

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SINEMA ANABİLİM DALI**

**21. YÜZYILDA DİSTOPİK TAHAYYÜLLER: TÜRKİYE SINEMASINDA BİR
MÜDAHALE İMGESİ OLARAK İNSAN VE SONRASI**

Doktora Tezi

Selin ÇELİK

Ankara, 2025

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**21. YÜZYILDA DİSTOPİK TAHAYYÜLLER: TÜRKİYE SİNEMASINDA BİR
MÜDAHALE İMGESİ OLARAK İNSAN VE SONRASI**

Doktora Tezi

Selin ÇELİK

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

Ankara, 2025

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SINEMA ANABİLİM DALI**

**21. YÜZYILDA DİSTOPİK TAHAYYÜLLER: TÜRKİYE SINEMASINDA BİR
MÜDAHALE İMGESİ OLARAK İNSAN VE SONRASI**

Doktora Tezi

Tez Danışmanı

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı:

- 1- Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK**
- 2- Prof. Dr. Özgür Bayram YAREN**
- 3- Prof. Dr. Ahmet GÜRATA**
- 4- Prof. Dr. Aydan ÖZSOY**
- 5- Doç. Dr. Eren YÜKSEL**

Tez Savunması Tarihi

27/02/2025

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Prof. Dr. Semire Ruken ÖZTÜRK danışmanlığında hazırladığım “**21. Yüzyılda Distopik Tahayyüller: Türkiye Sinemasında Bir Müdahale İmgesi Olarak İnsan ve Sonrası**” adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

28/04/2025

Selin ÇELİK

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR

Bu çalışma, günümüz entelektüel ikliminde insanlığın topyekûn mahkûm edilmesine ve kendi prangalarımıza karşı düşünsel bir itirazın ve kuramsal bir cüretin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Tefekkürün, şüphe etmenin ve yeniden inşanın deneyimi olan ve hayatımda önemli bir dönüm noktası olduğunu düşündüğüm bu sürece dokunan ve katkıda bulunan insanları anmak isterim. Yalnızca doktora tezi aşamasında değil, tüm öğrenim hayatım boyunca üzerimde büyük emeği olan değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Semire Ruken Öztürk’e en içten teşekkürlerimi sunarım. Çalışmanın çeşitli aşamalarında bana destek olan hocalarım Prof. Dr. Aydan Özsoy ve Doç. Dr. Eren Yüksel’e akademik nezaketleri, kıymetli sezgileri ve yönlendirmeleri için teşekkür ederim.

Yoğun ve zaman zaman yorucu olan bu yolculukta, eleştirel bakış açımı sürekli besleyen, tartışmalarıyla zihnimi canlandıran ve en kasvetli zamanlarda varlıklarıyla yolumu aydınlatan dostlarım Feride ve Arzu’ya minnettarım. Akademik birikimini ve deneyimini her zaman örnek aldığım, biricik ablam olmanın yanında en yakın arkadaşım da olan Melis Çelik Ok’a ve sevimsiz yılgınlıklarına tahammül göstererek tüm sağduyusu ve sevgisiyle beni yönlendiren dostum ve kardeşim Ahmet Çağlar Ok’a çok teşekkür ederim. Tez yazmak için ondan çaldığım zamana sabırla katlanan ve teyzesine hep anlayış gösteren küçük kuzum Ada’ya teşekkür ederim. Bitmeyen tez yazım gecelerini kucağımda uyuyarak geçiren okyanus gözlü miniğim, neşe kaynağım Benek’e de teşekkür ederim.

En büyük teşekkürü ise, bugüne kadar aldığım her kararda, attığım her adımda arkamda duran; sonsuz destekleri ve koşulsuz sevgileriyle her zaman yanımda olan annem Semire Çelik ve babam Adnan Çelik’e etmek isterim. Bu tez onların şefkatli, sevgi dolu ve emekçi varlıklarına çok şey borçludur ve onlara armağan edilmiştir.

Son olarak, “insanlık” fikrinden vazgeçmezsek de “insan”ından çok çektiğimiz bu çağın tüm karanlığına rağmen, umudu diri tutan o küçük ama ısrarlı direniş anlarına da şükranlarımı sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ VE TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
GÖRSELLER LİSTESİ	iv
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

İNSAN SONRASI KURAM: FAİLLİKTEN MÜDAHİLLİĞE

1. AYDINLANMA FELSEFESİ ÜZERİNE	38
1.1. Aydınlanma Kavramı.....	41
1.2. Aydınlanmanın Düşünsel Kaynakları	47
1.3. Aydınlanmanın Düşünce Biçimi.....	50
2. ÖZNELİĞİN EPİSTEMOLOJİSİ VE ONTOLOJİSİ ÜZERİNE	57
2.1. Hümanizm Tartışması.....	57
2.1.1. Aydınlanma Hümanizmi	63
2.1.2. Modern Hümanizmler Olarak Varoluşçu Hümanizm ve Marksist Hümanizm	67
2.2. Olay-Hakikat Sahnesinde: Süreç Olarak Özneleşme.....	79
2.2.1. Bir Tekillik Olarak İnsan.....	81
2.2.2. Hakikat Usulü ve Aynı'ya Dönüş.....	83
2.2.3. Hakikatler Kuramı: Durum, Olay, Hakikat, Sadakat	85

İKİNCİ BÖLÜM

İNSAN SONRASI DURUM: “ANTROPOSEN”DEN “KAPİTALÖSEN”E

1. KAPİTALÖSEN'E GİRİŞ: “KRİZ”İN İYELİĞİ.....	91
1.1. Dünya-Ekolojisi Perspektifinden Popüler Antroposen	93
1.1.1. Kartezyen Devrim ve Düşünce Biçimi Olarak Kapitalizm	98
1.1.2. Jeolojik Antroposen ve Kapitalosen'in “Jeo-tarihsel” Diyalektiği	100
1.1.3. “Ucuz Doğa” Praksisi.....	102
2. TOPLUMSAL EKOLOJİ VE TAMAMLAYICILIK ETİĞİ.....	108
2.1. Doğa ve İnsan Diyalektiği: Ne Dikotomi Ne Özdeşlik.....	115
2.2. Tamamlayıcı Etik ve Müdahil Özne.....	123

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNSAN SONRASI TAHAYYÜL: UMUTTAN *UMUTSUZLUĞA*

1. ÜTOPYA / DİSTOPYA DİYALEKTİĞİ.....	132
1.1. Ütopyacı Düşünce Geleneği ya da “Ütopyacılık”	137
1.2. “Beyhude Ütopya” ile “Kasvetli Distopya” Arasında: Ütopyaya Eleştirel Dönüş.....	142
1.3. Distopik Anlatının Açık Ucu: “Eleştirel Distopya”	147
2. ÜTOPYA / DİSTOPYADA TAHAYYÜLÜN TARİHSEL İZLERİ.....	152
2.1. Gündüz Düşleri: Rönesans, Hümanizm, Aydınlanma.....	153
2.2. Devrim Düşleri: Praksis ve 19. Yüzyıl	162
2.3. Post Mortem Düşler: 20. ve 21. Yüzyıl	176
3. ÜTOPYA/DİSTOPYADA TAHAYYÜLÜN SİYASAL NİTELİĞİ.....	189

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNSAN SONRASI EYLEM: *ÂTIL İYİMSERDEN ATIK KÖTÜMSERE*

1. SİNEMADA DİSTOPİK GÖRÜNÜMLER	200
1.1. Dünya Sinemasında Distopya Anlatıları	200
1.2. Türk Sinemasında Distopya Anlatıları.....	236
2. İMGE VE FELSEFE ÜZERİNE BİR TASAVVUR	252
2.1. İmge-Felsefe Olarak Sinemanın Olanakları	253
2.2. Film Hakkında Konuşmak: Aksiyomatik Okuma	263
2.2.1. Mutlak Değerde “Negatif” Müdahale: <i>Canavarlar Sofrası</i>	267
2.2.2. Tamamlayıcılık Etiği ve “Ucuz Doğa”da Yaşam: <i>Körfez</i>	285
2.2.3. Platon’un Mağarasına “Dönüş”: <i>Gölgeler İçinde</i>	303

SONUÇ VE “MÜDAHİL ÖZNE”NİN ZİYARETİ.....	323
--	-----

KAYNAKÇA	339
----------------	-----

ÖZET	356
------------	-----

ABSTRACT	357
----------------	-----

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1:	“Olay”ları seyretme eyleminin başlangıcında M.....	270
Görsel 2:	J’nin yabancılaştığı durumun/mekânın kapısında tereddütle bekleyişi ve yüzleşme anı.	272
Görsel 3:	Aynı durumun/mekânın içine hapsolmuş karakterlerin (J ve M) arasındaki uzaklığı ve kopukluğu gösteren ikiye bölünmüş çerçeve.....	273
Görsel 4:	Yüksek kontrast, keskin geometri ve metalik soğuk tonlar ile vurgulanan distopik durum.	274
Görsel 5:	K ve D’nin, hediye olarak satın aldıkları çocuğu ev sahiplerine takdim etmesi.	276
Görsel 6:	Hakikat olasılığını es geçip “olayları seyretme” edimine yerleşen karakterler.	280
Görsel 7:	Mutluluk ve haz arasında tercih yapan J.....	282
Görsel 8:	Hakikatle birleşme ya da “mutlak” kopuş anı olarak negatif özneleşme.	284
Görsel 9:	Atölyede tahta kurularının yerini tespit etmeye çalışan işçiler. Bu sekans sırasında, arka plânda kuş, böcek ve çeşitli hayvan nidalarından oluşan; bir bütün olarak yağmur ormanlarını andıran uğultular duyulur.	287
Görsel 10:	Selim’in çevresiyle ve doğayla kurduğu “dirsek teması”nı çağrıştıran imgeler.	289
Görsel 11:	Hakikate yönelik ilk kırılma anında nesnelerin “yok oluşu”nu izleyen Selim’in çerçevelemesi.	291
Görsel 12:	Selim’in (aynı zamanda kamera ile izleyicinin) bakışının sınıf dayanışması ve farkındalığıyla buluşma anı.	294
Görsel 13:	Yapay ve zoraki sterillikten kenar mahallenin hane içi emek pratiklerine ve kolektivizmine açılan ilk eşikte Selim.	295
Görsel 14:	Hakikat ve özneleşme sürecinde ilerlemeyi imleyen, fikrin geçişi/ziyareti doğrultusunda imge-felsefeyi kurmakla birlikte, gerçek anlamda bir “geçiş” hâlini gösteren uzun yürüyüş ve akabindeki kırılma anı.	298
Görsel 15:	Nesnelerin “yok edilmesi”yle gerçekleşen özgürleşme ve arınma sürecinin etkin öznesi olarak Selim’in çerçevelemesi.	300
Görsel 16:	“Olay”dan öncesi ve sonrasında, hane içi pratiklerin gösterildiği iki sahne	301

Görsel 17: Gözetim aygıtları ve insan bedeni arasında inorganik parça-bütün ilişkisinin kurulması.....	305
Görsel 18: Kapalı ve döngüsel bir sistem olarak fabrika yerleşkesi.	307
Görsel 19: Durumun işleyişinde açılan ilk gedikler: Zamanın akışındaki değişimin vurgulanması.....	309
Görsel 20: Zait'in dünyasının tepe taklak oluşunu gösteren bilinç düzeyindeki dönüşü olmayan kırılma anı.....	312
Görsel 21: Öznenin durumun içinde kayboluşu.	313
Görsel 22: Öznenin durumun dışına/sistemin ötesine bakışı.	314
Görsel 23: Sisteme karşı tek başına duran/kalan müdahil özne.	315
Görsel 24: Yolculuk ve dönüş.	317
Görsel 25: İnsanların birbirlerine ve diğer canlılara dönüşü vasıtasıyla sistem ve işçiler arasındaki sınırın ve mesafenin ortadan kalkması.	321

GİRİŞ

Yaşam umutsuzluktan umut üretmektir.¹

Yüzyıldan başkası değil hareketlendiren dalgayı,

İnsanın hüznüyle.²

Eski iyi şeylerden değil, yeni kötü şeylerden yola çıkın.³

Alain Badiou, felsefenin, sanatın, toplumsalın ve siyasetin izini sürerek 20. yüzyılın diyalektiğini ve hümanizmini tartıştığı *Yüzyıl* adlı yapıtında bir sorudan yola çıkar: “Yüzyıl nedir; ya da bir yüzyıl kaç yıl eder, ‘yüz’ yıl mı?”

Bu retorik ve ironik sorgulamanın temel meselesi, yüzyılı anlamaya çalışırken neler olup bittiğinin niceliksel dökümünü çıkarmak değil; nelerin düşünüldüğü, neyin önceki düşüncenin basitçe bir devamı olmadığını irdelemektir. Yöntemi ise “azami içsellikte” (Badiou, 2018, s. 12) ve son derece yalındır: Yüzyılı nesnel bir veri olarak değerlendirmek yerine, onun nasıl nesnelleştığını sorgulamak gerekmektedir. Bu bağlamda, yüzyılın kendisini nasıl düşündüğünü gösteren belirli belgelerin ve izlerin ortaya çıkarılması önem taşır. Badiou’nun bahsettiği ayrıcalıklı belgeler ise, yüzyılın aktörleri açısından yüzyılın anlamına çağrı yapan, hatta *yüzyıl henüz devam ederken veya yeni başlamışken*⁴ “yüzyıl” kavramını temel bir söylem unsuru hâline getiren metinlerden oluşmaktadır (Badiou, 2018, s. 10-13).

Bu çalışmanın konusunu da öncelikle, Badiou’dan köklenen ilhamın yanı sıra, ütopya ve distopya literatürü üzerine eleştirel çalışmalarıyla tanınan ve alanda önemli bir otorite olarak kabul edilen akademisyen Tom Moylan’ın ifadesiyle “kültürel nesneler olarak kendi kullanım

¹ Yaşar Kemal (Yaşar Kemal’e Fahri Doktora, 2014).

² Osip Emilyeviç Mandelştam (Aktaran Badiou, 2018).

³ Bertolt Brecht (Aktaran Benjamin, 1975, s. 41).

⁴ Vurgu bana ait. Tez çalışmasının devamında aksi belirtilmediği sürece tüm vurgular bana aittir.

değerlerini vurgulayan” (2000, s. 199) distopya anlatılarının, 21. yüzyılın “kendini tahayyül etme biçimi” nitelemesi doğrultusunda bu türden “ayrıcalıklı metinler” olarak ele alınması oluşturuyor.

Kültürel metinlerin içinde üretildikleri dönemin toplumsal-politik gerçekliğini ve ideolojik mücadele alanındaki çatışmaları tasvir eden göstergeler olduğu argümanından yola çıktığım tez çalışmada, Türkiye’de 21. yüzyılın ikinci on yılında önceki dönemlere kıyasla sıklıkla karşımıza çıkmaya başlayan distopik anlatıların, Badiou’nun “ayrıcalıklı metinler” kümesi kapsamında değerlendirilebileceği ve bunun yanı sıra; Terry Eagleton ve Slavoj Žižek’in ideolojik ve kültürel analizlerinde sırasıyla yer bulan “iyimser olmayan umut” ve “yıkımın yaratıcı boyutu olasılığı” vurgularını taşıyan bir ütopya-distopya diyalektiğine haiz metinler olarak görülebileceğini düşünüyorum. Bu bağlamda çalışma, Türkiye’de 21. yüzyılda üretilmiş distopik anlatıları merkeze alan ve insanı, teolojik ya da liberal olmayan bir insan-merkezli düşünme biçimini; akıl, özne, bilim ve ilerleme nosyonlarıyla örülmüş süregelen pejoratif anlamları *içererek aşmak suretiyle* yeniden tanımlamayı hedefleyen bir eleştirel düşünme çabasından temellenmiştir.

21. yüzyılın hegemonik mücadele alanı içerisinde baskınlığı artan ideolojik yönelim olarak, insanın ve insan-merkezli düşüncenin muhafazakâr-gerici olduğu kadar “post” bir tonda mahkum edilmesi ve böylelikle, uygarlık değerlerine (Aydınlanmanın “ilerici”, “rasyonel” ve eleştirel kazanımlarına) duyulan güvenin sıfır noktasına çekilerek bertaraf edilmesi savından hareketle çalışmada öncelikle, insanın yeniden tanımlanmasına yönelik ihtiyacı karşılamak üzere “insan sonrası”na (posthümanizm) dair tasavvurun, eleştirel hümanizm ve Aydınlanma felsefesinin düşünsel birikimi içerisinde beslenen diyalektik bir okumayla yeniden tartışılması amaçlanmaktadır. Çağımızın toplumsal ve siyasi mücadeleleri ve bağlamı çerçevesinde okunabilecek olan distopik anlatılarda sıklıkla karşımıza çıkan “yeni ideal-insan türevi” veya “insanın (somut ve soyut anlamda) tamamen yok oluşu/belirsizliği” gibi insan-merkezli

izleklerin paradoksal görülebilecek söylemlerine odaklanılarak, yeni bir “insan sonrası” kavrayışa dair olanaklılığın yanı sıra; böyle bir kavrayışın mevcut nesnel yaşam gerçekliği içindeki gerekliliğinin, bir toplumsal-siyasal bilinçdışı⁵ tezahürü olarak kültürel metinler/filmler bağlamında sorgulanması da çalışmanın hedefleri arasındadır. Böylelikle daha genel ölçekte çalışmanın nihai amacının, toplumsal-düşünsel çıkarımlar aracılığıyla ve her bir düzlemdeki kavramsal çerçevenin, dönemin koşulları ve potansiyellerine denk düşecek şekilde yeniden kurularak tartışılması koşuluyla, çağın ideolojik-politik atmosferinin özgül konumuna, kültürel şimdiye yönelik bir tanı koymak/yorumda bulunmak ve aynı zamanda bu sayede, gelecek için kuramsal düzeyde işleyebilecek yeni bir perspektif sağlamak olduğu söylenebilir. Özetle, 2000’li yıllarda üretilen distopik anlatılarda izleri sürülebilecek *özgürleşimci/müdahil*, *mücadeleci* ve *tarihselleştirilmiş* bir *özne* tanımının olanağını, mecburiyetini ve niteliğini tartışmak amacındayım. “Aydınlanmadan bütünüyle kopmayan, insanlığın mutluluğu ve refahı için tahayyülü olan, gerçek anlamda özgürleştirici bir özne formu olanaklı mıdır” ve “Kültürel metinlerde bu ereğin izi sürülebilir mi?” sorularından yola çıkarak, 21. yüzyılın toplumsal, politik ve kültürel atmosferini “insan sonrası-insan merkezli” bir sorgulamaya açan zemin olarak distopya anlatılarını inceleyeceğim.

Çalışmanın sorunsalı ise, politik-ideolojik, kuramsal ve toplumsal-kültürel olmak üzere üç düzlemin içerilmesi üzerinden özetlenebilir.

⁵ Fredric Jameson’un siyasal bilinçdışı kuramı, 1981 tarihli *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* adlı yapıtında ortaya koyduğu, kültürel metinlerin (edebiyat, sinema gibi) geniş kapsamda sosyoekonomik ve tarihsel güçler tarafından biçimlendirildiği fikrine dayanan bir yaklaşımdır ve Marksist teoriden, bilhassa ideolojinin kültürel üretimi şekillendirdiği düşüncesinden yola çıkar. Kültürel metinler, sanatsal açıdan yalıtılmış eserler değildir; aksine tarihsel çelişkiler, ideolojik çatışmalar ve toplumun ekonomik altyapısı ile sürekli diyalektik bir çatışma hâlinde olan ve etkileşime giren ifadeler olarak ele alınmalıdır. Jameson, kültürel metinlerin toplumsal-simgesel eylemler olduğunu öne sürer; nitekim her anlatının ya da sanat eserinin, gerçek dünyadaki çelişkilere sembolik çözümler sunduğu söylenebilir. Kültürel ürünler ya da metinler, toplumsal ve politik gerilimlerin anlatı yoluyla “çözülme” biçimleridir. Bu bağlamda Jameson, kültürel metinleri anlamamanın öncelikli ve nihai yolunun tarihselleştirme olduğunu savunur. Her eser, belirli tarihsel ve toplumsal koşulların bir ürünüdür ve bu koşullardan bağımsız ele alınamaz. Ancak Jameson’a göre ideoloji, gerçekliğin basit bir çarpıtması olarak değil, toplumsal çelişkileri “anlamlandırma” biçimi olarak işler. Metinler, ideolojik gerilimleri kaçınılmaz biçimde içerir; hatta bunu bilinçsizce yapar. Dolayısıyla metinlerin ideolojik olduğunu kabul ederken, onların aynı zamanda bir “ütopyacı dürtü” taşıdığını göz önünde bulundurmak gerekir. Bu dürtü, en kasvetli metinlerde ya da distopik anlatılarda bile daha iyi bir dünya arzusu şeklinde ortaya çıkabilir (Jameson, 2011).

Politik-ideolojik alanda öncelikle, tarihselleştirme gayesine koşut biçimde, insana ve insanlık değerlerine yönelik gerici niteliği artan düşüncelerin ve insan aklı ile iradesinin mahkûm edilmesine yönelik tutumların, 21. yüzyılda yeni-muhafazakâr / neoliberal ideolojinin dünya genelindeki en güçlü hegemonik söylemlerinden biri olduğu varsayımından yola çıkılacaktır. Nitekim 1970’lerden itibaren yükselişe geçen bir ideoloji olarak neoliberalizmin itici gücünü arkasına alan uluslararası kapitalizm, devam eden tarihsel süreçler boyunca küresel ve/veya ulusal çapta büyük sarsıntılardan tekrar tekrar geçmesine rağmen, tam da bu krizler üzerinden kendini yenilemeye ve kurmaya devam etmiştir. Bu durum, alternatif bir dünya ve sistemin tahayyül edilememesine yol açabileceği gibi; tepkisel ya da diyalektik bir biçimde, asıl kriz içinde olanın insanın konumuna ve uygarlık değerlerine yönelik tasavvur ve tutumlar olabileceği düşüncesinin sorgulanmasına da olanak vermektedir.

Bahsedilen tahayyül eksikliği, muhafazakâr düşüncenin alametifarikalarından sayılabilecek olan “insan aklı ve iradesinin” mahkûm edilmesi ilkesinden ve otoriter-köktenci akımların/siyasetlerin öne çıktığı sağ popülist hegemonyanın yükselişinden ayrı düşünülemez. Graeme Turner’ın belirttiği üzere, Marksist filozof Antonio Gramsci’nin hegemonya kavramı, kültürel tahakkümün veya daha doğru bir ifadeyle kültürel liderliğin, doğrudan güç kullanımı ya da zorlamayla değil, nihayetinde yönetilen kesimlerin rızasıyla tesis edildiğini ileri sürmektedir. Buna göre, bağımlı sınıflar, kendilerine sunulan dünya görüşünü “ortak akıl” olarak içselleştirerek, bunun kendi çıkarlarına hizmet ettiğine inandıkları için egemen sınıfın ideolojisini benimsemektedirler (Turner, 2016, s. 82).

Dolayısıyla hegemonik bir düşünce sisteminin/ideolojinin gücü, merkeze aldığı kavramların tartışılmaksızın verili kabul edilmesini ve içselleştirilerek sağduyu içinde onaylanmasını sağlamasında gözlemlenir. David Harvey’in “Yaratıcı Yıkım Olarak Neoliberalizm” başlıklı makalesinde belirttiği gibi, bu onaylanma ve eklemleme sürecini açıklamak için mevcut kavramlar hiçbir koşulda yeterli gelmez. Bu süreç, neredeyse doğal bir

şekilde hem sezgilerimize ve içgüdülerimize hem de değerlerimize ve arzularımıza hitap eden; aynı zamanda içinde bulunduğumuz toplumsallığın doğasına içre gibi görünen olasılıkları kapsayan kavramsal bir dizge oluşturulmasını gerektirir (Harvey, 2012, s. 69). Nitekim, neoliberal düşüncenin kurucuları, siyasal idealler içinde en güçlü ve etkili şekilde duygulara hitap eden özgürlük ve bireysel özgürlük kavramlarını, medeniyetin temel ve dokunulmaz değerleri olarak kabul etmişler ve “özgürlüğün” etkin bir biçimde korunabileceği tek toplum biçiminin özel mülkiyet ve serbest piyasa koşullarında gerçekleşeceğini savunmuşlardır. Öte yandan, neoliberalizmin tarihini, uluslararası kapitalizmin sürekli olarak kendini yenilemesi için kuramsal bir model sunan bir tasarı olarak değil “sınıf iktidarının restorasyonu ve sermaye birikiminin devamlılığı için ihtiyaç duyulan koşulları ikmal etmeyi amaçlayan siyasal bir plân” olarak ele aldığımızda, neoliberal söylemin kuramsal projesinin esasen bir “meşrulaştırma ve gerekçelendirme düzeneği” olarak işlediği söylenebilir. Bu bağlamda, neoliberalizmin kurucu ilkeleri ve değerleri, sınıf iktidarının çıkarlarına ters düştüğü noktada terk edilmiştir (Harvey, 2012, s. 70-74).

21. yüzyılın en güçlü hegemonik veçhelerinden biri olduğunu düşündüğüm ve bu tez çalışmasında merkezi konumda olan “insana ve modern uygarlığa yönelik güvensizlik ve inançsızlık” görüşüne geri dönecek olursak, günümüzde, neoliberal savın toplumsal alandaki gerekçelendirme ve meşrulaştırma dayanaklarının topyekûn biçimde otoriter ve köktenci muhafazakâr düşünceden köklenmeye başladığı ve özgürlük, insan, doğa, akıl, bilim, ilerleme gibi Aydınlanma felsefesinin kurucu unsurları üzerinde gericiliği artan söylemlerin öne çıkıyor olduğu tartışmaya değer bir argümandır. 60’lı yıllarda yeni solun yükselişi ve öğrenci devrimlerinin patlamasıyla doğan yeni muhafazakâr söylemin neoliberal siyasetle tamamlayıcısı olarak birlikteliği elbette ki yeni bir olgu değildir. 1980’lerden itibaren sosyalist rejimlerin çöküşü, refah devleti modellerinin terk edilmesi ve iktisadi alanda devlet gücüyle müdahalesinin geri çekilmesinin yanında; toplumsal alanda “kutsal otorite, din, aile, disiplin”

motifleriyle örülen statükonun meşrulaştırılması, her türlü değişime direnç gösterme, her türlü farklılığın olumsuzlanması ve nihayetinde hâkim sınıfların çıkarlarının “doğal” olarak korunması gibi söylemler ve eylemler doğrultusunda yeni muhafazakârlık, neoliberalizmin sözde ilkeleriyle ayyuka çıkan çelişkilerinin sürdürebilmesine aracı olur. Ancak burada sorunsal olarak öne çıkan, “insan iradesinin mahkûm edilmesi” ve “akla duyulan güvensizlik” gibi arkaik olana sırtını dolaysız ve pervasızca yaslamış; yalnızca sağ köktenci perspektifin kerameti kendinden menkul alet çantasından değil aynı zamanda postmodernist düşüncenin bazı temsillerinde kristalize olmuş; parçalayıp, belirsizleştirip, “atomize” ederek anlamsızlaştırmak suretiyle en nihayetinde amaçsızlığın yüceltiminde önümüze bırakılan muğlaklıklar çokluğundan da beslenen izleklerin, günümüz politik-ideolojik-toplumsal atmosferinde üstlendiği belirleyici roldür.

Bu noktada, Göran Therborn’ın “An Age of Progress?” başlıklı makalesine atıfla başlayarak, sorunsalın kuramsal ve kültürel düzlemine geçiş yapılabilir: “Küresel bir uygarlık kriziyle sarsılan 21. yüzyılda, düşün dünyasına egemen olduğu söylenebilecek olan tüm karamsarlık hâline karşın, insanlık *tam da bu tarihsel anda ve bu koşullar altında* kendini ve dünyayı değiştirebilmek anlamında en yüksek potansiyelini; olanaklarının doruk noktasını yaşamaktadır” (Therborn, 2016, s. 37). Yukarıda bahsedildiği gibi, yaşam ve düşünme biçimlerinde, vicdani alışkanlıklarda ve toplumsal ilişkilerde pek çok yıkıma ve dönüşüme yol açan yeni-sağ/neoliberal ideolojinin, içinde yaşadığımız çağda ve şu an bulunduğumuz konumda göze çarpan en önemli hegemonik niteliklerinden biri, insan “doğasını” özsel olarak yıkıcı addeden düşünce biçimlerini ortak duyuda sabitleme başarısı olurken, muhafazakârlığın klasik/arkaik paradigmasına koşturarak karşımıza çıkan bir başka olgu da, postmodernizm tartışmaları bağlamında güçlendiği söylenebilecek olan “bilgi ve anlam arayışı içindeki özne”nin ve pek tabii “tarihin sonu”nun geldiğini ilan eden yaklaşımlardır. Nitekim ortak duyu alanında artık, hümanizmde içerildiği biçimiyle sabit ve değişmez “insani öz”e ilişkin eleştirel

nitelikli tartışmaların önemsizleştirilmeye çalışıldığını gözlemleyebiliriz. Burada artık, *tarihsellik*, *geçişlilik/ilişkisel* ve *müdahillik* gibi unsurlar ekseninde şekillenen ve içinden geçerek aşmaya (*aufhebung*) yönelik diyalektik bir bakış açısını benimseyen tartışmalar bertaraf edilerek “özünde kusurlu ve kötücül insan doğası” kabulü ile “öznenin ve anlamın, epistemolojinin ya da bilgi arayışının mutlak surette ölümünün” imlendiği anti-hümanist ve hatta mizantrop yaklaşımlar kol kola hüküm sürer. Eleştirel bir bakış açısıyla ele alındığında, toplumsal etkileşimin geniş çaplı yorumuna ve dünyayı anlama biçimimize (eğer hâlâ böyle bir derdimiz varsa) direngen katkılar sunabilecek olan Aydınlanma felsefesinin ve hümanizminin topyekûn reddinin; insan aklı, *potansiyeli*, hayal gücü, muhakeme yeteneği ve *müdahilliğinin* tamamen önemsizleştirilmesi suretiyle, uygarlık kriziyle eş zamanlı biçimde var olan ve alternatifin düşünül(e)mediği bir “tahayyülsüzlük” halini onaylatan “post-ideolojik” bir araç haline geldiğini ileri sürüyorum.

Post-ideolojik “tasavvura, tahayyüle ve müdahaleye itibar etmeme” sanrısının toplumsal pratikteki en aşikâr çıktılarında bir diğeri, 20. yüzyılda -iki büyük savaş gerçekliği itibariyle somut bir temelden köklenen- karamsarlık formlarından “güzelleme”, “olumlama”, “kanaat etme” gibi niteliklerle ayrılmış paradoksal bir “umutsuzluğun yadsınması”; Terry Eagleton’un tabirini ödünç alırsak, bir nevi “müzmin iyimserlik” durumudur. Yine 21. yüzyılı nitelediğini düşündüğüm bu *özgül yadsıma biçimi*, “anda yaşama/ânı yaşama”, “kendinin farkında olma”, “bedenine/ruhuna dönme”, “var olanı erdemle kabullenme/şükretme” ve “sürekli iyimser neşe/kendini mutlu etme” olarak özetlenebilecek spiritüel eğilimlerde düşünsel açılımlarını bulan; Slavoj Žižek’in terimleriyle ifade ettiğimizde, “umutsuz olma cesaretini” gösteremeyen bir bireycilik kutsamasıyla/kültürüyle/kültüyle beraberce serpilir.

Bu doğrultuda çalışmada kuramsal açıdan, hümanizm ve *özgürleşimci-müdahil* özneye ilişkin tartışmalar Aydınlanma felsefesi içinden yeniden çağrılmak suretiyle sorunsallaştırılacaktır. 20. ve 21. yüzyılın ontolojik ve epistemolojik gelişmeleri temelinde

“insanın” yeniden tanımlanmasına yönelik acil bir ihtiyacı karşılayan kapsayıcı bir terim olarak karşımıza çıkan “insan sonrası”na (*posthuman*) dair savlar günümüzde posthümanizm (insancılık sonrası, *posthumanism*) ve yeni materyalizm felsefelerinden büyük ölçüde temellenir. Bu çalışmada ise, posthümanizm ve yeni materyalizmde nirengi noktası olan “sabit öz”, “durağanlık” ve “hiyerarşik üstünlük” kategorilerinin eleştirisi kabul edilip önemi teslim edilmekle beraber; yeni bir özgürleşimci özneye/müdahil insana yönelik kavramsal-kuramsal tartışma, eleştirel, tarihsel ve diyalektik bir perspektiften ele alınmaya çalışılacaktır. Bu bağlamda Alain Badiou’nun hakikatler kuramı, James Moore’un “Antroposen”e karşı “Kapitalosen” çıkışı ile Murray Bookchin’in “toplumsal ekoloji” ve “tamamlayıcılık etiği” bu perspektifin kurulmasında temel alınacak argümanları ve kaynakları oluşturur. Kavramsal çerçevenin, bahsi geçen filozofların düşünce hattında ilerlemesine yönelik tercihimin nedeni, bu düşünürlerin hümanizm ve/veya insan-özne tasarılarının, Aydınlanma kazanımlarını içermekle beraber, geleneksel-liberal insan-merkezli düşünceyi eleştiren ve “evrensel insanı” değil; bunun ötesindeki “evrensel hakikatleri” ve olayları vurgulayan bir temele dayanmasıdır. İnsan doğasını mutlak, aşkın, soyut bir değer olarak kabul etmek yerine; insanı tarihsel sürecin ve olayların dinamik, değişen bir parçası olarak görüp yeni bir özne anlayışını bu temelde geliştirmek, geleneksel hümanizme karşı radikal bir alternatif olasılığı sunar.

Bu bağlamda, Aydınlanmanın kazanımlarından, özne-nesne diyalektiği ya da özne konumunun içkin “nesnelliğinden” ve teolojik ya da aşkın nitelikte olmayan “insan merkezli” bir düşünme biçiminden vazgeçmeyen; böylelikle iktidar ilişkileri ile hâlihazırdaki dikey ontolojinin eleştirisinin kabulünün yanı sıra bunları (günümüzde pejoratif çağrışımı tartışmalardan azade ön kabul hâline gelmiş) “faillik” değil müdahale/eylemlilik yoluyla aşmayı hedefleyen özgürleşimci/devrimci nitelikte yeni bir *müdahil/sorumlu* öznenin imlendiği insan-sonrası durumun, kuramın ve (kültürel metinlerdeki temsiller/imgeler üzerinden) eylemin *tahayyül edilebilmesinin* olanaklarını sorgulayacağım.

Böyle bir çıkış noktasından Aydınlanmanın ve hümanizmin kuramsal çerçevede yeniden ele alınarak müzakere edilmesi, girişte bahsedilen neoliberal çelişkiyi daha etraflıca kavramak bakımından da önemlidir. Žižek’in de vurguladığı gibi, günümüzde Batılı kültürel değerler, eleştirel bir perspektiften yorumlandıklarında kapitalist küreselleşmeye karşı bir direnç unsuru olarak işlev görebilecekleri anda göz ardı edilmektedir. Kendini medeniyetin kılavuzu olarak konumlandıran hegemonik Batılı orta sınıf öznelliğine yönelik muhalefetteki amansız ironi ise, Batı’nın sömürgecilik karşıtlığı adına eleştirilmesinin, küresel kapitalizmin artık Batılı kültürel değerlere (refah devleti, radikal eşitlikçilik, modern öznellik, temel haklar) ihtiyaç duymadığı ve bunun yerine otoriter bir “alternatif modernite” ile uyum içinde işleyebildiği tarihsel ana denk gelmesidir (Žižek, 2020, s. 33). Dolayısıyla 19. yüzyılın tarihselliği içinden bakıldığında, kendine özgü ve radikal bir modernite biçimini konumlayan Avrupalı özgürleştirici miras, günümüz koşullarında, kerameti kendinden menkul Batılı, özcü ve hâkim bir “evrenselciliğin” birebir taklit edilmesiyle değil, Batılı ya da “Batılı” olmayan coğrafyaların ve insanların kendi özgüllükleri içerisindeki dinamiklerden köklenerek, daha iyi bir toplum ve yaşam tasavvurunun ortak öncüllerini temin eden yeni bir düşünsel açılım sağlayabilir.

Bununla birlikte, 19. yüzyıl modernizmini hatırlamanın bize 21. yüzyıl modernizmini yaratacak görüş ve cesareti vereceğini belirten Marshall Berman’ın da vurguladığı gibi, Aydınlanma mirasının ve modern çağın taşıdığı *ironik ve diyalektik sesin peşinden gitmeyi tercih eden* bir yaklaşımda, “kendisini ve tarihi algılayışı, neredeyse her şeye yönelik bir itki, ilgi ve meraka dönüşen” modernliğin kendisinin bir tür karmaşa ve bir belirsizlikle imlendiği ileri sürülebilir (Berman, 2012, s. 37). “Modern hayatı bizzat modernliğin yarattığı değerler uğruna mahkûm eden” (Berman, 2012, s. 38) bu çelişkili ve çok sesli yaklaşım, 19. yüzyılın tüm büyük modernistlerinin paylaştığı “kendinden kuşkulama ile haz duyma, kendini keşfetme ile alaya alma arasında salınan” ve “eski ve kadim bir önyargılar ve düşünceler

silislesini peşleri sıra sürükleyen tüm durağan ve donuk ilişkilerin, *katı olan her şeyin buharlaştığı*” (Marx & Engels, 1978, s. 476) bir dünyayı anlama iradesine sahip yeni bir insan türünün oluşumuna duyulan güven ve inancı vurgulamaktadır. Nitekim bu yeni insan, yarının insanı olmakla beraber, yarının ötesine de uzanan bir öznedir; içinde bulunduğu zamana ve bugününe direnerek modern bireylerin karşılaştığı zorluklardan kurtulmalarını, bir çıkış yolu bulmalarını sağlayacak yeni değerleri yaratma cesaretine ve hayal gücüne haiz olacaktır (Berman, 2012, s. 38).

Doğan Göçmen, “Yirmi Birinci Yüzyılda Felsefenin Problemi ve Başlangıcı Olarak Yeni İnsanlık Hali” başlıklı yazısında, çağımızın “büyük ve baş döndürücü değişimler dönemi” olduğunu vurgular. Günümüzde, insanlık kendini yeniden yapılandırırken modern felsefe de tarihsel misyonunu tamamlamış gibi durmaktadır. Bu nedenle, felsefenin kendini “gerçekliğin ve geleceğin felsefesi” olarak yeniden tanımlama sorumluluğu ile yüzleştğini söylemek mümkündür. Göçmen’e göre, Descartes ve Hobbes, Spinoza ve Leibniz, Locke ve Hume, Smith ve Kant, Fichte ve Hegel gibi büyük isimlerle ilişkilendirilen Aydınlanma Felsefesi de geçmişte kalmıştır; ancak bu durum, Aydınlanma fikirlerinin ve modern felsefenin temellerinin tamamen önemsizleştii anlamına gelmez. Felsefe, kendini yeniden inşa ederken çağının felsefi ihtiyaçlarından ve felsefe tarihinin zirvesindeki hareketlerin mirasından yararlanarak “gerçekliğin ve geleceğin felsefesi” olarak kendini yeniden kurar. Bu yeniden inşa aynı zamanda, felsefe tarihinin oluşturduğu mirasın, hiçbir şeyin ve hiç kimsenin dışlanmadan yeniden değerlendirilmesi anlamına gelir. Felsefe, kendini “gerçekliğin ve geleceğin felsefesi” olarak yeniden tanımlarken gerçekliğe dair bir kavram sunar ve böylece eylemselliği mümkün kılar ki “eylem hep şimdiki zamanının sınırında, şimdiki zamanın ötesine geçen ve bu nedenle geleceğe atılan adımdır” (Göçmen, 2024). Felsefe, gerçekliğin bir kavramını sunarak geleceğin bilinçli bir şekilde inşa edilmesine olanak tanır (Göçmen, 2024):

Stoacıardan beri ancak bir “rüya” olarak kalmış olan insanlığın kendi iç bütünlüğünü oluşturması ve birliğini örgütlemesi durdurulamaz bir şekilde ilerlemiştir. Dün modernliğin

inşası sürecinde kovulan diğerleri, bugün değişen ekonomik ve politik koşullarda geri dönüyor. İnsanlığın iç örgütlenmesi daha dinamik bir hâl alıyor. Kültürel birlik olarak uluslar kendilerini dünya çapında birbirinin içine geçmiş ağlar olarak yeniden örgütlüyor. Bu doğal olarak ulus ve insanlık kavramının çok daha dinamik bir birlik olarak yeniden kurgulanmasını şart koşmaktadır. Stoacı Zenon ayrı ayrı anayasaları olan ulusların, tek bir anayasa altında birleştirilip insanlığın iç birliğinin oluşturulmasını önermişti. Bu önerinin elbette antik çağda gerçekleşme koşulları yoktu. Fakat bugün insanlığın bir bütün olarak sunmuş olduğu tablo, insanlığın iç bütünlüğünün nasıl oluştuğuna dair önemli emareler içermektedir (Göçmen, 2024).

Göçmen’e göre insanlığın iç örgütlenişinin dinamikliğine ve karmaşıklığına dönük bu genel bakışta da görüldüğü gibi, ortaya çıkan yeni durum felsefenin tüm kavramlarını yeniden değerlendirmeyi ve sistemini baştan sona tekrar kurgulamayı gerektirir. Bu kavramların en önemlileri arasında “dünya, insan ve insanlık” yer alır. 21. yüzyılda tüm ulusların birbirine karıştığı ve toplumların iç içe geçtiği bir dünyayla intikal edebilmek için, düşünce ve felsefe tarihinin sunduğu “insanlık” kavramının anlamını, belki de Kant’tan başlayarak bir kez daha kurgulamak gerekir. “Modern kapitalist koşullarda, özel mülkiyet ve rekabet ile iç içe geçen uluslar, birbirlerine karşı birer ‘cemaat’ olarak örgütlenmeye zorlanı[ırken], 21. yüzyıl insanlığını, toplumsal varlığın ontolojik alanı olan üretim temelinde bir bütün olarak yeniden düşünmek gereklidir” (Göçmen, 2024).

Son olarak toplumsal-kültürel düzleme odaklanıldığında, ütopya ve distopya anlatılarının iç içe geçtiği diyalektik bir bağlamın ortaya çıkması ve bu anlatılarda insan-merkezliliği ve/veya insan sonrasını niteleyen imgelerin tekrar etmesi durumunun 21. yüzyıla ait kültürel üretimlerin/metinlerin ayırt edici niteliği olarak görülebileceğini ileri sürüyorum. Bahsedilen diyalektik bağlamda niceliksel olarak da artan bu anlatılar, metin analizi ile incelenerek 21. yüzyılda insana yönelik tartışmalar ve Aydınlanma mirası yönünden ne anlam ifade ettikleri sorgulanabilir. Bu doğrultuda, başta belirttiğim “Aydınlanmadan bütünüyle kopmayan, insanlığın mutluluğu ve refahı için tahayyülü olan gerçek anlamda özgürleştirici bir insan-sonrası düşünüş olanaklı mıdır? Kültürel metinlerde bu ereğin izi sürülebilir mi” soruları, çalışmanın toplumsal-kültürel sorunsal düzlemindeki nihai amacını imler. Alain Badiou’nun

“yüzyıl” analizine dönersek, “20. yüzyılda belirleyici olan, yeni insan temasının ideolojik boyutu değildir; aksine, militanlara ve öznelere ilham veren, yeni insanın *tarihselliği* ve bu tarih içinde şekillenme sürecidir” tespitini anmak bu noktada önem taşır; çünkü Badiou’nun saptadığı gibi, “başlangıcın gerçekliği momentinde bulunuruz”; “19. yüzyıl müjdeleyip, düşleyip, vaat ederken, 20. yüzyıl kendisinin burada ve şimdi yaptığını ilan etmiştir” (2018, s. 41). Peki 21. yüzyıl şimdi ve burada ne düşünüyor/yapıyor? İşte kültürel düzlemde, 21. yüzyılın, Fredric Jameson’un ifadesiyle toplumsal ve “siyasal bilinçaltı”na açılan dehlizleri olarak görebileceğimiz distopik anlatılarının, bu en temel soruya verebileceği cevaplardaki potansiyel de bu tez çalışmasının ilham kaynağını oluşturmaktadır. Bu temelden yola çıkmak, aşağıda sıralanan ve çalışmanın kavramsal haritasını çıkarmaya yardımcı bir dizi alt soruyu beraberinde getirir:

1. Aydınlanma Felsefesinin ve Hümanizmin düşünsel temelleri nelerdir?
2. Aydınlanma hümanizmi ve Aydınlanma hümanizmiyle dirsek teması olan modern hümanizmlerde, insan hangi yönlerden ele alınır? 21. yüzyılda, öznenin oluşumuna ve “insan-sonrası özne”nin konumuna dair tartışmalar epistemolojik, ontolojik ve etik temelde nasıl kavramsallaştırılabilir?
3. Antroposen ve Kapitalosen terimleri 21. yüzyılı hangi açılardan tanımlar?
4. 2000’li yıllarda Türk sinemasında, distopik anlatılar bağlamında niceliksel bir artıştan bahsedilebilir mi? Bu anlatıların insana dair imgeleri ve söylemleri üzerinden, Aydınlanma kazanımlarından kopmayan gerçek anlamda özgürleştirici bir insan-sonrası düşünüşün izleri sürülebilir mi?

Literatür taraması sürecinde, Türk sinemasında 2000 sonrasında üretilen distopya filmleriyle ilgili önceden yapılmış eleştirel nitelikte çalışmalar tespit edilmekle birlikte, anahtar kelime, konu ya da başlık düzeyinde hümanist ve Aydınlanmacı bir perspektiften incelemek suretiyle “Türk sineması kapsamındaki eleştirel distopya filmlerinde müdahil insan unsuru”nu

doğrudan merkeze alan bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bununla birlikte, dünya sinemasından distopya örneklerinde insan unsuruna odaklanan veya Türkiye’de üretilmiş distopik anlatıları farklı perspektiflerden inceleyen eleştirel nitelikte değerli çalışmalar karşımıza çıkmaktadır. Bu doğrultuda, Kevser Akyol Oktan’ın “Teknolojik Distopya Anlatılarında Müphemlik ve Düşüncüyü Özgürleştirmenin Olanakları Üzerine: *Black Mirror* Örneği” (2021) başlıklı doktora tezi, müphemlik kavramının hem yıkıcı yönlerini hem de düşüncüyü özgürleştirme bağlamındaki yaratıcı potansiyelini ele almayı amaçlar. Çalışma, modernitenin müphemlikle mücadele etme mantığını sorunsallaştıran distopyalar aracılığıyla bu dinamiği analiz eder ve son dönemlerin popüler distopyalarından *Black Mirror* dizisi çerçevesinde kapsamlı bir inceleme sunar. Sinem Şahin Yeşil’in “Karanlık Şehirler, Kent Distopyaları ve Ümitvar Açılımlar: *Abluka*, ‘Üçüncü Çocuk’, *Körfez*” (2023) başlıklı doktora tezi, 2000’li yıllarda Türk edebiyatı ve sinemasında üretilen kent distopyalarını ve distopik kent imgelerini ele alır. Çalışma, Emin Alper’in *Abluka* (2015) filmi, Mehmet Açar’ın *Üçüncü Çocuk* (2018) adlı öyküsü ve Emre Yeksan’ın *Körfez* (2017) filmi üzerinden, kentin hem mücadele ve direnişin heterotopik bir mekânı hem de kaygı, korku, yabancılaşma ve tahakküm aracı olarak nasıl işlev kazandığını incelemektedir. Pınar Dünder’in “2000 Sonrası Bilim Kurgu Filmlerinde Teknofobi ve Nostalji” (2024) başlıklı doktora tezi, 2000 sonrası distopik bilim kurgu filmlerinde teknofobinin nasıl ve neden ortaya çıktığını tartışır ve korkunun temel kaynağının, sınırların “ihlal edilmesi” ya da belirsizleşmesi olduğu varsayımına dayanır. İnsan ile “insan olmayan”ın karşılaşması, bilinmeyenin tekinsizliğine işaret ederken, insanın yaratıcı rolüne bürünmesi de benzer şekilde öngörülemeyen sonuçlara yol açarak tanımlanamayan bir tehlike barındırmaktadır. Aytek Uğur Çan’ın “Sinemada Ekolojik Bakışlar: Ekolojik Perspektifte Distopik Türk Sineması” (2024) başlıklı doktora tezi ise, Türk distopya sinemasını ekolojik bir perspektiften ele alır. Bu bağlamda, *Körfez* (2017), *Buğday* (2018), *Gölgeler İçinde* (2020) ve *Bir Zamanlar Gelecek 2121* (2022) filmleri incelenerek ekolojik bakış açısının distopik anlatılar

içindeki temsilleri değerlendirilmiştir. Çalışma, Türk sinemasından seçilen örnekler üzerinden ekolojik duyarlılığın distopik evrenlerde nasıl yansıtıldığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, zamanlaması ve pratik bir sorunla ilişkisi, alanda/literatürde bir boşluğu doldurması, toplumsal etkileşimin geniş çaplı ilkelerine ilişkin genellemeler ve geleceğe dönük kuramsal bir perspektif sunması, bu tez çalışmasının önemini belirleyen üst başlıklar olarak sıralanabilir. Çalışma, Aydınlanma hümanizmi ve eleştirel hümanizmin kazanımlarına geri dönerek, insanın özgürleşme ve özneleşme kapasitesinin nasıl yeniden düşünülebileceğini tartışması, «tarihsel özne» kavramını pejoratif, idealist ve aşkın nitelemelerin üstünü çizmek suretiyle yeniden ele alması açısından, sözü edilen eleştirel nitelikli öncül çalışmalardan ayrılmaktadır. Çalışmanın özgünlüğü, kriz içindeki insanlık/uygarlık değerlerine yönelik eleştirel değer taşımayan bir olumsuzlama ideolojisinin 21. yüzyılın hegemonik veçhesi hâline gelmesi durumunu, insan-merkezli bir bakış açısına geri dönerek yorumlama çabasında somutlaşır.

Tez çalışmasının “İnsan Sonrası Kuram: Faillikten *Müdahillîğe*” başlıklı birinci bölümü, günümüzde geleneksel, Batılı ve liberal anlamda hümanizm düşüncesinin kökeninde yer alan “soyut, evrensel, aşkın ve araçsal insan” kavramsallaştırmasının politik olarak dışlayıcı ve arkaik olduğu hususunda insan sonrası/posthümanist kuramın eleştirilerinin önemini teslim edip içermekle beraber, insan-merkezciliği topyekûn reddetmekten ziyade yeniden değerlendirmenin dayanaklarını tartışacaktır. Slavoj Žižek’in yanı sıra Sonia Kruks⁶ gibi

⁶ Sonia Kruks *Simone de Beauvoir and the Politics of Ambiguity* adlı kitabında, liberal hümanizmin değerleri ve tehlikeleri, baskı altındaki grupların kendi baskılarına nasıl ortak oldukları, toplumsal kimliklerin nasıl sürdürüldüğü, akılcılığın sınırları gibi meseleleri ele alırken Beauvoir’un düşüncelerini liberal, Hegelci ve Marksist geleneklerdeki tarihsel figürlerle diyaloga sokar. Beauvoir, insan eyleminin özgür ve sınırlı oluşu arasındaki gerilimlere odaklanır. İnsan olmak, özgür seçim yapabilen ama aynı zamanda bedenlenmiş bir varlık olarak başkalarından zarar görmeye açık, paradoksal bir varlık olmak demektir. Bu nedenle siyaset, karmaşık biçimde iç içe geçmiş çoklu insan etkileşimlerinin alanıdır. Beauvoir’dan yola çıkan Kruks, bu bağlamda siyasi eylemin doğasındaki başarısızlığın kaçınılmazlığı gerçeğinin farkında olarak bireylerin eylemlerinin sonuçlarından sorumluluk duymaları gerektiğini vurgular. Bu yaklaşım, insan varoluşunun gerilimli doğasını siyasetin merkezine yerleştirirken özgürlük, sorumluluk ve ahlaki eylem arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmeye imkân sağlar (Kruks, 2012).

Bunun yanı sıra, “For a Modest Human Exceptionalism” başlıklı makalesinde Kruks, yeni materyalizmin, “insan özgücülüğü” yönelimine karşı önemli eleştiriler sunarak “egemen özne” temelli kavrayışlara meydan okuduğunu belirtir. Ancak bu yaklaşımlar, insan yaşamına özgü olan ve hâlâ belirgin şekilde varlığını sürdüren özgürlük, direniş ve müdahale

araştırmacıların da vurguladığı gibi hümanist değerler toplumsal ve siyasal tahakküme karşı birçok mücadele alanında hâlâ başvurulmuş değerlerdir. Kruks'ın belirttiği üzere “insan eyleminin somutlaşmış ve konumlanmış doğası”na ilişkin açıklama, insani farklılıkları daha iyi kabul eden ve *politik eylemde* dayanışma, çatışma ve gerilimler üzerinde bilinçle çalışan bir hümanizm için kaynaklar sunar” (2012, s. 26). “Bu türden bir hümanizm kavrayışı, özeleştiriyeye tekabül eder ve iyi niyetli politik eylemin getirdiği başarısızlıkların farkında olduğu gibi, çatışma ve olasılıklardan mütevellit bir dünyada, kendi değerlerinin peşinde koşmanın yol açabileceği zararların sorumluluğunu da kabul etmiştir” (Kruks, 2012, s. 26).

Çağdaş akademik tartışmalar içerisinde “insan sonrası”nın, 20. ve 21. yüzyılın bilimsel, biyolojik ve teknolojik olduğu kadar ontolojik ve epistemolojik gelişmelerini de takip eden ve “insanın” yeniden tanımlanmasına yönelik ortaya çıkan acil bir ihtiyacı karşılayan kapsayıcı bir terim olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz (Ferrando, 2013, s. 26). Anlam alanlarının birbirine en yakın olanları ise posthümanizm ve transhümanizm tarafından paylaşılan öğelerden oluşur. Bu karışıklığın pek çok nedeni olduğunu söyleyen Ferrando, her iki tasarımın ortak noktasının sabit olmayan ve değişken bir insan algısı olduğunu; ancak genel olarak farklı köklerden ve bakış açılarından beslendiklerini ileri sürer. Transhümanizm, insan türünün evriminde bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisine ilişkin oldukça zengin bir tartışma olanağı sunarken, hümanistlik ve insan merkezli kalmaya devam eder. Buna karşılık yazara göre, posthümanizm hiyerarşik olmayan ve merkezsiz bir episteme üzerinden formüle edilir. Başka bir deyişle bilim ve teknoloji alanları posthümanizmin araştırma konusu olmaya devam etse de bunlarla sınırlanmaz. Eleştirel, kültürel ve felsefi anlamda posthümanizm, antroposantrizmin jeolojik zamanını araştırmak konusunda uygun görünmekle birlikte, bu

niteliklerini göz ardı ederek iddialarını abartma eğilimindedir. Kruks makalesinde, daha “mütevazı” bir insan özgüçlüğü savunusu doğrultusunda Simone de Beauvoir’a başvurur. Beauvoir, insanı ayrılmaz bir şekilde maddi dünyaya dayandırırsa da yeni materyalizmlerden daha kapsamlı bir şekilde insan özgürlüğünü ve bu özgürlüğün baskıya direniş konusundaki sorumluluğunu incelemek için daha zengin kaynaklar sunar (Kruks, 2019).

çerçeveden bakıldığında insan bağımsız/özerk bir özne olarak algılanmaz. Geniş bir materyal ilişkiler sisteminin içerisine yerleşmiştir ve onun tarafından koşullanır (Ferrando, 2013, s. 32).

Nitekim posthümanizm, insan merkezilik ve buna ilişkin olarak bedensellik ile bilincin ve eylemin cisimleşmesi-somutlaşması (*embodiment*) (Hayles, 1999); teknoloji çağında felsefi, etik, politik ve teolojik kavrayışların çeşitliliği içinde insan olmanın anlamı (Graham, 2002; Graham, 2004); hümanizmin mirasının eleştirel biçimde içerilmesi/yeniden üretimi (Badmington, 2003) ile özne-öznellik (*subjectivity*) gibi meseleler üzerinden tartışılmalıdır (Wolfe, 2010). Tartışmaların ortak noktası ise “insanlığın kriz içinde oluşuna” yönelik vurgudur.

Özgür Yaren “Post-Human Aesthetics of Apocalypse” başlıklı makalesinde, “Antroposen”den yükselen popülizm gibi daha yakın tarihli siyasi krizlere uzanan çeşitli kriz anlatılarının şekillendirdiği konjonktürün, posthümanist söylemin yaygınlık kazanmasına yol açtığını ileri sürerek, distopya filmlerinin bu bağlamda değişen tonunu, posthümanist söylemin kökenleriyle ve çağdaş kolektif kaygılarla ilişkilendirir. Yaren’e göre, apokaliptik/distopik türdeki filmlerde bakış açısı, “insanlığın sonuna” ağıt yakma tonunu terk edip insan dışındaki türlere yönelmek suretiyle değişir (Yaren, 2019). Posthümanist söylem, gevşek bir şekilde birbirine bağlı çeşitli kökenlere sahiptir ve Batı düşüncesinde insanlığın evrenselliğinin epistemolojik olarak sorgulanmasıyla temellenmiştir. İnsanlar ile hayvanlar arasındaki sınırların sorgulanması, “tüm yaşam alanı ya da daha doğrusu yaşam/ölüm ilişkisine” odaklanması, bu yeniden değerlendirmeye ontolojik bir boyut ekler. Ontolojik sorgulama, genellikle insanın biyolojik yetersizliklerine vurgu yapma ihtiyacıyla birlikte ele alınır ve insanın evrimsel, ekolojik ya da teknolojik koordinatlar bağlamında merkezsizleştirilmesi sonucuna varır.⁷ Edebiyatta ve popüler kültürde insan-sonrası bir dünyayı tasvir eden geleceğe

⁷ Yaren’in belirttiği gibi, Yuval Noah Harari’nin *Sapiens* adlı kitabı, biyolojik-determinist bir insanlık tarihi sunarak bu çizgiye başarıyla yerleşmiş ve geleceğe yönelik anlatılarla birleştirmiştir. *Sapiens*, genetik mühendislik, siborg

dönük anlatılar, posthümanist söylemin temellendiği bir diğer kökendir.⁸ Bu anlatılar, özellikle makine ve organizmanın karışımı olan *siborg* figürü üzerinden tüm çeşitlilikleriyle insana vurgu yapan bir melezlik teması taşır. Bu figür, insan olmanın anlamını bulanıklaştırır ve Batı geleneğindeki aşkın “özgün birlik” veya “ontolojik saflık” fikrini tehdit eder. Posthümanist söylemin bu türden kökenleri bir süredir var olmakla birlikte günümüzdeki yenilik, “küresel kapitalizmin derin ve ısrarlı bir kriz içinde olması ve bu durumun yarattığı hoşnutsuzluklar ile bunları bir kara delik gibi içine çeken istilacı bir popülist dalga”dır. Mevcut üretim biçimine karşı – ister bir ütopya ister bir siyasi program şeklinde olsun – bir alternatif tahayyül etmeyen/edemeyen minvaldeki eleştirel duruş, pasif bir umutsuzluğa sürüklenmeye mahkûm olur. Başka bir deyişle, küresel kapitalizmin yarattığı haklı öfke, topluma ve sonunda insanlığın tamamına yönlendirilmek suretiyle anlamsızlaşır; siyasi olarak “kısır, alaycı, nihilist ve hatta daha kötüsü insanlık karşıtı” hâle gelir (Yaren, 2019, s. 81-82).

Dolayısıyla Yaren’in vurguladığı gibi, kapitalist sistemin krizi karşısında, insan merkezli ideolojilerden vazgeçmeye, büyük insanlık anlatısını terk etmeye ve hümanist idealleri ya “naif ve modası geçmiş” ya da “doğrudan barbarca” olarak nitelendirmeye zorlandığımız 21. yüzyılda, apokaliptik filmlerin matem tutmanın ötesine geçen ve “garip bir şekilde kutlamaya benzer bir tonu içeren” tutumları da bu tükenmişlikle, tahayyül eksikliğiyle ilişkilendirilmelidir. Nitekim hümanist ideolojilerin etkili ancak hedefsiz bir biçimde eleştirilmesi, içsel umut ve ütopyacı düşüncenin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Bu

mühendisliği ve organik olmayan yaşamın mühendisliği gibi uygulamalar nedeniyle insanlığın sona erdiği bir senaryoya sonuçlanır. Bu motif, Mary Shelley’nin *Frankenstein*’ına kadar uzanan posthümanist literatürde sıkça karşılaşılan tipik bir unsurdur (Yaren, 2019, s. 81).

⁸ Yaren, son yıllarda çekilen bazı kıyamet filmlerinin, distopik anlatılardaki karamsar tonları terk edip iyimser bir başlangıç noktası olarak kıyameti kucakladığını belirtir. Örneğin, *The Girl with All the Gifts* (Colm McCarthy, 2016) kıyamet temalı bir hikâyeyi ütopyacı bir söylem ve estetikle sunar. Filmde, havadan yayılan gizemli bir mantar hastalığı, insanlığı yok ederken, yalnızca melez çocuklar bu yeni dünyada hayatta kalma yetisine sahip olur. Bu çocuklar, insan ve insan dışı “yırtıcı”ların özelliklerini birleştirerek insan-sonrası yaşamın umudunu temsil eder. Benzer şekilde, *War for the Planet of the Apes* (Matt Reeves, 2017), “insanlığın nihai yok oluşunu yüceltmek” söylemine göz kırpar. İnsanlar arasında süregelen savaşlar, en nihayetinde bir çığ felaketiyle sona erer ve yalnızca maymunlar hayatta kalır. Film, insanlığın yok oluşunu bir kayıp olarak değil, yeni bir düzenin başlangıcı olarak görmektedir (Yaren, 2019, s. 79-81).

durumu tersine çevirmek için, insandan tamamen vazgeçip dünyanın sonuyla yüzleşmeden önce yeni tahayyül ve tasavvur biçimlerine ihtiyacımız olduğu söylenebilir (Yaren, 2019, s. 82).

Öyleyse, insan sonrasının “kriz içindeki insan/insanlık” vurgusuyla olan ilişkisini eleştirel, toplumcu ve diyalektik bir perspektiften yorumlayabilmek için ilkin, “hümanizm için kutsal mezarlar kazma modasını takip etmek değil hümanizmin içinden doğan ve hümanist söylemle ilişkilendirilen eleştirel bir pratik olarak posthümanizm” konseptini (Badmington, 2003, s. 22) ele almak gerekir. “İnsan sonrası”nın, neyin *insan* sayılabileceğini anlamak adına, önemi giderek artan bir kavram haline geldiği söylenebilir. Bu nedenle, posthümanizmi anlamak, hümanizmi tekrar göz önüne almayı gerektirmektedir (Hayles, 2003, s. 137; Badmington, 2003, 22).

Hümanizm, “batıl inanç ve zorbalığa karşı insan özgürlüğü, iradesi ve yüceliğinin savunucusu” (Davies, 1997, s. 5) ve “teolojik belirlenimlerin dışında rasyonel bir varlık olarak insan itibarının yeni ve canlı bir algılanışı” (Davies, 1997, s. 22) şeklinde tanımlanabilecek bir düşünce sistemidir. Hümanizm, temellerini Descartes’ın otorite merkezini tanrısal iradede insan iradesine kaydıran felsefesinde bulur (Alpay, 2019, s. 7). Modern epistemolojinin kurucusu sayılan ve varlığı kanıtlamak için kuşkudan yola çıkan Descartes, sorgulayan ve kuşku duyan “ben” dışında her şeyden kuşkuya düşebileceğini görür (Timuçin, 2004, s. 99). Düşünen “ben”in zorunlu olarak herhangi bir şey olması gerektiğini ileri süren Descartes’a göre doğruluğundan emin olabileceği tek bilgi, bu anlamda insanın varlığıdır. Böylece ilk kez, “insan tanrıya bağımlı bir özne olmaktan kurtulur” (Alpay, 2019, s. 7).

Hiçbir bedeninin olmadığını ve içinde olabileceği hiçbir dünyanın ve hiçbir yerin olmadığını tasarlayabileceğini ama gene de tüm bunlara rağmen “kendisinin olmadığını tasarlayamayacağını” (Descartes, 1996, s. 32) belirten ve zihin ile beden, özne ile nesne arasında ayrıma giden hümanist Descartes için, insanı insan yapan bedeni değil zihnidir. Bauman’ın belirttiği gibi Descartes’ın ardılı Aydınlanma düşünürleri ise, insanı, toplumun

geneliyle yalnızca dışsal ve araçsal bir ilişki içinde olan bir varlık olarak tasavvur ederler; bu anlayışa göre, toplumsal kurumların temel işlevi bireylerin çıkarlarını gözetmek ve müdafaa etmektir (Bauman, 2011, s. 106). Bu bağlamda, hümanizmde “düşünen ben” olarak özne, farazi biçimde “tamamen insani” bir töze indirgenerek, bağımsız, müstakil ve aslında toplumsal olmayan ahlaki bir varlık olarak konumlandırılır. Aydınlanma’nın Hobbes ve Locke gibi saygın filozofları, toplumun üyesi olmayı ve toplumsallığı, bireyleri anlamlı ve esaslı bir şekilde dönüştürme ve değiştirme yetisi kazanmak olarak görmemiş; aksine, toplumsal kurumları bireylerin çıkarlarını koruma işleviyle sınırlandırmışlardır (Bauman, 2011, s. 105-106).

Aydınlanma filozoflarının özne ve nesne, zihin ve beden arasındaki ayrıma dayanan perspektifi böylelikle hümanizmde, toplumla ve dünyayla/evrenle ilişkisinde merkezi konumda ve “bizahiti öz” arayışında görülen insan algısı olarak yer bulur. Ancak bu noktada, hümanizmin eleştirisine girmeden önce, Aydınlanmanın ve insan merkezli düşünme tasarımının, bir nevi “farkındalık hali” olduğunun da altını çizilmelidir. Nitekim kendi dışındaki varlıkları da anlamak ve onlarla var olduğunun farkına varmak, kendi varlığının farkına varan birey ile başlar. Bu çalışmada kavramsallaştırılmak istenen posthümanizm tasarımının hümanizmden farklılaştığı nokta, “insanın *başlı başına* evrenin merkezi olarak görüldüğü ve insani özün değişmeden sabit biçimde kaldığı” düşüncesinin reddedilmesidir. “Belirsizlik posthümanizmde korkulacak bir şey değildir” ve “insana yanlış bir kesinlik görüşünü dayatmak onu belirsizliğin farkında olmaktan daha güç bir konum almaya zorlar” (Alpay, 2019, s. 11).

Bu bağlamda “*insan-sonrası*, kendi geleceğine sahip” bir tasarımdır; liberal hümanizme geri dönüş veya anti-hümanizm olarak anlaşılmamalıdır (Hayles, 1999, s. 287). Epistemolojik açıdan ele alınacak bir insan sonrası tasarımı, “kalıplaşmış düşüncelerden sıyrılma ve insan olmanın anlamıyla ilgili yeni düşünme biçimlerine olanak sağlama” ile ilgilenir (Hayles, 1999, s. 285). *İnsan sonrası*, *insanlığın sonunu* temsil etmemekle birlikte, belirlenmiş-kesin-aşkın-evrensel bir insan kavramının sonuna işaret eder. Bu kavram, “zenginliğe, güce ve kendilerini,

bireysel seçim ve eylemler aracılığıyla iradelerini kullanan özerk varlıklar olarak görme özgürlüğüne sahip” (Hayles, 1999, s. 286) belirli bir kesimi gösteren sınırlı ve sınıfsal bir kavram olarak görülebilir. Nitekim “kriz içindeki insanlık” ile beden ve insani öz bakımından belirsizliği imleyen posthümanist tasarıma eleştirel Marksist bir açıdan yaklaşıldığında, “çoktan insan-olmayan hale gelmiş ve bir nevi *kapital*’e dönüşmüş” (Rikowski, 2003, s. 122) olan insanın, sermaye ve onun dolayımındaki ilişkiler bütününden bağımsız bir “kendinde” ya da “aşkın” özne/insan olmadığı da ileri sürülebilir. “İnsani öz”e ya da tüm diğer varlıkların özüne yabancı olan şey, bu anlamda kapitalin kendisi olarak görülebilir.

Birinci bölümün ikinci kısmında, günümüzde “evrensel olarak tanınabilir bir insan öznesinin var olduğunu ve bu öznenin bir anlamda doğasından kaynaklanan ‘haklar’a sahip olduğunu varsaymamız” (Badiou, 2023, s. 23) gerektiğine yönelik ön kabulün açıkça, sermaye dolayımında gelişen iktidar ve tahakküm ilişkilerinin devrimci analizini gerçekleştiren “Marksizm ve [onun] esin verdiği bütün ilerici mücadele biçimlerinin çöküşüyle bağlantılı olduğunu” (Badiou, 2023, s. 23) ileri süren Alain Badiou’nun felsefesine dönüş yapılarak, düşünürün “hakikatler etiği” kuramına değinilecek ve kuramı oluşturan kavramsal setin açıklamasına yer verilecektir.

Badiou, en temelde, postmodernizmin hakikati bireysel perspektifler ve toplumsal inançlarla sınırlayan görelî yaklaşımına karşı çıkar. Hakikatin, değışen ve çeşitli bakış açılarının ötesinde, evrensel ve nesnel temellere dayanan bir “çokluk” olduğunu savunur ki bu durum, yalnızca felsefî tartışmaların değil, aynı zamanda bilimsel ve etik değerlerin de yeniden yorumlanmasını gerektirir. Badiou’nun ontolojik ve epistemolojik yaklaşımları, matematiksel temellere dayanan radikal bir varlık anlayışı ve olaylar aracılığıyla ortaya çıkan hakikat kavramı etrafında şekillenir.⁹ Bu doğrultuda ontolojik olarak “çokluk” (*multiplicity*), epistemolojik

⁹ Adnan Akan’ın da belirttiğı gibi, Alain Badiou, çağdaş Fransız filozofları arasında öne çıkan isimlerden biri olarak, felsefenin temel dayanağı olan hakikat kavramını her türlü “son” iddiasına karşı koruma çabasıyla dikkat çeker. Ancak bu

olarak ise “olay” (*event*) kavramı merkezi roldedir. Ontolojik bağlamda “varlık”, bir birlik olarak görülmekten ziyade çeşitli öğelerin toplamı olarak düşünülür; sabit ve tek biçimli değil, dinamik ve çeşitlenen bir yapıdır. Epistemolojik bağlamda ise “olay”, mevcut durumun (*situation*) radikal ve öngörülemez biçimde ötesine geçerek yeni bir hakikat alanı açan bir kırılma/yarılma anıdır. Hakikat, belirli olaylar aracılığıyla hâlihazırdaki bilgidен bağımsız olarak ortaya çıkar ve onu ayırt edebilmek için olayın getirdiği yeniliğe açık olmak gerekir. Badiou, olaylar aracılığıyla keşfedildiğini ve bireylerin bu hakikatlere sadakat (*fidelity*) göstererek özneleştiklerini (*subjectivation*) ileri sürer (Badiou, 2005; 2023). Badiou’nun kuramının esasını oluşturan bu yaklaşımlar “durum, olay, hakikat, sadakat, özneleşme” başlıkları üzerinden detaylıca ele alınacak; “hakikatler etiği” olarak tanımlanabilecek bu düşünce sisteminin, tezin son bölümündeki film analizlerine (tezin ikinci bölümünde kurulacak kavramsal çerçeveyi de kapsayan şekilde) uygulanmasının olanaklılığı tartışılacaktır.

Tez çalışmasının “İnsan Sonrası Durum: Antroposen’den *Kapitalosen*’e” başlıklı ikinci bölümünde, 21. yüzyılı, evrensel, soyut, aşkın, “rasyonel” ve “belirlenmiş” insan doğasına dönük çıkarımlar ve bundan mütevellit “insani günahlar” ile anlamaya ve eleştirmeye yönelen kısıtlı bir “Antroposen” (*Anthropocene*) çağı tanımı yerine, soyut ve idealist manada “insan”ların değil; nesnel, diyalektik ve tarihsel bağlamda üretim sistemlerinin yarattığı yıkımı vurgulayan “*Kapitalosen*” (*Capitalocene*) kavramıyla irdelenmenin önemi vurgulanacaktır.

koruma çabası ne geleneksel bir tutuculuğa ne de felsefe tarihine duyulan nostaljik bir bağlılığa dayanır. Badiou, bu yaklaşımı, felsefenin dört temel koşulunu ve çağın dinamiklerini göz önünde bulundurarak şekillendirir. Badiou, çağın sosyokültürel ve ekonomi-politik meselelerinin yanı sıra felsefenin içinde bulunduğu krizle yüzleşen bir duruş sergilemeye çalışır. Bu bağlamda, felsefenin ne olması gerektiği sorusu, çağın farklı felsefi eğilimleri ve felsefeye dair yaklaşımlarıyla bir hesaplaşmayı gerektirir. Bu gereklilik, Badiou’yu felsefenin tanımını, amacını, arzusunu ve koşullarını yeniden açıklamaya yöneltir. Sonuç olarak, Badiou’ya göre felsefe, Nietzsche, Heidegger ve Wittgenstein gibi figürlerin etkisi altındaki çağdaş sofizme karşı, bir tür çağdaş Platonculuk olarak konumlanır. Bu yaklaşım, felsefeyi yeniden yapılandırma ve çağdaş sorunlarla hesaplaşma arayışının bir ifadesidir (Akan, 2016, s. 27-28).

Badiou’nun hakikat arayışı, postmodernliğin geleneksel felsefeye ve modernliğe yönelttiği eleştirileri ve özellikle hakikatin tekliği ve değerlerin evrenselliğine dair özcü yaklaşımlar çerçevesinde yaptığı değerlendirmeleri dikkate alır. Ancak bu arayış, bir yandan hakikat tutkusu ve adalet fikrinin felsefenin vazgeçilmez unsurları olduğunu kabul ederken, diğer yandan çeşitli olayların çokluğu karşısında bu kavramları sürekli olarak yeniden gözden geçiren dinamik bir yapıya sahiptir. Bu bağlamda, Badiou’nun yaklaşımı, felsefe ve hakikat fikrine yönelik umut ve tutkunun, karşılaşılan sorunlar ve çelişkilerle iç içe geçmiş bir biçimde sürdüğünü gösterir. Bu arayış, hakikatin peşinden gitmenin, yalnızca düşünsel bir faaliyet değil, aynı zamanda adalet ve evrensel değerler uğruna verilen bir mücadele olduğunu ortaya koyar (Akan, 2016, s. 45).

Kavramı ilk kez kullanan sosyolog ve doğa tarihçisi Jason W. Moore'un belirttiği gibi, içinden geçtiğimiz çağı Kapitalosen, başka bir deyişle “sermaye çağı” olarak nitelemek, “Antroposen duyarlılığına karşı eleştirel bir provokasyonu simgeler ve Antroposen teriminin temelindeki şu düşüncenin önüne geçer: “düşmanı bulduk ve o biziz” (Moore, 2019). Moore’a göre bu düşüncede gizlenen, “insanlık olarak ‘herkesin’ karbon ayak izlerini kapatması ve daha sürdürülebilir tüketiciler olması” gerekliliğine yönelik genelleyici vurgu, elbette ki oldukça eşitsiz bir güç ve zenginlik sisteminin sonucudur (2019).

Buna paralel olarak, *Marksizm ve İnsan Doğası* adlı eserinde, insan “doğasının” tarihsel bir olgu olarak ele alınması gerektiğini ileri süren Sean Sayers’in belirttiği üzere, insana yönelik tarihsel bir açıklama, evrensel insan doğasında aşkın, soyut ve ideal temeller atfetme bağlamında liberal hümanizmin karşısında konumlanır. Ancak bu, basitçe insan doğasını reddeden olumsuz bir anti-hümanizm ya da posthümanizm biçimi de değildir. İnsan gereksinimlerine ilişkin tarihsel bir açıklama içeren bu türden bir hümanizm anlayışına göre, insanlar liberal toplumsal düşüncede varsayılan şekliyle sadece pasif ve bireysel tüketiciler değil; aktif, toplumsal ve üretken varlıklar olarak algılanmalıdır (Sayers, 2013, s. 21-22). “Üretken etkinliklerde bulunarak yalnızca dünyada değişiklikler yapmakla kalmazlar, toplumsal ilişkilerini ve kendi doğalarını da dönüşüme uğratırlar” (Sayers, 2013, s. 22). Marksizm ve insan doğası üzerine yaptığı çalışmalarla tanınan sosyolog ve akademisyen Richard Lichtman da benzer biçimde, insan doğasının toplumsal üretimini ve bu sürecin birey üzerindeki etkilerini incelemeye odaklanırken, insan doğasının “sabit ve değişmez” bir özden ziyade; toplumsal ve tarihsel süreçler tarafından işlenen dinamik bir yapı olduğunu savunur. Lichtman’a göre, insana dair inanması en zor savlardan biri, kendimizi inşa eden varlıklar olduğumuz; aynı anda hem kendi faaliyetimizin öznesi hem de nesnesi olduğumuz iddiasıdır. Kendimizi, yarattığımız (ya da yaratabilme potansiyelimiz olan) koşullara tabi olan öznelerden ziyade, yaratmadığımız koşullara tabi olan varlıklar olarak biliriz. Ancak insan kendi kendini

üreten tarihsel bir varlık olarak kendi toplumsal etkinliğinin hem öznesi hem de nesnesidir (Lichtman, 1990, s. 14). Ayrıca doğa, teknik, toplumsal dünyanın yapısı ile “insan pratiğinin, bütünü anlamını sürekli olarak yeniden düzenlediği bir ortam olarak tarihsel zaman boyutu” arasındaki karşılıklı ilişkiden oluşan diyalektik bütünlüğün bir parçasıdır (Lichtman, 1990, s. 15). Marx’ın düşüncesinin özgünlüğü ise tam olarak bu noktada başlar. Kendi kendini üreten insan kendi öz doğruluğunu üretebilme kapasitesine sahiptir. Doğası, bir kerede ve hiç değişmemek üzere belirlenmiş bir biçimde, tarihten önce var olmuş olamaz. Kendini ancak *kendi etkinliği içinde oluşan çelişkilerin diyalektik gelişmesi içinde*, kısacası ancak tarih içinde gerçekten yaratır (Bottigelli, 2011, s. 58).

Tarih içinde oluşan bu insan doğası kavrayışında, özne-nesne diyalektiği doğrultusunda öne çıkan vurgu, dönüştürme çabasının kendisi ve dönüştürecek olan insan eylemselliğidir. Bu görüş, önceden bahsedildiği gibi Aydınlanmanın devrimci nitelikteki “kendi varlığının farkında olan” insan tasarımı ile örtüşür ve “nesnellğe müdahale edebilecek tek öznel varlık” olarak insan vurgusu ile onu aşar. Marx, kapitalist üretim biçimi içinde insan doğasının yalnızca öznel bir biçimde tanınamayacağını, tarih içinde oluşan bu doğanın henüz insanın dışında olduğunu ve ona yabancı kaldığını vurgular. “*Günlük maddi sanayi içinde (...) karşımızda somut, yabancı, yararlı nesneler biçimi altında, yabancılaşma biçimi altında, nesnelleşmiş insanın özsel güçlerini görürüz*”¹⁰ (Marx, 2011, s. 180). Dolayısıyla tarih içinde oluşan ve tam da bu diyalektik içinde yabancılaşmış hâle gelen doğayı sahiplenebilmek için yabancılaşmaya neden olan sömürü ve tahakküm ilişkilerini ortadan kaldırmak gerekir. Sömürünün ortadan kaldırılışı, yalnızca üretim ilişkilerinin dönüşümü anlamına gelmez; aynı zamanda insanın “tarih öncesine” son verebilecek bir toplumsal-kültürel dönüşümle de ilgilidir. Çünkü bu durum, *insanın kendi doğasının insan tarafından sahiplenilmesi* olabilecek

¹⁰ Vurgu yazara ait.

ve gerçek anlamda insancıl toplumun gelişmesinin koşullarını yaratabilecek bir potansiyeli barındırır (Bottigelli, 2011, s. 59).

İşte insanın Aydınlanmadan itibaren tartışılacağı “doğruluğu, gerçekleştirilmesi söz konusu olan bu öz, [bu] gelecektir” (Bottigelli, 2011, s. 59). Bu varsayıma göre, insana yabancı olan bu özel mülkiyetin bir kerede ve kesin olarak ortadan kaldırılmasının ardından açılıp serpilecek olan yeni insanın ilk özelliği ise doğaya karşıtlığının son bulması olacaktır (Bottigelli, 2011, s. 59-60). Nitekim “doğa, yani kendisi insan bedeni olmayan doğa, [...] insanın ölmek için, kendisi ile sürekliliğe girmesi gereken *bedenidir*. İnsanın fizik ve entelektüel yaşamının doğaya sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemek, doğanın kendine sıkı sıkıya bağlı olduğunu söylemekten başka hiçbir anlama gelmez, çünkü insan doğanın bir parçasıdır” (Marx, 2011, s. 145). Bu bağlamda, eleştirel perspektiften ele alınacak *insan-sonrası* kavrayışında insan, içinde bulunduğu doğadan ve toplumsal ilişkilerden bağımsız ve onların üstünde ideal, soyut, “aşkın” bir *bizahiti* öz değil; tersine diğer tüm canlılar gibi doğanın, doğaya “içkin” bir parçası olur. Ancak bunun yanı sıra, “‘varlık’larını, ‘öz’leri ile uyumlu hale getirebilecek” (Marx, 2010, s. 74) *müdahillike* de sahiptir.

Bu doğrultuda, ikinci bölümün ilk kısmında tartışılan *Antroposen vs. Kapitalosen* merkezli kavramsal çerçeve, Murray Bookchin’in “toplumsal ekoloji” görüşüne dayanak olarak geliştirdiği tamamlamıcılık etiği ve “Aydınlanmacı Hümanizm” konsepti eklenerek ileri letilecektir.

Bookchin’e göre, çağımızda eleştirel bir biçimde yeniden düşünülmesi gereken hümanizm, insan aklının, yaratıcılığının ve etik sorumluluğunun önemini vurgulamanın yanı sıra insanın doğayla uyum içinde yaşaması gerektiğini de savunmalıdır. Bu yaklaşım, eylemsellik ve müdahale ilkelerini temel alarak modern toplumun karşı karşıya olduğu çevresel ve toplumsal sorunlara rasyonel ve etik çözümler bulmayı amaçlar. Bookchin, Aydınlanmacı hümanizmin nüvelerini barındıran muhtevada bir “toplumsal ekoloji” kuramı geliştirmekteki

amacının “bir felsefe, doğal ve toplumsal gelişmeye ilişkin bir kavrayış, toplumsal ve çevresel sorunlarımıza ilişkin derinlemesine bir analiz ve bugünün toplumsal ve çevresel krizine radikal ve ütopyacı bir alternatif sunmak” olduğunu belirtir (2013, s. 21). Hümanistlerin ulaşmaya çalıştıkları özgür ve akılcı toplumun, “neredeyse iki adım uzakta olduğu zamanları yaşadığımız günlerde”, ütöpik (ya da distöpik) tahayyülün yeniden canlandırılması elzemdir. Öte yandan, tam da bu gerçek yüzünden, “eskiden yeniye eşiğı geçmek, büyük bir etik çaba gerektirir” ve “özgürlüğün elde edilmesi, entelektüel ve etik doğruluk düzeyinin en yüksek seviyesinde *özgür bir eylem* olmalıdır” (Bookchin, 2018, s. 343). Bookchin bu doğrultuda, doğal evrim ve toplumsal eylemin bir *praksisi* olarak gördüğü “toplumsal ekoloji” yaklaşımında, insanların evrende nasıl bir yer işgal ettikleri sorusunun, radikal sosyal bilimcilerin karşılaştığı en temel toplumsal meselelerin bazılarını gündeme getirdiğini ileri sürer. “Bu meseleler arasında insan emeğinin kullanım yolları; tekniğin, çevrenin yanı sıra insan ruhunu da dönüştürmedeki rolü; insanların insan dışı doğayla etkileşimde bulunurken oluşturdukları sosyal ilişki biçimleri ve - en önemlisi- insanların kurdukları ve çevrelerindeki dünya ile etkileşimlerinde onlara rehberlik eden etik değerler”in bulunduğu bir “doğal ve toplumsal” muhayyilenin geliştirilmesini önerir (Bookchin, 2013, s. 22).

“İnsan Sonrası Tahayyül: Umuttan *Umutsuzluğa*” başlıklı üçüncü bölüm, ütöpik ve distöpik düşüncenin niteliğini anlamak ve tarihsel gelişiminin izlerini sürmek üzere tez çalışmasına dâhil edilmiştir. Kültürel düzleme ütopya-distopya diyalektiğı üzerinden giriş yaparak, “21. yüzyılın ayrıcalıklı metinleri” olarak düşünülen distöpik anlatıların, insan müdahalesini merkeze alan politik ve direnişçi niteliğini eleştirel tahayyül açısından kavramayı ve tartışmaya açmayı hedeflemektedir. Bu bölümdeki kavramsal tartışma, ütopya-distopya anlatılarının sunduğı tahayyül etme biçimlerinin, siyasal ve eleştirel nitelikte “müdahil insan-özne”ye dair görünümünün izini distöpik filmler içinde sürececek bir analizin kapısını aralamak üzere yapılandırılacaktır.

Fátima Vieira, ütopyanın tarihçesini ve anlamını tartıştığı “The Concept of Utopia” başlıklı makalesinde, kavramın tarihsel olarak dört temel özellik ile tanımlanabileceğini belirtir. İlki bir toplum tahayyülüdür ki bu tahayyül, ütopyayı aslen hâkim ideolojinin karşısında yer alacak şekilde tasarlar. İkincisi ütopik imgelemin fikrîsel ve yazınsal formlarda somutlaşmasıdır ki bu, ütopyanın bir terim olarak ilk defa kullanıldığı Thomas More’un anlatısıyla bağdaşmayan çeşitlilikte metinleri (yazınsal-edebi ve siyasi ütopyalar ayrımında olduğu gibi) içerir. Üçüncüsü ütopyanın işlevidir, okuyucu üzerinde bir etkiye neden olan, onu hareket geçmeye teşvik eden bu işlev özellikle siyasi ütopyaların baskın özelliği olarak görülür. Dördüncüsü ise, kişinin içinde yaşadığı topluma karşı hoşnutsuzluk ve tatminsizlik hissinden doğan daha iyi bir yaşama karşı duyulan arzudur. Vieira’ya göre sonuncu özellik, hiç şüphesiz ütopyanın en önemli niteliğidir; çünkü Ernst Bloch’un ütopyanın asıl gücü olarak nitelendirdiği “umut” kavramını içeren çok sayıda metin bu çerçevede üretilmiştir. Bu bağlamda ütopya, bir tutum meselesi, arzu edilmeyen mevcut duruma karşı bir nevi tepki ve mümkün olan alternatifleri hayal ederek tüm zorlukların üstesinden gelmeye yönelik bir istek olarak görülebilir (Vieira, 2010, s. 6-7).

Vieira’ya göre, bahsedilen bu özellikler ütopyanın olumlu yanını tasvir eder; ütopya burada mutlu bir toplum portresi olarak, daha iyi bir yer ve zaman olarak imlenir ve özellikle 18. yüzyıl yazınında karşımıza çıkar. Ancak ütopyanın 19. yüzyıl yazınsal üretimlerinde aleni bir şekilde ifşa edilen (ve 20. yüzyıl ütopyalarının baskın özelliği haline gelen) “karanlık bir tarafı” da vardır. Bu karanlık taraf hem ütopyanın geleceğe yönelme durumu hem de bilimsel ve teknolojik ilerleme fikriyle bağlantılı görülebilir (Vieira, 2010, s. 15). Ütopik düşünce yüzünü gelecek fikrine çevirdiğinde, kaçınılmaz olarak daha karanlık zamanlara dair bir imgelemi de beraberinde getirecektir. Dolayısıyla “ütopyanın yanlış yola sapacağı” fikri kendiliğinden ortaya çıkmaz; “daha iyi bir dünyanın kurulabilme ihtimaline yönelik düşünce aynı zamanda mevcut olandan daha kötü bir gelecek olasılığına dair bir farkındalığı” da

içermektedir (Vieira, 2010, s. 16). Ancak distopya yazarları geleceğe dair bir hayli olumsuz imgeler sunsalar da distopyalar, okuyucular nezdinde de bir o kadar olumlu tepkiler bekleyen “umuda yer ayırmaya” dair bir potansiyel taşırlar:

Okuyucu bir yandan tüm insanların kusurları olduğunu (ve her zaman olacağını) kavramaya ve bireysel gelişimden ziyade toplumsal ilerlemenin sosyal ve siyasal mutluluğu garanti altına alacak tek yol olduğunu idrak etmeye yönlendirilir. Diğer yandan ise okuyucu, tasvir edilen geleceğin mutlak gerçeklik değil, sadece kaçınmayı öğrenmeleri gereken bir olasılık olduğunu da anlar. Distopyalar okuyucuda umutsuzluk duygusunun ortaya çıkmasına neden oluyorsa, bu, okuyucunun distopyalardaki tehlikeyi ciddiye almasını sağlamak içindir. Distopyalar maksatları bakımından, toplumun ve insanlığın sonunun geldiğini muştulayan korkutucu kıyamet senaryolarından ayrılırlar. Aslına bakılırsa, umuda yer ayırmayan distopyalar bu anlamda başarısızlığa mahkûmdur (Vieira, 2010, s. 17).

Nitekim Gordin, Tilley ve Prakash tarafından ütopyanın “20. yüzyıldaki kötü ikizi” olarak tanımlanan (2010, s. 1) distopya, tıpkı ütopya gibi, bilimkurgu ve politik kurguların geniş ve verimli temeli üzerinde yükselir. Ancak bu adlandırmaya rağmen distopya, basitçe ütopyanın karşıtı anlamına gelmez. Ütopyanın asıl karşıtı, tamamen plansız şekilde kötüye giden ya da kasten kötüleştirilmiş ve korkunç duruma getirilmiş bir toplumdur. Distopya bu iki durumla da ilgili değildir, “yanlış yola sapan bir ütopyanın ya da toplumun belirli bir kesiminin çıkarları için işleyen bir sistemin” varlığı anlamına gelir (Gordin vd., 2010, s. 1).

Distopyaların nihai hedefinin kötü ve dehşet verici tezatlıklar bağlamında daha iyi bir toplumun mümkün olduğunu ima etmek ve bu toplumun “düşünülebilmesi” yönünde insanları teşvik etmek olduğu söylenebilir. Bu bakımdan özellikle 20. yüzyılda distopyalar, eleştirel bir nitelik kazanır ve eleştirel ütopyalar/distopyalar olarak da adlandırılabilir (Vieira, 2010, s. 17-18). “Her ütopya, örtülü bir şekilde (ima edilen) bir distopyayı da beraberinde getirir” (Gordin vd., 2010, s. 2). Ütopya ve distopya türleri, toplumsal düzeni temelinden ve sistemsal olarak değiştirmek amacını taşımalarıyla, mevcut durumun yanlışları üzerine gitmeleriyle ve devrimsel çözüm önerileriyle ayırt edici nitelik kazanır. Tom Moylan, Ruth Levitas, Lyman Tower Sargent ve Raffaella Baccolini gibi yazarların da önemle vurguladığı üzere, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yükselişe geçen bu eserlerle birlikte, “eleştirel distopya” anlatısı,

“mevcut sistemi özdüşünümsel olarak ele alan; yalnızca düzenin keskin eleştirilerini değil aynı zamanda politik eylemde bir sonraki adımın imgesel olarak beslenebileceği ve ilham alabileceği olasılıklarla muhalif alanların keşfini sunan” (Moylan, 2000, s. xv) metinsel bir değişim geçirir. Kapitalist iktidara olduğu kadar, yeni muhafazakâr yönetime de meydan okuyan, neoliberallerin reformist vaatlerinin sahte “ütopyacılığını” ve sosyal demokratların uzlaşmacı “üçüncü yol” çözümlerindeki kötü niyetli icraatını reddeden “bu yeni distopiyalar, eleştirel tahayyülün alevini canlandırmış ve böylelikle 21. yüzyıla girerken geniş ölçekli ancak radikal bir biçimde çeşitlilik gösteren ittifak siyasetinin kültürel bir tezahürü haline gelmiştir” (Moylan, 2000, s. xv).

Benzer biçimde, Fredric Jameson da ütopyanın her zaman siyasal bir mesele olduğunu belirtir. Ütopya ile siyasal olan arasındaki ilişki, ütopyacı düşüncenin pratik-siyasal değeri ve ütopyanın kapitalizme alternatif olacak üretim biçimleriyle özdeşleştirilmesi hakkındaki sorunlar, yeni bir perspektifi imleyen siyasal bir slogan olarak ütopya fikrinin canlılığını yeniden kazandığı günümüzde ayrıntılı şekilde ele alınması gereken konular olarak dursa da öncelikli olarak asıl mesele kapitalizmin varlığı değil, “kapitalizmin yenilmez evrenselliğine” dair genel inanıştır:

Yalnızca bu eğilimin geri döndürülemez olduğunu değil, aynı zamanda kapitalizmin tarihsel alternatiflerinin gerçekleştirilemez ve olanaksız olduğunu, başka bir sosyoekonomik sistemin – pratiğe geçirmek şöyle dursun- tasavvur dahi edilemeyeceğini söyleyen bir genel inanıştan bahsediyoruz. Ütopyacılar bu tür alternatif sistemleri düşünmekle kalmazlar; ütopya biçiminin kendisi, radikal farklılık üzerine, radikal ötekilik üzerine ve toplumsal bütünlüğün sistemsel doğası üzerine temsili bir düşünmedir (Jameson, 2005, s. 10-11).

Bu noktadan yola çıkarak Jameson, ütöpik tahayyülün en önemli özelliğinin yeni dünya öngörüsünün/tasavvurunun içinde yer alan “mevcut dünyadan kopuş ânı üzerine düşünme” durumu olduğunu belirtir. Jameson’a göre, birçok ütöpik ve distöpik eser dünyanın geleceğini tasvir eden toptan bir yıkımın ardından kurulan bir toplumu ve yaşamı anlatmaya girişir. Zira Jameson’un da önemle vurguladığı gibi, “bugün, yeryüzünün ve doğanın tamamen yok

olduğunu hayal etmek, geç kapitalizmin çöküşünü hayal etmekten daha kolay görünür ve bunun nedeni belki de hayal gücümüzün zayıflığı ve sınırlılığıdır” (Jameson, 1994, s. xii). Öte yandan ütopyalarda ve distopyalarda, kapitalizmin “başka alternatif yok” söylemine yanıt olarak, yaşanan sürekli “gerçeklikten” kopuşu, devrim ânını imleyen; “imkânsıza” arzu duyan bir düşünüş biçimi vardır. Bu diyalektik bizi olanaksız üzerine, başlı başına gerçekleştirilemeyen üzerine tefekküre zorlar.

Ütopya-distopya diyalektiğini işaret edecek şekilde Jameson, ütöpik tahayyülün ne olduğunu “ütopyanın ne olmadığını anlatarak” ifade etmeye çalışır. Jameson’a göre ütopyalara olumlu beklentilerle; onlarda mutlu dünyalar, tatmin ve iş birliği uzamları ile türsel olarak ütopyadan ziyade pasturale denk düşen temsiller varmış gibi yaklaşmak hatalıdır. Gerçekten de arzulanan toplumun olumlu yöndeki niteliklerini oluşturma girişimi (belirli bir çıkarı gözeten, burjuva rahatlığı için ayrıntılı tasarılar) her zaman için, ütopyacılara tanısız müdahalelerinden ziyade -çünkü bunlar tıpkı büyük devrimcilerin müdahaleleri gibi burjuva rahatlığı için ayrıntılı tasarılar hazırlamak yerine her zaman sömürü sıkıntılarının azaltılmasını amaçlar- liberal siyasal teorilerin temel özelliği olagelmıştır. Diğer bir deyişle, “burjuva rahatlığının ayrıntılı tasarıları” tam da “devrimin yokluğu” üzerine, “kopuş ânı” üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla ütopya metinlerine dair kafa karışıklığı, bu metinlerin aynı zamanda ayrıntılı tasarılar sunuyor gibi görünen biçimsel özelliklerinden kaynaklanır. Fakat bu metinler “olumsuz bir biçimde, yani yıkımlardan ve tasfiyelerden sonra ve liberallerin insan doğasına içkin olduğuna inandıkları tüm o ehvenişerlerin yokluğunda gerçekleştirilecek şeyler olarak okunması gereken haritalar ve plânlardır” (Jameson, 2005, s. 30-31). Jameson’ın “liberallerin insan doğasına içkin olduğuna inandıkları tüm o ehvenişerler” şeklinde tabir ettiği, tam da bu “kopuş ânı”nı tahayyül edemeyen insanın körelmiş ve tarihsellikten uzak durumundaki niteliklerini imler. Ütopyanın işlevi ise, tarihsellik bağlamında ele alınıp “rahatı kaçırarak” biçimde ortaya konulmalıdır; “zira

ütopyacı çare öncelikle olumsuz olmalıdır ve tüm diğer kötülüklerin kaynağı olan bu kökü koparmak ve yok etmek için savaş tamtamı işlevi görmelidir” (Jameson, 2005, s. 30).

Jameson, kaçış alanı bırakmayacak şekilde örgütlenen kapitalizmin en çok da “kopuş ânına”, bir anlamda devrim ânına dair tahayyül gücünü sömürgeleştirmeye çalıştığının altını çizer. Zira sanayileşme ulusların zenginliğini alabildiğine artırırken modern dönemde toplumsal uzamın, bütün boşlukları kapatacak bir inzivayı olanaksız kılacak kadar sömürgeleştirildiği hissedilmez. Gerçekten de postmodernlik (ya da küreselleşme) adı verilen ve ütopyacı fantezinin türünün sonunu haber veren şey tam da tüm boşlukların kapatılması ve somut dünya pazarı perspektifinin ortaya çıkışıdır (Jameson, 2005, s. 41). Tahayyül gücünün sömürgeleştirilmesine eşlik eden ise, geleceği kaybetmeye yönelik kaygıdır. Jameson, fatihler karşısında “geçmiş bile emniyette olmayacak” diyen Benjamin’e atıfla, geleceğin de emniyette olmadığını ve kapitalizm tarafından sömürülen, yatırım nesnesine dönüştürülen yeni bir alan olarak ilhak edildiğini belirtir. “Bu gelecek, tarihselliğin kaldırılmasıyla, ilerleme ve teknolojik evrim yoluyla tarafsızlaştırılmasıyla hazırlanan gelecektir. Hiçbir şeyin tikelliği içinde kalmadığı, kâr ve ücretli emek sisteminin yerleştirilmesi uğruna her şeyin saldırıya uğradığı küreselleşmenin geleceğidir” (Jameson, 2005, s. 307-308). Bu anlamda Jameson’a göre, ütopya ve distopyalar, gelecek kaygısını somutlaştırarak -bu kaygının üzerine yeniden düşünerek- asıl görevini gerçekleştirir. Ütopya-distopyada dile getirilen gelecek kaygısı, var olan yaşamdan “devrimci bir kopuş ânı”na işaret eder. Kapitalist yaşam biçiminin ilkelerinin doğruluğuna ve sistemin sonsuzluğuna ikna edilmeye çalışıldığımız bu çağda, ütopyacı biçimin kendisi, sistemin hiçbir alternatifinin mümkün olmadığını vaaz eden evrensel ideolojik kanaate verilen yanıttır. “Ütopya bunu, kopuştan sonra işlerin ne âlemde olacağına dair daha geleneksel bir tablo sunarak değil, bizi kopuş üzerine düşünmeye zorlayarak öne sürer” (Jameson, 2005, s. 312).

Jameson'un “siyasal-eleştirel *ütopyacı* tahayyül biçimi olarak *distopya*” yaklaşımının, “kapitalizmin tarihsel alternatiflerinin gerçekleşemez olduğu”na yönelik baskın savdan “devrimci bir kopuşu içeren biçim olarak ütopya” vurgusunda özetlendiğini varsayabiliriz. Bahsedilen “devrimci kopuş ânı” Slavoj Žižek'te karşılığını, “gök kubbenin altında tam bir keşmekeş”in yaşanmakta olduğuna dair bir tespitte bulur. Žižek, ütopyalara yönelik siyasal tahayyülünü aktardığı *Ahir Zamanlarda Yaşarken* adlı yapıtında, “küresel kapitalist sistemin mahşeri bir sıfır noktasına doğru yaklaşmakta olduğunu” ifade eder. Žižek'e göre, “umutların çöküşüne dair” söylemler tam da kapitalist gerçeklik namına hiçbir şeyin olmaması durumunda ortaya çıkar ve önceden belirtildiği gibi böyle anlarda dünyanın sonunu düşlemek, kapitalizmin sonunu düşlemekten çok daha kolay olur. Öte yandan bu içselleştirme ânı aynı zamanda, kapitalizmin tarihsel alternatiflerinin gerçekleşemez olduğuna yönelik düşünceden devrimci bir kopuşu da (Jameson, 2005) içerir ve “sıfır noktasından geçtikten sonra *özne* durumu bir tehdit olarak değil, yeni bir başlangıç imkânı olarak algılar” (Žižek, 2014, s. 15).

Bu noktada Žižek'in “özgürleştirici coşkuya yönelim ancak travmatik hakikat hem serbestçe kabul edilip hem de bütünüyle yaşandığı zaman gerçekleşir” (2014, s. 15) tespitini anmak önemlidir. Žižek'in distopya anlatılarında izini sürdüğü “özgürleşimci-devrimci *özne*”, hakikati tam da kendi öznel konumundan yaşar ve mücadelesi yozlaşmış insanları değil, küresel düzen ile bu düzenin sürmesini sağlayan ideolojik mistikifasyonları hedef alır” (2014, s. 19). Başka bir deyişle Žižek'in tasvir ettiği devrimci öznenin “mücadelesi bütün zayıflığıyla *insan varlığına* değil, liderlere, otoritelere, bu karanlığın dünyadaki hükümlerine, gök kubbedeki manevi şerlere karşıdır” (2014, s. 19).

Tez çalışmasının “İnsan Sonrası Eylem: Âtıl İyimserden Atik Kötümsere” başlıklı dördüncü ve son bölümünde, sinemada distopik görünümlere değinilecek ve Badiou'nun film çözümlemesine yönelik önerdiği aksiyomatik okuma yöntemi ile imge-felsefe yaklaşımına yer verildikten sonra, ilk iki bölümde tartışılan kavramsal çerçeve ile hakikatler kuramının çapraz

okuması üzerinden *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin, 2011), *Körfez* (Emre Yeksan, 2017) ve *Gölgeler İçinde* (Erdem Tepegöz, 2020) adlı filmler analiz edilecektir.

Bu noktada üzerinde durulması gereken hususlardan biri, uygulanan yöntemin özgün yapısıdır. Bu çalışmada benimsenen yöntemsel yaklaşım, klâsik anlamda “yöntem” kavramıyla özdeşleştirilen teknik ya da prosedürel işleyişlerden farklılaşmaktadır. Tezin kuramsal ve çözümleyici çerçevesi, sinematografik yapı ile felsefi düşüncüyü karşılıklı olarak üretici ve açıklayıcı bir ilişki içinde değerlendirmeyi hedeflemektedir. Bu doğrultuda tercih edilen aksiyomatik okuma, nötr ve evrensel bir analiz tekniği olmaktan öte, felsefi-politik bir konumlanış olarak şekillenmektedir.

Aksiyomatik okuma, bizatihi Badiou’nun felsefi sistematğinde merkezi bir yer tutan “olay”, “hakikat” ve “özne” kavramları temelinde düşünülmektedir. Bu yaklaşım, sinemada anlatı yapısının “olay-sonrası hakikat” süreçleri bağlamında incelenmesine olanak tanıyarak, filmlerde imlenen etik yönelimlerin ve ideolojik açılımların çözümlemesini mümkün kılar. Badiou’nun *Being and Event* adlı eserinde dile getirerek kapsamlı bir ontolojik ve epistemolojik çerçevede geliştirdiği “özne, bir hakikat olayına aktif sadakatten başka bir şey değildir” (2005, s. xiii) ifadesi, bahsedilen felsefi-politik pozisyonun temelini oluşturur. Aksiyomatik okuma, sinema ile felsefe arasında karşılıklı bir düşünsel zemin kurma potansiyelini taşımakta; karakterlerin belirli olaylar karşısında geliştirdikleri düşünsel ve etik sadakatlerin izini sürmeyi önermektedir.

İncelenecek filmler, amaçlı örneklem yöntemiyle ve belirli kuramsal ölçütlere göre seçilmiştir. İlk olarak, çalışmanın kavramsal çerçevesi doğrultusunda, felsefi düşüncenin ve hakikat süreçlerinin sinematografik tezahürlerini gözlemlemeye imkân tanıyan örnekler tercih edilmiştir. Bu bağlamda, distopik anlatılar özellikle seçilmiştir; nitekim distopyalar, mevcut düzenin krizini, kopuş anlarını ve dönüşüm potansiyellerini yoğun biçimde görünür kılan anlatı biçimleridir. Distopyanın, bireyin ya da kolektif öznenin oluşum sürecini, olay-yerleri ve

kırılma anları üzerinden temsil etme kapasitesi, çalışmada benimsenen aksiyomatik okuma yaklaşımı için verimli bir zemin sunmaktadır. İkinci olarak, seçilen filmlerin bağımsız sinema üretimleri olması önem taşımaktadır. Bağımsız sanat filmleri, estetik ve anlatısal anlamda ana akım kodlara daha az bağlı oldukları için, klâsik yapıların ötesinde felsefi sorgulamalara ve biçimsel kopuşlara daha açık alanlar yaratmaktadır. Bu sayede, sinematografik yapıda gözlemlenen kopuşlar ile felsefi sorunsallar arasında doğrudan ilişki kurmak mümkün hâle gelmektedir. Ana akım distopyaların sıklıkla başvurduğu epik anlatım ve ticari kaygılar, bu çalışmanın felsefi ve eleştirel amaçlarına uygun görülmemiştir. Üçüncü olarak, filmler, özneleşme süreçleri, hakikatin olumsal izleri, kriz ve dönüşüm anları gibi tezde tartışılan kavramsal odakları sinematografik düzlemde yansıtabilecek nitelikte oldukları için seçilmiştir. Seçilen eserler, bireysel ya da toplumsal çözülme süreçlerini işlerken aynı zamanda yeni bir eylem ve düşünüş biçiminin imkânlarını sorgulayan anlatılar sunmaktadır.

Bu ölçütler nezdinde örneklem olarak seçilen *Canavarlar Sofrası*, *Körfez ve Gölgeler İçinde* adlı filmlerin, özgün estetik yaklaşımlar doğrultusunda eleştirel distopya formuna yakın duran bir anlatıya sahip oldukları ve felsefi bir sorgulama zeminine imkân verdikleri söylenebilir. Böylece aksiyomatik okuma yöntemi aracılığıyla, anlatı düzleminin ötesinde işleyen hakikat süreçleri ve özneleşme potansiyelleri üzerine bir çözümleme yapılması mümkün olmaktadır.

Analizin Türk sinemasına odaklanma nedenini, en yalın biçimde Slavoj Žižek’in Aydınlanma düşüncesi ve hümanizmin ilerici kazanımlarının ve mirasının, içinde filizlendiği Batı coğrafyası ve kültürüyle girdiği çatışmalı konuma yönelik tespitine tekrar yer vererek açıklayabilirim: Günümüzde “Batılı kültürel değerler, tam da eleştirel yorumlandıkları takdirde kapitalist küreselleşmeye karşı silah görevi görebileceği anda bir kenara atılmaktadır” (Žižek, 2020, s. 33). Kendisini uygarlığın yol göstericisi addeden hegemonik Batılı orta sınıf öznelliği karşıtlığındaki acımasız ironi, “Batı’nın sömürgecilik karşıtlığı adına eleştirildiği ânın tam da

küresel kapitalizmin sorunsuz işlemek için artık Batılı kültürel değerlere (radikal eşitçilik, modern öznellik, temel haklar, refah devleti) gereksinim duymadığı ve otoriter ‘alternatif modernite’yle mutlu mesut idame ettiği tarihsel an olmasıdır” (Žižek, 2020, s. 33). Bunun yanı sıra Žižek, Batı’nın mirasının, yani Aydınlanma felsefesinin kazanımlarının, “esasen sadece sömürgeci (ve sömürgecilik sonrası) emperyalist tahakkümün mirası değil, aynı zamanda Batı’nın üçüncü dünyaya getirdiği sömürü ve şiddetin özeleştiril soruşturması” (2020, s. 35) olduğu tespitinde bulunur; öyle ki “Fransızlar Haiti’yi sömürgeleştirmiş ancak [...] köleleri özgürleştiren ve bağımsız Haiti’yi kuran isyanın ideolojik zeminini sağla[yan]” da Aydınlanmanın praksişi olarak düşünülebilecek Fransız Devrimi olmuştur (Žižek, 2020, s. 35). “Özetle, Batı’nın (ve eleştirmenlerinin) suçlu tarihini ölçmede kullandığı standartları bizzat kendisinin sunduğu unutulmamalıdır. Burada biçim ve içerik diyalektiğiyle iştiğal ederiz” (Žižek, 2020, s. 35). Bu doğrultuda Žižek, Alain Badiou’ya referansla, küresel kapitalizmde faal olan üç tip öznenliğin aslında bütün alanı kaplamadığını vurgular. Nitekim bu üç tip öznellik, “kendisini uygarlığın yol göstericisi addeden Batılı orta sınıf öznenliği, Batı’ya yönelik arzu tarafından ele geçirilmiş olanlar ve son olarak, Batı’ya yönelik arzudan kaynaklı hüsrana nedeniyle (kendine) zarar verici nihilizme yüzlerini dönenlerden” meydana gelir. Gelgelelim, bir de küresel kapitalist dinamiklere tam anlamıyla iştiğal ederken, onun istikrarsızlaştırıcı aşırılıklarını bir geleneksel etiğe (Konfüçyüsçülük, Hinduizm gibi) ya da hayat tarzına dayanarak kontrol etmeye çalışanların duruşu olarak küresel-kapitalist “gelenekçilik” vardır (Žižek, 2020, s. 35-36).

Žižek’in isabetli biçimde saptadığı gibi, “Avrupalı özgürleştirici miras”, hâkim ideolojik anlamında “Avrupa değerleri”ne, (misal uluslararası medyanın, Avrupalı “değerlerin” İslam coğrafyası ya da Doğu’nun tehdidi altında olduğundan bahsederken atıfta bulunduğu şeye) indirgenemez. Bilakis, Avrupa mirasının kurtarılmaya değer öğelerine en büyük tehdidi oluşturan, bizzat günümüzün göçmenlik karşıtı ve popülist “Avrupa müdafileri”dir (Žižek,

2020, s. 36). Elbette “Platon’un düşüncesi Avrupalı bir olaydır; radikal eşitlikçilik Avrupalıdır; modern ‘öznellik’ kavramı Avrupalıdır; komünizm muhakkak Avrupalı bir olaydır. Marksistler kapitalizmin eski toplumsal bağları parçalama gücünü överken, bu parçalanmada radikal özgürleşmenin yeşereceği bir alanın açıldığını saptarken, özgürleştirici Avrupa mirası adına konuşurlar” (Žižek, 2020, s. 36). Nitekim Žižek’e göre, sömürgecilik sonrası dünyada Avrupa-merkezcilik karşıtlarının, Badiou ve diğer komünist yönelimli entelektüelleri “fazla Avrupalı oldukları” gerekçesiyle eleştirmelerinin nedeni de budur: Komünizmin, Avrupalı olması fikrini reddeder ve küresel kapitalizme direnişin kaynağı olarak komünizm yerine birtakım Asyalı, Latin Amerikalı veya Afrikalı gelenekleri ya da “New Age” kültürünü ve daha genel hatta açıkça dinci-gerici manada reaksiyoner “gelenekleri” (Türkiye örneğinde tartışılabileceği gibi) önerirler. Bu noktada elzem bir karara varılmalıdır: Küresel kapitalizme baltaladığı yerel gelenekler adına mı direnilecektir; yoksa bu parçalama gücünü onaylamakla beraber küresel kapitalizme evrensel bir özgürleştirici proje adına karşı mı çıkılacaktır? Günümüzde adına ister anti-hümanizm diyelim ister insan-merkezcilik karşıtlığı ya da Avrupa-merkezcilik karşıtlığı, bu itirazların bu denli rağbet görmesinin sebebi, aşırılıklarını düzenleyen bir antik geleneğin varlığında küresel kapitalizmin çok daha iyi işlemesidir. Bu bağlamda küresel kapitalizm ve yerel gelenekler artık birbirinin karşında değil, aynı tarafta yer alır (Žižek, 2020, s. 36-37).

Bu bağlamda, çalışmanın yerel sinemaya odaklanmasının temel nedeni, Türkiye’nin 21. yüzyıldaki özgül konumudur. Batı modernitesinin ilerici mirasıyla tarihsel olarak ilişkilendirilen neoliberal küreselleşmenin çelişkileri içerisinde kendine özgü bir “geleneksel modernlik” tutumu geliştiren Türkiye, özellikle 2000 sonrası dönemde, otoriter neoliberalizmin somutlaştığı bir örnek hâline gelmiş; ekonomik liberalleşme ile muhafazakâr siyasal baskı ve kültürel alanın daralmasının eşzamanlı yaşandığı özgün bir toplumsal formasyon sergilemiştir. Toplumsal hayatta kültürel çeşitlilik bastırılmış; farklı kimliklerin ve yaşam tarzlarının kamusal görünürlüğü sınırlandırılarak, resmî ideoloji ve muhafazakâr-milliyetçi değerler merkezî bir

konuma getirilmiştir. Modernleşme dinamiklerinin geriletilmesi suretiyle eleştirel düşünce, bireysel hak ve özgürlükler ile eşitlik gibi Aydınlanmacı değerler arka plâna itilmiş; toplumsal hiyerarşiyi ve gelenekçi normları yeniden üreten değer sistemleri kültürel alanı şekillendirir hâle gelmiştir.

Bu dönüşüm, yalnızca iktisadi ya da siyasal değil, aynı zamanda kültürel ve öznel düzeyde de derin bir kırılmayı beraberinde getirmiştir. Türk sineması, bu kırılmanın estetik ve düşünsel izlerini taşıyan bir alan olarak seçilmiştir. Anaakım anlatıların dışında kalan bağımsız sinema, dönüşüm süreçlerini eleştirel perspektiften yansıtabilen; özneleşmenin, hakikatin ve direnişin imkanlarını sinematografik düzlemde tartışmaya açabilen örnekleri sunar. Nitekim bu tez çalışmasında seçilen filmler, bahsedilen özgül konum ve siyasal-toplumsal dönüşüm içerisinde, bireyin ve kolektif yapının çözülüşünü, kriz anlarını ve yeni bir eylem-müdahale potansiyelinin kıvılcımlarını sinematografik çerçevede görünür kılmaktadır. Ancak çalışmanın sınırları gereği, bu analiz yalnızca belirli filmler ve belirli bir dönemle sınırlıdır; Türk bilimkurgu sinemasının ve/veya distopya filmlerinin tümünü ya da farklı coğrafi ve kültürel bağlamları kapsamak gibi bir iddiası bulunmamaktadır. Çalışmanın bu sınırlılığı, seçilen kuramsal çerçeve ve analiz yöntemi doğrultusunda bilinçli bir tercihtir.

Başta belirttiğim gibi çalışmanın bel kemiğini oluşturan “Aydınlanmadan bütünüyle kopmayan, insanlığın mutluluğu ve refahı için tahayyülü olan, gerçek anlamda özgürleştirici bir özne formu olanaklı mıdır”; “Kültürel metinlerde bu ereğin izi sürülebilir mi” soruları, Türkiye’de üretilen distopya filmlerinin özgün yönleriyle ilişkili biçimde ele alındığında, Aydınlanma ve hümanizmin kurucu unsurları ya da kazanımları, Batı’nın kavradığından (ya da reddettiğinden) daha sağlam, daha etkin ve daha ufuk açıcı bir şekilde tartışma konusu yapılabilir. Moylan’ın belirttiği gibi, “politik eleştiri ve değişim süreçlerinde işleyen imgesel müdahalenin, yaratıcı *müdahilliğin* gücüne dair örneklerin” (2000, s. 199) izinin sürülebileceği bu metinler, Badiou’nun değişim ve dönüşüm süreçlerini derinlemesine analiz etmek ve

anlamak için kapsamlı bir çerçeve sunan kuramı doğrultusunda ele alınacaktır. Kuramın “durum/statüko, olay, hakikat ve dönüşüm/özneleşme” adımları açılarak, radikal değişimlerin nasıl meydana geldiği; yıkıcı dönüşümlerin toplumsal ve bireysel düzeyde nasıl sürdürülebileceği yorumlanacaktır. Son olarak, Diana Q. Palardy’nin, *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film* (2018) başlıklı kitabında vurguladığı gibi, incelenen filmlerin eleştirel distopya ölçütlerini nasıl karşıladığını düşünmek önemli olmakla birlikte; Palardy’nin çalışmasına koşut biçimde bu araştırma açısından da daha anlamlı olan, bu yapıtların distopik tahayyüle nasıl dokunduğudur (Palardy, 2018, s. 16). Özgürleşimci/müdahil özne eylemselliği, söylemleri ve/veya imgeleri merkeze alınarak, kültürel anlatılarda “olay-hakikat” kırılmasının nasıl yer bulduğu tartışılacak ve bu doğrultuda başta bahsedildiği gibi radikal, eleştirel ve dönüştürücü tarzda yeni bir insan-özne kavrayışının olanakları ortaya koyulacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

İNSAN SONRASI KURAM: FAİLLİKTEN MÜDAHİLLİĞE

1. AYDINLANMA FELSEFESİ ÜZERİNE

Aydınlanma, düşünsel, tarihsel ve pratik açılımlarıyla felsefi alanda olduğu kadar toplumsal, politik ve kültürel düzlemde de çokça tartışılan kavramlardan biri olagelmıştır. Kavramı tanımlama çabaları söz konusu olduğunda, “Aydınlanma Çağı”, “Aydınlanma Hareketi”, “Aydınlanma Devrimi”, “Aydınlanma Projesi” gibi ifadelerle başvurulmasının yanı sıra; coğrafi bağlamda İngiliz, Fransız, İskoç ve Alman aydınlanması gibi kategoriler de dönemselleştirme ve kökene inmeye dönük çalışmalar kapsamında sıklıkla karşımıza çıkar.

Aydınlanma düşüncesi için temel bir giriş yapmak istersek, “Aydınlanma” teriminin uzlaşım sal olarak, Batı Avrupa felsefesinin 17. yüzyılı sonlarında başlayıp, esas olarak 18. yüzyıl içinde belirginleşmiş; *akıl, bilgi, etik, insan, toplumculuk* ve *adalet* kavramlarını merkeze alan *eleştirel bir sorgulama edimi*yle birlikte politik, toplumsal, kültürel değişimlere öncülük eden *düşünsel bir devinimi* ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Toplum ve insan odaklı bilimsel-eleştirel düşüncenin felsefe tarihi içindeki kökenleri, zamansal açıdan 17. yüzyıl sistematik felsefesinde, 16. ve 15. yüzyıl Reform ve Rönesans hareketlerinde¹¹ ve “bireysel ahlâkı toplumsal ahlâka doğru aç[an], bireyi kendinden sorumlu bir varlık olarak tanımlarken onu aynı zamanda toplumsallıkla yükümlü kıl[an]” (Timuçin & Timuçin, 2010, s. 21) Stoacı filozoflar nezdinde MÖ 3. yüzyıla kadar sürülebilir. Uzamsal açıdan düşündüğümüzde, İngiliz Aydınlanması, İskoç Aydınlanması, Fransız Aydınlanması, Alman Aydınlanması gibi örnekler ilk olarak akla gelmekle birlikte, coğrafi ve ulusal bağlamda

¹¹ Batı’da Aydınlanmaya temel olan ilerleme, özgürlük, özerklik ve dünyevileşme hareketinin, büyük ölçüde Anadolu-Helen felsefe ve sanat birikiminin yeniden bulgulanması ile süreklileşerek “Rönesans” adı verilen insan ve dünya odaklı anlayış ile bunun ifadesi olan *hümanizmi* ortaya çıkardığı ileri sürülebilir (Kula, 2018, s. 15).

farklı *Aydınlanmalardan* söz edebilmek, “Diderot, d’Alembert, Montesquieu ve Rousseau gibi Fransız *philosophe*’lerini temele alan tek bir standart ve değişmez Aydınlanma yorumunun olamayacağına” (Cevizci, 2020, s. 47) işaret eder.

Aydınlanmayı, toplumları ve siyasetleri dünya ölçeğinde değiştiren entelektüel projelerden oluşan “bir dizi parlak kapsül” olarak ele alan Dorinda Outram’ın da vurguladığı gibi, bu düşünceyi tanımlamak o çağda yaşayanlar için bile kolay olmamıştır (2007, s. 19). Outram, (Kant’ın izinden giderek) Aydınlanmayı iç içe girmiş ve kimi zaman birbiriyle çelişip çatışan tartışmalar dizisi olarak düşünmenin yararına dikkat çeker:

Bu sorunlar ve çatışmalar sadece Avrupa’da değil dünyanın diğer yerlerinde de Aydınlanmanın nasıl anlaşıldığını etkiliyordu. [...] Yakın zamanlara kadar, sanki Aydınlanma diye tek bir şey varmış gibi, Aydınlanmayı bütüncül bir olgu olarak kabul etmek normal sayılıyordu. [...] Bu yaklaşım aynı zamanda Aydınlanmayı felsefe ile sınırlanmış gibi de göstermektedir. [...] Aydınlanmanın felsefi akımlar tarafından sınırlandırılması onun aynı zamanda apolitik olduğunu da ifade ediyordu. Günümüzdeki yorumlar ise oldukça farklıdır; bu yorumlar Aydınlanmayı genel tarihe çok yaklaştırmaktadır ve *Aydınlanmanın Batı Avrupa’da ve özellikle de Fransa’daki önde gelen düşünürlerin yapıtlarının ötesinde kendisini nasıl gösterdiğiyle* ilgilidir (Outram, 2007, s. 19).

Burada bir parantez açıp, 18. yüzyılla birlikte, insanlığın düşünsel evrenine önceki dönemlerde görülmeyen ölçülerde dönüştürücü bir radikallikle giren ve “Aydınlanma Çağı”nı ayırt edici kılan unsurlara değinebiliriz. Genel bir çerçeve içerisinde ele aldığımızda, Batı Avrupa tarihinin 17. ve 18. yüzyılları, bilimsel, kültürel, toplumsal ve felsefi açıdan büyük dönüşüm ve değişimlerin yaşandığı entelektüel bir hareketlilik çağına denk düşer. 17. yüzyılda, skolastik düşüncenin süregelen hükümlerinin şüphecisi ve eleştirel bir yönelim doğrultusunda reddedilmesi, felsefenin yeni bir disiplinle, insan-doğa, madde-zihin arasındaki ilişkilerin akıl yoluyla kavranabileceğini, bilgiye akıl yoluyla ulaşılabilirliğini öne süren rasyonalist epistemolojiyle bütünleşmesinin önünü açar. Matematik ve fizikteki kesinlikten aldıkları ilhamla yola çıkan René Descartes, Blaise Pascal, Pierre Bayle, Gottfried Wilhelm Leibniz ve Baruch Spinoza gibi düşünürlerin amacı, parçalı ve dağınık hâlde bulunan bilgiyi, bütüncül, kurallı ve sistematik şekilde düzenleyen sağlam ve net bir bilgi kuramı geliştirmektir. Nitekim

sonradan kapalı, sınırlı ve statik bir düalizmin önünü açmış olsa da teolojiden arınmış bilimsel bilginin ve bilincin bağımsızlaştırılması suretiyle özne-insan inşasının zaferi olarak yorumlanabilecek olan bu akılcı yönelim, 18. yüzyıl düşüncesinin temel ilkelerine de dayanak oluşturmuştur. Bu bağlamda 17. yüzyıl “Akıl”, 18. yüzyıl ise “Aydınlanma” çağı olarak nitelenir. John Locke, François Marie Arouet -Voltaire, Charles-Louis de Secondat Montesquieu, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau ve Immanuel Kant Aydınlanma düşüncesinin önde gelen düşünürleri/filozofları arasında yer alır.

Rasyonalizmin yanı sıra, bilimsel yöntem, eleştirel düşünce, ampirizm, doğal hukuk, toplumsal sözleşme, sekülerizm gibi kavramlar; özgürlük ve bireysellik, yurttaşlık ve dünyevilik, eşitlik ve adalet fikirleri çerçevesinde Aydınlanmanın kilit unsurlarını teşkil eder. Bu fikirler, modern demokrasi, insan hakları ve hukukun üstünlüğü gibi nosyon ve ilkelerin gelişimine de katkıda bulunmuştur. Sorgulanmayan otoritenin, dogmatik kabullerin ve kutsal atfedilen geleneğin karşısına rasyonel düşünceyi ve bilimsel yöntemi yerleştirerek işe başlayan Aydınlanma felsefesi, insanın her şeyden önce düşünsel özgürlüğe sahip olması gerektiğini savunur. Kendi aklını kullanma yetisi olan insan bu sayede doğru bilgiye ulaşabilir, aynı zamanda toplumu dönüştürebilecek eleştirel yetiyle donanabilir. Bu düşünce biçiminin başat niteliği, bilim ve akıl yoluyla insanların dünyayı anlamlandırabileceğine ve özgürlük, eşitlik, adalet gibi evrensel değerlere ulaşabileceğine; bu doğrultuda “ilerleme”nin sürekliliğine yönelik sarsılmaz inançtır.

Genel olarak tez çalışması bağlamında ve bu bölümde niyetim, “Aydınlanma”yı konjonktürel anlamda güncelliğini koruyan teorik ve pratik bir “araç”; günümüzde gözden

düşmüş ve çoklukla itibarsızlaştırılmış¹² “ilerleme” (akıl, bilgi) ve “insan(cıl)lık” (etik, adalet, toplumculuk) nosyonlarının “itici gücü”nü oluşturan bir “süreç” olarak ele almaktır.

Bu amaç bizi, Kant ve Moses Mendelssohn’un birbiri ardından gelen ve “Aydınlanma Nedir?” ile başlayan ünlü sorgularını yanı başına almak ve oradan çeşitlenmek suretiyle, ilişkili bir dizi soruyu daha gündeme getirmeye yöneltir: Aydınlanma, tarihin belirli bir anıyla sınırlanmış bir dönem midir, farklı coğrafya ve zamanlarda özgün açılımlarını bulmuş (ve bulmakta olan) dinamik bir süreç mi? Dayatılmış ve artık geçerliği olmayan fikirlere mi tekabül eder, insanlık tarihinde dönüm noktası oluşturan ve düşünsel, entelektüel, pratik anlamda yaşanan (yaşanmakta olan) bir deneyimler bütününe mi? Son olarak, bunları paralel ekseninde kesen “21. yüzyıldan baktığımızda, Aydınlanma birikiminin/düşüncesinin şimdi ve gelecek açısından anlamı ne olabilir?” sorusunun üzerinde durmak gerekir.

Bu sorular çerçevesinde hem teorik hem de pratik açıdan girift açılımlara ve tartışmalara yol açmış olan Aydınlanma felsefesini eleştirel ve diyalektik bir paradigma doğrultusunda oluşturacağımız kuramsal patikamıza yerleştirebilmek için, öncelikle kavramsal tanım ile tarihsel kaynaklara değinmek gerekir. Ardından, Aydınlanmayı bir edim ve devinim olarak oluşturan düşünsel, toplumsal ve siyasal arka plânı inceleyerek epistemolojik ve ontolojik düzlemi ele almak yerinde olacaktır.

1.1. Aydınlanma Kavramı

Lumières, Aufklärung, Enlightenment. Sırasıyla Fransızca, Almanca ve İngilizce dillerinde “Aydınlanma Çağı”nı karşılamak için kullanılan bu terimler, ışık ve aydınlatma metaforlarını imler. Bilinçlilik, uyanış, berraklaşma, karanlığı alt etme, aydınlığa çıkma gibi

¹² Tzvetan Todorov’un *Aydınlanma Zihniyeti* adlı yapıtında vurguladığı gibi, 18. yüzyıldan itibaren Aydınlanma düşüncesi birçok eleştirinin hedefi haline gelir. Aydınlanmacıların savunduğu fikirler, halka açık hale getirilmelerinden itibaren, bu fikirlerin mücadele ettiği kişilerin, yani dinsel ve sivil otoritelerin öngörülebilir kınamasıyla karşılaşır. Bununla birlikte, yüzyıl esnasında gerçekleşen politik olayların bir sonucu olarak bu tepkinin gücü artar. İkili bir denklem ortaya çıkar: “Aydınlanma eşittir Devrim, Devrim eşittir Terör”dür. Bu durum, “Aydınlanmanın kesin bir şekilde mahkûm edilmesine yol açar” (Todorov, 2019, s. 23).

anlamlar için başvuru ışık metaforu, Batı felsefesinde olduğu kadar evrensel bağlamda düşünce tarihinde de sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

1783 yılının Aralık ayında, eğitimci ve ilahiyatçı bir reformist olan Johann Friedrich Zöllner'in resmi evlilik törenlerinin önemi üzerine yazdığı bir makalesi, Alman aydınlanmacılarının yayın organı *Berlinische Monatsschrift*¹³ dergisinde yayımlanır. Zöllner, derginin *aufklären*, *aufgeklärte* ve *aufklärung* terimlerini kullandığını belirterek, bir dipnotta şöyle sormaktadır: “Aydınlanma nedir? Hemen hemen hakikatin ne olduğunun bilinmesi kadar önemli olan bu soru aydınlanmaya başlanmadan önce cevaplandırılması gereken bir sorudur. Ve ben hâlâ bu sorunun cevabını bulabilmiş değilim” (aktaran Schmidt, 2007, s.23).

18. yüzyıl siyasi ve toplumsal düşünce tarihi üzerine çalışan James Schmidt'in de vurguladığı gibi, “pek az dipnot felsefe tarihinde böylesi bir etkide bulunabilir” (2007, s. 23). Nitekim bu sorunun ardından, Aydınlanmanın sınırları ve doğası üzerine yapılacak tartışmalar Alman edebiyat ve felsefe dergilerini dolduracaktır (Schmidt, 2007, s. 23). Aydınlanma teriminin tartışmaya açılmasıyla Aydınlanma düşüncesinin kavramsal olarak tanımlanmasına yönelik fiili çabaların çıkış noktası Almanya olur.

1780'lere doğru *Aufklärung* terimi, içinde yaşanan anı da kapsayacak şekilde bir kültürü ve çağı betimlemek üzere kullanılmaya başlanmıştır (Schmidt, 2007, s. 24). İlk adım olarak Moses Mendelssohn, 1784 yılında (Kant'ın ünlü “Aydınlanma Nedir?” metnini üç ay önceleyerek), Zöllner'in sorusuna karşılık kaleme aldığı ““Aydınlanma Nedir?” Sorusu Üzerine” başlıklı makalesini *Berlinische Monatsschrift*'te yayımlar.

Mendelssohn, eğitim (uygarlık), kültür ve aydınlanmayı birbiriyle ilişkili biçimde ve toplumsal yaşamın çeşitli tarzları olarak ele alır. Bunlar, toplumsal durumlarını düzeltmek için

¹³ *Berlinische Monatsschrift*, Almanya'da “insan türünün refahı ve aydınlanmasına” katkı sağlamak gayesiyle kurulmuş bir dernek olan *Berliner Mittwochsgesellschaft*'ın yayın organıdır (Cevizci, 2020, s. 13). *Berlinische Mittwochsgesellschaft* (Berlin Çarşamba Topluluğu) ve *Gesellschaft von Freunden der Aufklärung* (Aydınlanma Dostları Derneği) olarak da bilinen dernek, 18. yüzyılın sonlarında Berlin'de, 1783'ten itibaren geç Aydınlanma fikirlerini benimseyen ve kamusal yaşamda yer alan, alanında uzman çeşitli kişilerin bir araya gelmesiyle oluşmuştur (Mittwochsgesellschaft, 2007).

insanların gösterdikleri çaba ve çalışkanlıkların sonucudur. Eğitimi, *kültür* ve *aydınlanmanın* birleşimi olarak gören Mendelssohn’a göre, *kültür* pratik olanı hedeflemiş görünürken, *aydınlanma* daha çok teorik olanla ilgilidir (2007, s. 13). *Kültür*, becerinin, eğilim ve alışkanlıkların toplamıyken; *aydınlanma*, insanın kuramsal yetkinliğiyle ilgili bir kavram olarak görülebilir. “Aydınlanmanın olabilmesi için, hem akılsal bilgi, öznel beceri, hem de insan yaşamına ilişkin akılcı düşünme ve bunların insan belirlenimi üzerine etkilerini düşünmek gerekir” (Kula, 2018, s. 102). Mendelssohn’a göre bir halk, toplumsal durumunu sanat, çalışma ve insanın yapısı-belirlenimi¹⁴ ile uyumlu hâle getirdiği derecede uygarlaşmaktadır (Kula, 2018, s. 102):

İlki [*kültür*] *pratik olanı*, (objektif olarak) el zanaatlarında, sanatlar ve terbiyede kalite, incelik ve güzelliği; (sübjektif olarak) zanaat ve sanatta yetenek, çalışkanlık ve beceriyi, terbiyede ise eğilimler, dürtüler ve alışkanlıkları hedeflemiş görünmektedir. [...] Buna karşılık *aydınlanma* daha çok teorik olanla ilgili görünmektedir: (objektif olarak) akla dayalı bilgi ile (sübjektif olarak) insanın yapısı için olan önem ve etkileri oranında insan yaşamına dair şeyler hakkında akla dayalı düşünme yeteneğiyle ilgilidir. Ben her zaman insanın yapısını, bütün amaç ve çabalarımızın ölçüsü, hedefi ve eğer kendimizi kaybetmek istemiyorsak üzerinden gözlerimizi ayırmamamız gereken bir nokta olarak görüyorum. [...] Aydınlanmanın *kültürle* olan ilişkisi, teorinin pratikle, bilginin ahlakla, eleştirinin ustalıklı olan ilişkisi gibidir. Aslına bakılırsa (objektif olarak) bunlar birbirlerine çok sıkı sıkıya bağlıdırlar, her ne kadar (sübjektif olarak) çoğu zaman birbirlerinden ayrı olabilseler de (Mendelssohn, 2007, s. 13-14).¹⁵

Doğu’dan Batı’ya Aydınlanma adlı eserinde Onur Bilge Kula, Mendelssohn’un sıkça yer verdiği insanın yapısı/belirlenimi ibaresinin, insanın var oluş tarzı ve öz-gerçekleştirimiyle, devinim ve ilerleme fikriyle ilişkili düşünülebileceğini vurgular. Bu belirlenim/yapı, insanın “öz düşünsel üretimini başkalarının üretimiyle bütünleştirmesi” olarak okunabilir. Bu belirlenim ayrıca, akılcılaşma ve özgürleşmeye dönük olmalıdır; çünkü sadece akılcı ve özgür insan, herkes için iyi ve yararlı olanı seçme uğraşını verebilir. Özgürleşme hem doğadan hem de sosyal, politik ve kültürel bağımlılıklardan kurtularak, özerk ve bağımsız hâle gelmekle

¹⁴ Mendelssohn’un özgün metni (*über die Frage: was heißt aufklären?*) içinde bu ibare, “Bestimmung des Menschen” olarak geçmektedir (Mendelssohn, 1998, s. 3-8). İfade Türkçeye, “insanın tanımı/belirlenimi/yapısı/ kaderi” olarak çevrilebilir.

¹⁵ Vurgu yazara aittir.

gerçekleşebilir. “Özünün bilincine varma anlamında özgürleşme, başkalarının özgürlüğüne saygı duymayı, başkaları için de özgürlük istemeyi kapsar” (Kula, 2018, s. 102).

Son olarak, 18. yüzyıldan seslenen bu metinde Mendelssohn’un, Aydınlanmanın kavramsallaştırılmasına dönük ilk adımı atmış olmasının yanı sıra, Aydınlanmayı diyalektik bağlamda eleştirel bir zemine oturtarak anlamak gerekliliğini vurguladığı da belirtilmelidir. Mendelssohn’a göre “bir şey mükemmelliğinde ne kadar asil ise, çürümesinde de o kadar çirkindir” (2007, s. 14). Aynı durum kültür ve aydınlanma için de geçerlidir; yeşermeye ne kadar asil ise, yozlaşma ve çürümeye de o denli çirkin olacaktır. Aydınlanmanın kötüye kullanımı, katılığa, bencilliğe, inançsızlığa yol açıp ahlak duygusunu zayıflatırken kültürün yozlaşması lüksü, şatafatı, zayıflığı, batıl inancı ve köleliği doğurur (Mendelssohn, 2007, s. 14).

Mendelssohn Aydınlanmayı, “insanın belirlenimi/kaderi”ni imler şeklinde peşinden gidilmesi gereken bir amaç olarak ele almışken, modern felsefenin en önemli isimlerinden biri olan Kant, Aydınlanmayı bir hedef çerçevesinde tanımlamak yerine, insanın kurtulması gerekenlerle ilişkisi bağlamında ele alır (Schmidt, 2007, s. 27). Besim Dellaloğlu’na göre Aydınlanma denince öncelikle akla gelen Rousseau, Voltaire, Diderot gibi doğrudan bir Aydınlanma düşünürü olarak bilinmese de Aydınlanmayı tarihin belirli bir anında ve dünyanın belirli bir yerinde var olmuş ve sabitlenmiş bir dizge olarak değil de bir süreç olarak anlamlandırma çabası söz konusuysa, Kant en büyük Aydınlanmacılardan biridir (Dellaloğlu, 2007, s. 10). Bu bağlamda, Kant’ın 1784 yılında Zöllner’in sorusuna yanıt olarak yazdığı ve *Berlinische Monatsschrift*’te yayımlanan “‘Aydınlanma Nedir?’ Sorusuna Yanıt” başlıklı makalesinin, Aydınlanma konusunda yapılacak olan kavramsal düzeydeki tartışma ve değerlendirmelerin çıkış noktası olarak, en çok gönderme alan metin hâline geldiği söylenebilir.

Kant yanıtına, “*Aydınlanma*, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir *ergin olmama* durumundan kurtulmasıdır”¹⁶ diyerek başlar. Bu ergin olmama / olgunlaşmama durumu ise, insanın kendi aklını bir başkasının rehberliğine başvurmaksızın kullanamayışından kaynaklanır (Kant, 2007, s. 17). Kant’a göre ergin olmama durumuna düşmesi aynı zamanda insanın kendi suçudur; çünkü aklını başkasının yönlendirmesi olmaksızın, özerk biçimde kullanma cesaretini gösterememiştir (Kant, 2007, s. 17). İşte tüm aydınlanma düşüncesine parola olacak ünlü deyişi Kant bu bağlamda dile getirir: “Sapere aude! Aklını kendin kullanmak cesaretini göster” (2007, s. 17).

Kant’a göre dogmalar ve kurallar, insanın doğal yetilerinin kötüye kullanılmasının araçları olarak erginleşme ve olgunlaşma önünde engel teşkil eder. Her birey için neredeyse ikinci bir doğa hâline gelen ergin olmayıştan kurtulmak zor olsa da Aydınlanma için özgürlükten başka bir şey gerekmez. Bu özgürlük de aslında özgürlüklerin en zararsız olanıdır: “Akı her yönüyle ve her bakımdan çekinmeden kitlenin önünde apaçık olarak kullanmak özgürlüğü” (Kant, 2007, s. 17-18). Kendi aklını, kamunun ve kitlenin önünde özgürce kullanmak, başka bir deyişle ifade özgürlüğü ve kamusal akıl, Kant için hiçbir sınırlamaya tabii olmaması gereken bir tutum olarak aydınlanmanın ön koşulunu oluşturur, diyebiliriz.

Bununla birlikte Kant, insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu ergin olmama durumundan kurtulmasının öncelikle dinsel özgürleşme yoluyla gerçekleşeceğini belirtir; çünkü “din bakımından ergin olmayış, her şeyden daha çok tehlikeli, zararlı ve onur kırıcıdır” (Kant, 2007, s. 20). Ruhban sınıfı, kesin olarak belirlenmiş bir dinsel öğretiler dizgesini, halk üzerindeki otoriteyi güvenle ve değişmez biçimde sürdürmek amacıyla, bir yemine dayanarak ortaya koyma hakkına sahip değildir. Zira insanlığın gelecekteki her yeni aydınlanmasını engelleyecek olan böyle bir anlaşma ya da sözleşme, en üstün yetke veya en görkemli barış antlaşmaları

¹⁶ Vurgu yazara ait.

tarafından uygun bulunmuş olsa bile, “kesin olarak bir hiçtir, mutlak olarak boş ve gelecekte yoksundur” (Kant, 2007, s. 19):

Çünkü hiçbir çağ bir yemine dayanarak kendisinden sonra gelen dönemlerin, hem de pek önemli konularda, bilgilerini genişletmemesi ve yanlışlarını düzeltmemesi ya da aydınlanmada ileri gitmemesi için herhangi bir anlaşılmaya yönelemez. Böyle bir şey insan doğasına karşı işlenmiş bir kırım olur; çünkü sözü geçen bu durum, insan doğasının köktenci amacı ve belirlenim ilkelerinden biri olan ilerlemeye aykırıdır ve bundan dolayı daha sonraki kuşaklar da bu gibi anlaşmaları yetkisiz ve suçlu bularak bir kenara bırakmakta tamamıyla haklıdırlar (Kant, 2007, s. 19).

Bu vurgulardan yola çıkan Kant, “şimdi acaba aydınlanmış bir çağda mı yaşıyoruz?” sorusuyla yazısını bitirirken; Aydınlanmanın sabit, değişmez bir tarihsel an, tamamlanmış bir düşünsel edim olarak görülmesine de bu soru ekseninde karşı çıkar. Kant’a göre içinden geçilen zaman, aydınlanmış bir çağ değil fakat aydınlanmaya giden bir çağdır. Şimdiki zamanlarda olduğu gibi, insanlığın bir bütün olarak, başkasının rehberliği olmaksızın, dinsel konularda kendi aklını güvenilir bir şekilde kullanması veya bu duruma getirilebilmesi adına aşılması gereken çok yol olsa da bu yönde özgürce ilerleyebilmek için bu yolun aydınlatıldığına dair farklı işaretler *artık* mevcuttur. Evrensel aydınlanmaya giden yoldaki engeller, insanın kurtuluşu ve özgürleşmesiyle ilgili zorluklar yavaş yavaş da olsa giderek azalmaktadır (Kant, 2007, s. 20).

Görüldüğü üzere Mendelssohn, Aydınlanmayı insan aklının kullanıma yönelik henüz tamamlanmamış ve herkese açık bir eğitim süreci olarak ele alırken; Kant aklın kullanılmasının mümkün olduğunca geliştirilmesini savunmakla birlikte, Aydınlanmanın akılcı bir toplumsal ve politik değişikliği mümkün kılan basit bir proje olarak görülmesine karşı çıkar. Kant’a göre Aydınlanma, tamamlanmış bir proje olarak değil, belirsizlikler ve çelişkilerden mütevellit bir süreç olarak görülmelidir (Outram, 2007, s. 17-18-19).

Aydınlanma, genel ve teorik bağlamda ele alındığında, eleştirel bilginin ilke edinilmesi doğrultusunda insanın gelişimine ve ilerlemesine inanmak, dini ve otoriter dizgelerin, geleneksel kuralların dayattığı dogmatizme karşılık ifade özgürlüğünü, eğitim hakkını ve

özerkliği savunarak insan aklına güveni ön plâna almak şeklinde ifade edilebilir. Burada Mendelssohn ve Kant'ın temel metinlerine yer verilmek suretiyle kavramsal-teorik düzlemde irdelenen *Aydınlanma*, Alman aydınlanmacılığının genel karakterine de koşut biçimde, siyasi eğilimi olmayan, felsefe sınırları içinde kalan; ancak eleştirel akılcılığın, kutsal ve sorgulanamaz olana karşı dünyeviye ve insancılı konumladığı bir düşünme tarzını imler.¹⁷

1.2. Aydınlanmanın Düşünsel Kaynakları

Tarihsel açıdan dönüm noktası olarak nitelendirilebilecek her dönüşüm, devinim veya hareket dönemsel ve evrensel bağlamdaki çeşitli etkileşimlerle birlikte anlamlandırılabilir. Nitekim “her tarihsel sentez uğraşı bir nevi Prokrustes¹⁸ yatağı olarak düşünülebilse de” (Hampson, 1990, s. 13), “tarihsel evrimi kendi içinde müstakil ve türdeş dönemlere ayıran mekanik girişimlere karşı önemli bir uyarı”yı (Hampson, 1990, s. 12) dikkate almak gerekir. “Sentezlenmeyen bir tarihsel bakışın parçalanmış ve anlamsız veriler yığınınına dönüşmesi” (Hampson, 1990, s. 13) tehlikesini bertaraf edebilme hedefi, “bir oluşumu doğru olarak kavrayabilmek için, tüm etkenleri ortaya koymak yerine yakın etkenlere başımızı çevirmek”le (Timuçin & Timuçin, 2010, s. 24) gerçekleştirilebilir. Bu noktadan hareketle, 18. yüzyıl Batı Avrupa felsefesini tanımlayan bir süreç olarak Aydınlanmayı hazırlayan düşünsel kaynakların izlerini, en temelde ve/veya en yakın etkiler düzeyinde Kartezyen felsefe, Rönesans ve Reform hareketleri ile Stoa felsefesi içerisinde sürebiliriz.

¹⁷ Afşar Timuçin'in “Aydınlanma Nedir?” başlıklı makalesinde vurguladığı gibi, Kant'ın aydınlanmacılığı, Fransız aydınlanmacılığı gibi politik ve pratik yönü öne çıkan bir aydınlanmacılık değildir. Fransız aydınlanmacılığı her koşulda devrim düşüncesini akla getirirken; Kant'ın aydınlanmacılığı politik tarafı olmayan bir düşünme biçimidir. Devrim düşüncesine yabancı olan Kant'a göre, devrime arka çıkmak yanlış olduğu gibi, bir devrim gerçekleşmişse onunla çatışmak da yanlıştır. Buna göre “Kant'ın aydınlanmacılığı felsefenin sınırlarını aşmayan, bize eleştirinin önemini bildiren ve kendi usumuzla düşünmemizi öğütleyen bir aydınlanmacılıktır ve elbette böyle olmakla son derece önemlidir” (Timuçin, 2008, s. 13). Ancak toplumsal ve politik anlamda aydınlanmayla, metafizik aydınlanmayı birbirine karıştırmamak gerekir (Timuçin, 2008, s. 13).

¹⁸ *Procrustes*, Yunan mitolojisinde, konuk ettiği yolcuların boylarını yatağa uydurmak için kol ve bacaklarını kıran ya da uzatan bir dev olarak geçer. Kalıplar dışına taşmama, ölçülü bir biçime sahip olma gerekliliğini ifade etmek için de kullanılır.

Bu tarihsel sentezin arka plânına hızlı ve genel bir bakış atarsak, 15. yüzyılda bilim, sanat ve felsefede ilk çağ klâsiklerine dönüşle birlikte yorumlama ediminin “yeniden doğuşu”nun vuku bulduğu ve düşünsel/yazınsal niteliğiyle öne çıkan bu yenilenmenin, kutsal addedilen otoritelerin karşısına insanı ve dünyevi olanı konumladığı tespit edilir. 16. yüzyıla gelindiğinde, siyasi, toplumsal dünyevi hayata etkin biçimlerde dâhil olan Katolik Kilisesi’nin sömürü ve yozlaşma düzleminde artan nüfuzuna karşı, dinsel baskıdan kurtulmaya yönelik reformasyon çabaları hız kazanmıştır. En nihayetinde 17. yüzyılla birlikte, Descartes, Spinoza, Leibniz gibi düşünürler öncülüğünde sistematik düşüncenin felsefe disiplinine girişi, dünya tasavvurunu bilimsel bilginin lehine dönük olarak ve köklü biçimde değiştirir.

Temelden sarsıcı ve köklü değişimlerin hiçbiri, tarihsel olarak verili bulunduğu anda ve içinden çıktığı toplumda/kültürde donup kalmaz; aksine, dalga dalga yayılarak insanlığın genel hayat koşullarında tamamen aynı olmasa da benzer sonuçlara yol açıp, en uzak coğrafyaları bile belirli ölçülerde etkiler. Nitekim Eski Yunan ve Roma’nın kültürel devinimlerinin sonuçları da İlk Çağ’da yayılmış, Orta Çağ’da zıtlıklarla dönüşerek Yeni Çağ’a bağlanmış, Rönesans da kendini bu mirasın klâsik metinleri üzerinden var etmiştir (Timuçin & Timuçin, 2010, s. 23). “Roma İmparatorluğu’nun uzun süren ve ıstırap içinde seyreden döneminde bu klâsikler, karanlık cehalet denizlerinin öte tarafındaki çok daha uygar kıyılardan yansıyan en parlak ışıklar”dır (Hampson, 1990, s. 14). Rönesans düşünürlerinin, klasiklerin meşhur yazarlarıyla akrabalıklarını görülmemiş bir özgüvenle ortaya koyması, özgürleştirici bir güç olarak işler. İnsanın günahkâr bir varlık olduğunu farz eden, dinsel düşünceyi yücelten ve ulusların kaderinin Tanrı’nın imtiyazı olduğuna inanan bir toplum için, Eski Yunan ve Roma’nın seküler nitelikli tutum ve düşünceleri, yurttaşlık erdemlerine yönelik kavrayışı ile aktif kamu yararını gözetken yaşam tarzı kullanışlı bir kılavuz oluşturur (Hampson, 1990, s. 14).

Aydınlanmanın en büyük öncüllerinden biri Rönesans ise, Rönesans düşüncesinin en büyük dayanaklarından biri de Stoa¹⁹ felsefesidir. Stoa filozofları, “insanı toplumda sorumlu kılan aydınlanmacı bakış”ın ilk tohumlarını eken materyalist filozoflar olarak görülebilir. Bu filozoflar, “bireyin toplumdaki haklarını ve yükümlülüklerini bize duyururken katlanan *edilgin insan tipiyle direnen etkin insan tipini* bir bütün”²⁰ olarak ele alırlar. “Toplumsallıkta en yetkin bireyselliğin ve bireysellikte en yetkin toplumsallığın varlığını” vurgulayan ilk filozoflar olarak Stoacılara göre “katlanmadan direnmek ve direnmeden katlanmak olası değildir”. Dolayısıyla akılcı, olumcu, belirlenimci ve materyalist bir felsefe olarak Stoa Okulu tam anlamıyla “bir birey-toplum bütünlüğünü” öngörmektedir (Timuçin, 2007, s. 51):

Stoacı dediğimiz insan mutluluğun peşindedir ama bu mutluluk nasıl bir mutluluktur? [...] Tam anlamında istemli yaşamın sağlayacağı bir mutluluktur. Stoa dendiği zaman akla hemen kendine egemen olan insan, kendinin efendisi olan insan, usunu istemi yönünde kullanacak yetkinliğe ulaşmış insan gelecektir. İnsan kendinin efendisi olduğu zaman özgür olacaktır, onun mutluluğu tepeden tırnağa buna bağlıdır. [...] Böylece Stoa Okulu Fransız Devrimi’ne kadar uzanan bir devrimci eylem ahlakı geliştirir. [...] Dünyanın daha da insanlaşması insanın istemli bir varlık olarak tanrısallaşmasına bağlıdır (Timuçin & Timuçin, 2010, s. 29-30).

Buradaki “tanrısallaşma” ifadesi, insanı her şeyin üstünde gören egosantrik bir tutumdan ziyade, “kendini aşan, daha doğrusu kendini aşmak isteyen, kendini aşmakla yükümlü olan insan fikri” (Timuçin & Timuçin, 2010, s. 30) ile ilişkili biçimde düşünülmelidir. Dünyayı değiştirmeye muktedir olan “insan”, önce kendini değiştirmelidir; nitekim bu bakımdan Stoa

¹⁹ Tarih kavrayışını, doğa-din-sanat ve felsefi bilgi arasındaki devinim şeklinde açıklayan ve bu devinimi, bilincin gelişim aşamaları (bilinç, öz bilinç, akıl, Tin) doğrultusunda ele alan G. W. F. Hegel’in, *Tinin Fenomonolojisi* adlı yapıtında, Stoa düşüncesini öz-bilinç aşamasıyla ilişkilendirerek tartıştığı not edilmelidir. Stoacılıkta öz-bilinç, bilincin *kendi kendisinin yalın özgürlüğüne* denk düşer (Hegel, 1986, s. 139); öz-bilincin bu özgürlüğüne, *kendinin bilincindeki bir görüngü* olarak ortaya çıktığı zaman “Stoacılık” denmiştir (Hegel, 1986, s. 134). Hegel’e göre bu okulun ilkesi, “bir şeyin bilinç için önem taşıması; doğru ve iyi addedilebilmesi, öncelikle bilincin “düşünen öz” olarak özerk biçimde davranmasına bağlıdır” önermesinde yatar (Hegel, 1986, s. 134). Başka bir deyişle, insan düşündüğü için ve düşündüğü sürece özgürdür. Hegel’e göre Stoacının “edimsel dünyadan vazgeçmesi ile oluşan edimsel-olmayan düşüncesi” (Hegel, 1986, s. 293) olarak özgürlük, salt bir düşünce özgürlüğü olarak anlaşıp eylem özgürlüğünü dışlamaya yönelir. Bu nedenden ötürü mutsuz (olumsuz) bir biçim almaya yazgılı olsa da, Stoacılık, özgürlüğü ussal, düşünen varlık olarak kendinde bulduğu için yine de ileri bir aşamayı temsil eder. Hegel bu diyalektiği “dünya Tininin evrensel bir biçimi olarak Stoacılık, yalnızca evrensel bir korku ve kölelik çağında, ama *ayrıca imgeyi düşünceye dek yükseltmiş* bir evrensel ekin çağında ortaya çıkabilir” (1986, s. 134-135) diyerek vurgulamıştır. Nitekim Stoacı düşünce, “aklın yasalarının hep aynı evrensel aklın bir parçası olduğunu” ileri sürerek ütöpik bağlamda “bir evrensel kardeşlik düşüncesini, dünya vatandaşlığı anlayışını” olumlar. Başka bir deyişle, Stoacılar, bireysel aklın evrensel-Tanrısal aklıdan pay aldığını belirterek; sınıfsal, ırksal, konumsal vb. herhangi bir farklılığın insanları birbirlerinden ayırmaya yetmeyeceği ve aynı evrensel aklıdan pay almalarının hepsini birleştireceği savı doğrultusunda, insanların evrensel eşitliği düşüncesine ulaşırlar (Cevizci, 2022, s. 154).

²⁰ Vurgu yazara ait.

ahlakı, “bir tür *Prometheus* ahlakıdır, kendini insanlığa adanmış insanın ahlakıdır”²¹ (Timuçin & Timuçin, 2010, s. 30).

Bununla birlikte, Rönesans aydınlarının çalışmalarının da 17. yüzyıldaki sistematik (dizgesel) felsefe anlayışının oluşumuna katkıda bulunduğu ileri sürülebilir. Aydınlanma hareketinin koşulları bu bağlamda, Descartes ve ardıllarının açtığı yolda gelişmiştir. Modern felsefenin kurucularından²² sayılan Descartes Aydınlanmayı doğrudan etkilemiş olmasa da Aydınlanmayı belirleyen düşüncenin oluşumunda bu filozofun skolastik düşünceye yönelttiği eleştirinin etkisi büyüktür (Timuçin & Timuçin, 2010, s. 23). İçinde bulundukları toplumu gözlemleyerek akıl ve mantık temelinde evreni açıklamaya çalışan bu dönem filozoflarının yeni eğilimi, insan aklının, gerçeğe ulaşmak için teolojinin yardımına gereksinim duymaması olarak ifade edilen sarsıcı ve devrimsel bir düşüncedir. Descartes, varlığını netlikle ve aşikâr biçimde idrak etmediği şeylerin gerçekliğini verili kabul etmeye niyeti olmadığını ilan ederek bu eğilimin öncüsü olur (Hampson, 1990, s. 26-27).

1.3. Aydınlanmanın Düşünce Biçimi

Aydınlanma düşüncesini eleştirel açıdan değerlendirebilmek için, kavram olarak tanımı ve düşünsel-tarihsel arka plânın kalıtsal içeriğini ele almanın yanında, işlevsiz ya da statik sınırlar çizmeyi amaçlamayan; fakat benzerlikler, farklılıklar ve en önemlisi çatışmalar

²¹ Vurgu yazara ait.

²² *Felsefe Tarihi* yapıtının üçüncü cildinde Hegel, “Düşünen Anlak” (düşünce yoluyla ulaşılan felsefe formu) olarak adlandırdığı dönemin öncülleri olarak Descartes, Spinoza, Malebranche, Locke, Leibniz ve Wolff’u gösterir. Hegel’e göre, Descartes’a kadar, “bağımsız olan, bağımsız olarak akıldan çıkan ve öz bilincin hakikatteki özsel uğrak olduğu bir felsefe” ile karşılaşılmamıştır. Felsefe artık “kendine özgü toprağı içinde”dir, ilkesi gereğince kendini felsefe yapan teolojiden tamamen arındırıp onu bambaşka bir yere koyar. Hegel için, modern çağın kültürünün ve modern felsefenin başlangıç noktası Descartes’tır ve bu yeni dönemde, dünyadaki her şeyin düzenlenmesini sağlayan evrensel ilke, kendi kendisinden kaynaklanan düşünce olur. Bu bağlamda düşünce, “her insanın hak talebinde bulunduğu bir şey olarak bütün dünyanın” bilincine varmıştır. Bağımsız düşünce, artık sağlam bir şekilde kavrandığı için, “otoritenin ölü dışsalılığı bir kenara atılmakta” ve yersiz görülmektedir, nitekim “düşünce ancak benim kendi özgür düşüncem yoluyla tanınıp benim tarafımdan onaylanabilir”. Bu da keza böyle özgür bir düşüncenin “dünyanın ve bireylerin evrensel işi” olduğu anlamına gelir (Hegel, 2021, s. 206-207).

ekseninde bu düşünce biçiminin değişimini gözlemlemeyi sağlayacak dönemsel bir bakış açısına başvurmak gereklidir.

Aydınlanmanın dönemselleştirilmesine yönelik bakış açıları,²³ en temel düzeyde iki yaklaşımdan temellenir (Çiğdem, 2003, s. 17; Cevizci, 2020, s. 15; Outram 2007, s. 19). İlk yaklaşım, (bu kısmın esas tartışması olan), Aydınlanmayı insanlık tarihinde önemli bir dönüm noktası olarak yorumlar. Buna göre, bir akıl ve eleştiri çağı olarak Aydınlanma kendinden önceki dönemlerle kıyaslandığında, toplumsal, siyasal ve felsefi sonuçları yönünden büyük bir değişime ve dönüşüme karşılık gelmektedir. Aydınlanma düşüncesini devrimci niteliğiyle değerlendiren bu bakışa karşıt olarak öne çıkan diğer yaklaşım, Aydınlanmayı tepkisel boyutuyla ele alır (Çiğdem, 2003, s. 17-18). Bu yaklaşıma göre ise, “Aydınlanma düşünürlerinin yaptığı şey, Orta Çağ’dan devralınan mirasın sekülerleştirilmesinden başka bir şey değildir” (Çiğdem, 2003, s. 18).

Peter Gay, *The Enlightenment an Interpretation* başlıklı çalışmasının ilk bölümü olan *The Rise of Modern Paganism* (1966) adlı kitabında, Aydınlanma düşüncesini, seküler, kozmopolit, keyfi otoriteye baş eğmeyen, kendini gerçekleştirme ve ifade özgürlüğü olan, kısacası kendi yolunu kendisi belirleyen ahlaklı insanın programı olarak tanımlar (Gay, 1966, s. 3). Aydınlanmayı, İngiliz Devrimi ile başlayıp Fransız Devrimi ile sona eren yüz yıllık bir zaman dilimi içerisinde sınırlandırmanın gelenekselliğine dikkat çeken Gay’e göre, bu sınırlar elbette mutlak değildir ve Aydınlanmayı Rönesans’ın son eylemi olarak gören veya Descartes’a kadar genişleten girişimler, 18. yüzyıl düşüncesini önceleyen tarihe ışık tutmaları bakımından önemlidir. Bununla birlikte, Aydınlanmanın düşünce biçiminin ayırt edici niteliği, karakteristik

²³ Ahmet Çiğdem, Aydınlanma felsefesini ana öğeleri ve toplumsal temelleri doğrultusunda, oluşumu ve sonuçlarının çok yönlülüğü bakımından tartıştığı *Aydınlanma Düşüncesi* adlı çalışmasında, bu iki yaklaşımın öncüleri olarak Aydınlanma yorumcuları Peter Gay ve Carl L. Becker’ı örnek gösterir. Peter Gay Aydınlanma düşüncesinin özgünlüğü konusundaki vurgusuyla öne çıkarken; Carl L. Becker, Aydınlanmanın dini içeriğinden soyutlanarak ödünç alınmış başat “Orta Çağ” kavramlarını yeniden ürettiğini ileri sürmektedir (Çiğdem, 2003, s. 17-19). Aydınlanmanın düşünce biçimine yönelik bu iki yaklaşımın öncülerine, sırasıyla Ernst Cassirer ve Paul Hazard’ın isimleri de eklenebilir.

açından önceki dönemleri kapsayacak şekilde ve uzun süredir var olmalarına karşılık, bu fikirlerin “devrimci” güçlerine 18. yüzyılla birlikte erişmiş olmalarıdır (Gay, 1966, s. 17).

Gay çalışmasına, “18. yüzyılda pek çok filozof vardı; ancak sadece tek bir Aydınlanma bulunuyordu” cümlesiyle giriş yaparak, Aydınlanma düşüncesini bütüncül ve kısmen Batı merkezli²⁴ bir tarzda ele alır. Edinburgh’dan Napoli’ye, Paris’ten Berlin’e, Boston’dan Philadelphia’ya kadar kültür eleştirmenlerinden, politik reformculardan ve dini şüphecilerden oluşan informel ve örgütsüz bir topluluktaki bu düşünürler, çok sesli ve gürültülü bir koro gibi ara sıra uyumsuz sesler çıkarsalar da genel anlamda ahenkli bir bütünü teşkil ederler (Gay, 1966, s. 3). Gay, Montesquieu’nun doğduğu 1689 ile Holbach’ın öldüğü 1789 yılları arasındaki dönemin, bahsettiği geleneksel ve büyük düşünürlerin yaşamlarıyla sınırlı perspektife son derece uygun düştüğünü belirtir (Gay, 1966, s. 17). Çalışmasının gayesi, aklın eleştirel kullanımındaki devrimci gücü keşfeden, sistematik değil; ancak devinimli, çatışmalı ve inşacı nitelikteki bu düşünce tarzının belirlenimlerini siyasi, kültürel ve toplumsal saiklerle bir araya gelen filozofların²⁵ yaşamları ve çalışmaları üzerinden kronolojik biçimde analiz etmektir:

Ancak düşünürler arasındaki uyum [bundan] daha derine iner: ittifaklarının ve kişisel dostluklarının arkasında, tutarlı bir felsefe inşa ettikleri ortak bir deneyim bulunur. Düşünürlerin, az veya çok ölçüde hepsine damgasını vuran bu deneyim; antik çağa başvurmalarının, Hristiyanlıkla gerilimlerinin ve modernite arayışlarının diyalektik etkileşimine denk düşer. Bu diyalektik, düşünürleri tanımlar ve çağdaşlarından ayırır: onlar, diğerlerinden farklı olarak, klasik öğrenimlerini Hristiyan kalıtlarından bağımsızlaşmak için kullanırlar ve antiklerle işleri bittikten sonra, yüzlerini modern bir dünya görüşüne çevirirler. Aydınlanma bu bağlamda, klasisizm, din karşıtlığı ve bilimin geçici bir bileşimidir; düşünürleri de tek kelimeyle, modern paganlardır (Gay, 1966, s. 8).

²⁴ Gay, İngiltere’nin Amerika’daki kolonilerini ve Amerikan Bağımsızlık Devrimi’ni Aydınlanma ile ilişkilendiren ilk kişidir. 1776 tarihli Bağımsızlık Bildirgesi’ni ve özellikle Bildirge’de vurgulanan “Yaşam, Özgürlük, Mutluluk Arayışı” ilkesini, Aydınlanma programının gerçekleştirilmesi olarak yorumlar. Aydınlanma düşüncesinin Batı Avrupa dışında da kendisine yer bulduğunu kabul eder (Outram, 2007, s. 20).

²⁵ Gay, bu düşünürleri üç döneme ayırarak inceler. Kendisinden sonraki iki kuşağın gidişatını etkileyen ilk dönem, büyük ölçüde Locke ve Newton’un yeni ve tartışmalı metinleri üzerinde büyüyen Montesquieu ve Voltaire’in dönemidir. Diderot, d’Alembert, Rousseau, Hume, Condillac ve Helvetius’u içeren ikinci dönem, ilk kuşağın kilise karşıtlığını ve bilim taraftarlığını tutarlı bir dünya görüşünde birleştirir ve Aydınlanmanın düşünce biçimini somutlaştırır. Holbach, Lessing ve Kant öncülüğündeki son dönemde ise, eleştiri kendisini eleştirerek ilerler; materyalist metafiziğe, politik ekonomiye, hukuk reformuna ve pratik siyasete yönelir (Gay, 1966, s. 17).

Geleneksel ve görece sınırlı bir çerçeveden²⁶ yola çıkmış olsa da Aydınlanmanın düşünce biçimine yönelik en temel ve belirleyici özelliklerden biri olarak kabul edebileceğimiz (ve onu ardılı olduğu tarihsel kaynaklarından farklılaştıran) bu devrimci güçteki eleştirel niteliğin köklendiği diyalektik yapı ve çatışmalı konum vurgusu önemlidir. Gay’in, öncülü²⁷ Ernst Cassirer’e atıfla belirttiği gibi, Aydınlanmanın bu anlamda, “eleştirel olanı, daha önce neredeyse hiç ulaşılamayan bir dereceye kadar, üretici işlevle birleştirdi[ği] ve birini doğrudan diğerine dönüştürdü[ğu]” (Gay, 1966, s. xi) ileri sürülebilir.

Nitekim Cassirer, Almanya’da nazizmin yükselişe geçtiği dönemde yazdığı 1932 tarihli *Die Philosophie der Aufklärung* adlı eserinde, Aydınlanma düşüncesinin biçimine ve kavramsal açılımlarına dair ayrıntılı bir bakış sunmaktadır. Cassirer’e göre Aydınlanma, 17. yüzyıl felsefesine kıyasla, “sistemin katı engellerini tekrar tekrar aşar ve özellikle en büyük ve en özgün zihinlerde, bu mutlak sistematik disiplinden kaçmaya çalışır. Aydınlanma düşüncesinin gerçek doğası, belirli doktrinler, aksiyomlar ve teoremler halinde formüle edilemez. Aksine, süreç içinde olduğu, şüphe duyduğu ve arayışa girdiği, yıktığı ve inşa ettiği yerde en saf ve en açık haliyle görülebilir” (Cassirer, 1951, s. ix).

Cassirer, Aydınlanma düşüncesinin önemli bir sentezini oluşturan kitabının birinci bölümünde, “bu çağ için düşünme denilen şeyin özgül anlamı ve önemi[nin]” *ne yaptığını bilme* kavrayışında somutlaştığını belirtir. Aydınlanma tarzının kendine biçtiği en önemli görev, bir öz-bilince sahip olmak ve eylemlerinin olası sonuçları üzerine kestirimde bulunabilmektir:

Ne yaptığını bilme: Bu çağ için *düşünme* denilen şeyin özgül anlamı ve önemi burada belirir. Bu çağın kendine koyduğu en önemli görev, kendisi hakkında bir bilince sahip olmak ve yaptıklarının gelecekte yol açacağı sonuçlar üzerine bir öngörü geliştirmektir. Düşünme

²⁶ Bu noktada, felsefi temeli algılamak ve düşünce tarzını belirlemek açısından yararlı bir başlangıç olsa da Dorinda Outram’ın da belirttiği gibi, Aydınlanmanın Avrupalı düşünürler nezdinde sınırlandırılmasının, aynı zamanda apolitik bir alana sıkıştırılmasına yönelik istenmeyen bir çıktıya sebebiyet verebileceğini de vurgulamak gerekir (Outram, 2007, s. 19).

²⁷ Peter Gay, çalışmasının sonunda hem felsefe hem entelektüel tarih alanında Ernst Cassirer’in metinlerine çok şey borçlu olduğunu; ayrıca Cassirer’in, eleştirel ve mitsel düşünme tarzları arasında kurduğu ve tüm çalışmalarında incelikli bir biçimde anlattığı temel ayrımı, kendi yorumunun merkezine yerleştirdiğini belirtir (Gay, 1966, s. 423).

etkinliği sadece yeni, o ana kadar düşünölmeyen hedeflere yönelmekle kalmaz; aynı zamanda gidişatın nereye doğu olduğunu bilmek ve bu gidişatın yönünü bizzat belirlemek ister. [...] Düşünme, çok daha derinden ve tutkulu bir şekilde kendini, kendinin ne olduğu ve neye muktedir olduğu konusundaki sorularla kışkırtılmış hisseder. Bu çağın insanı, tüm keşif yollarını kullanarak, *önünde duran* gerçeklik hakkında ufkunu genişletmeye çabalarırken, sürekli olarak kendini, kendi düşünme gücünü sınamaya yönelir. [...] Ona cazip gelen şey, bu düşünme gücüyle ortaya sürekli olarak koyduğu *yaratımlardan* çok, işte *bizzat bu yaratma etkinliğinin* türü ve tarzıdır (Cassirer, 2007, s. 38).²⁸

Anlaşıldığı üzere Cassirer, Aydınlanmanın düşünme biçimini, insanı “merkeze” koymak suretiyle, *eylemlilik, sorumluluk ve yaratma etkinliği* kavramları dolayımında irdeler. İnsan merkezli bu eleştirel tutumun temelinde, “kendi üzerine düşünebilme”, “kendini sorumlu kılma” vurguları yer alır. Önemli olan, o ana dek düşünölmeyeni düşünmüş olmak değıl, düşünme etkinliğinin gidişatı hakkında öngörü geliştirebilmektir. “İlerleme” edimi bu bağlamda hem tutkulu bir keşif hem de sorumluluk eylemidir; dolayısıyla eleştirel yönde “gerçekliğı” (bilgiyi) keşif yolunda “yaratılanlar” değıl, yaratma etkinliğinin kendisinin sürekli olarak sınanması eylemi, değışimi (ya da ilerlemeyi) anlamlı hâle getirebilir. İnsan, muktedirden ziyade, *müdahil* olmasıyla “merkez”de konumlandırılır.

Bununla birlikte Cassirer, “yarattığı etkinin biçimini izlemek, araştırmak, meşrulaştırabilmek” olarak nitelediğı ilerleme kavrayışını tinsel/költürel “ilerleme” problemi/ideolojisi olarak ifade eder. Ona göre, ilerleme ideolojisinden Aydınlanma yüzyılı kadar etkilenmiş başka bir çağ yoktur. Öte yandan, bu nosyonu problematik kılan, “ilerleme”nin salt çokluğa işaret eden, toplumsal bağlamından koparılmış niceliksel bir biçim olarak soyutlanmasıdır:

O sadece elde ettiğı sonuç ve başarılarından hoşnut kalmakla yetinmez; hatta yarattığı etkinin biçimini izler, araştırır ve kendini bu biçimin haklılığında meşrulaştırmak ister. İşte tinsel/költürel “ilerleme” problemi, tüm on sekizinci yüzyıl için bu bağlamda ortaya çıkar. Başka hiçbir yüzyıl tinsel/költürel “ilerleme” ideolojisinden Aydınlanma yüzyılı kadar derinden ve coşkulu bir şekilde etkilenmemiştir. Fakat eğer “ilerleme” burada niceliksel açıdan sadece bilginin *genişlemesi*, bir “progressus in indefinitum” olarak alınırsa, bu idenin derin anlamı ve özgülüğü anlaşılmaz. Bilgideki niceliksel genişleme, niteliksel belirlemeye göre daima arka planda kalır. *Bilme çevresinin, periferinin* sürekli genişlemesi, daha bilinçli ve daha belirgin bir

²⁸ Vurgu yazara aittir.

şekilde sürekli, bilmenin özgül ve kendine ait merkezine, bilme merkezine geri dönüşle birlikte gerçekleşir (Cassier, 2007, s. 38).²⁹

“İlerleme” idesini ayırt edici kılan, *periferinin* sürekli genişlemesi ile bilinçli bilginin kendine geri dönmesi, kendi merkezini uğrak hâline getirmesi arasında açığa çıkan gerilimdir. Bu noktada “ilerleme”ye içkin şekilde, “toplumsal bilinç biçimleri” olarak merkezileşmiş bilginin niceliği ve niteliği arasındaki birlik ve çatışmanın, diğer bir deyişle diyalektiğin çözümlenmesi gerekir:

Çokluk araştırılır; fakat çoklukta ve çoklukla aranan şey, ondaki birliktir, bu birliği kesinleştirmektir. Bilgideki genişleme, düşünmeyi hiç de zayıflatıp çözmez; tersine bu genişleme zaten düşünmenin kendi içindedir. Aydınlanma çağı, bilgideki genişlemenin düşünmede “merkezileştiği” duygusu ve anlayışıyla karakterize olur. [...] Farklı yönlerdeki çeşitli düşünsel enerjilerin tümü, ortak bir güç merkezinden çıkmış ve bu merkezde içerilmiş haldedirler. Farklılık ve çeşitlilik, sadece *özü* gereği tek biçimli ve birlikli olan bir gücün karşıt konumlara yerleşmesinden, bu karşıt konumlar içerisinde sürekli serpilip gelişmesinden başka bir şey değildir (Cassier, 2007, s. 38).³⁰

18. yüzyılın düşünce biçimini karakterize eden bir diğer önemli unsur olan “akıl” nosyonu da bu diyalektik bağlam içerisinde sorunsallaştırılabilir. Farklı düşünsel enerjiler, gerçeğin bilgisine ulaşmanın farklı yönelimleri, sadece ötsel olarak kendi içinde tek biçimli olmakla birlikte karşıtlıkların çatışması sürecinde, eylemlilik hâlinde gelişip serpilme imkânı bulan bir güçte içerilir.

Nitekim Cassirer’in belirttiği üzere, Aydınlanma yüzyılının düşünme biçimi, bu gücü bir sözcükle ifade etmek istediğinde “akıl” kavramını tercih etmiştir:

On sekizinci yüzyıl, bu güce *işaret etmek*, özünü tek bir sözcükle yakalamak istediğinde, onu “*akıl*” adıyla anar. *Akıl*, bu yüzyıl için birlik noktasıdır, merkezdir; o bu yüzyıl tarafından iştihakla istenen ve ulaşılmaya çalışılan, arzulanan ve kendisine dayanılarak yönlendirilen her şeyi ifade eder. Fakat bazı felsefe tarihçileri gibi, on sekizinci yüzyıl için sadece bu karakteristik yönün belirtilmesi ile yetinmek istenir ve yüzyıl için en sağlam çıkış noktasının ve ağırlık merkezinin “akıl” kavramı olduğuna inanılırsa; bu, yanıltıcı ve acele ile verilmiş bir yargı olur (Cassier, 2007, s. 38).³¹

²⁹ Vurgu yazara ait.

³⁰ Vurgu yazara ait.

³¹ Vurgu yazara ait.

Cassirer’e göre “yüzyılın bir amaç ve son gördüğü yerde, aslında onun için önünde olsa olsa bir başlangıç ve bir araştırma programı vardır. Öyle ki ona, kesin bir *yanıtın* verilebilecek gibi görüldüğü bir yerde, bizzat bu yanıtla birlikte özel sorular ortaya çıkmaya başlar”³² (Cassirer, 2007, s. 38). Aydınlanma düşüncesinin, tüm düşünen özneler, tüm çağlar, tüm kültürler için aklın bir ve aynı olduğuna inancı tamdır. Öte yandan yazarın önemle vurguladığı gibi “kendimizi bugün hâlâ [...] Aydınlanma felsefesinin temel amaçlarına bağlı hissetsek de ne yazık ki bizler için ‘akıl’ sözcüğünün anlamı ve belirleme gücü uzun süredir zedelenmiş, zarar görmüştür” (Cassirer, 2007, s. 39). Akıl terimi günümüzde³³ tarihiyle birlikte yaşatılmadan kullanılmaya başlanmıştır, ancak terimin kendi tarihi içinde geçirdiği anlam değişikliklerinin göz önünde bulundurulması, sürekli canlı tutulması gerekir (Cassier, 2007, s. 39). Dolayısıyla tarihselliğinden, bağlamından, eyleminden koparılmış; soyut ve idealist bir “akıl” kavrayışı, Aydınlanma çağı adı verilen bu yüzyılı, bu yüzyılın düşüncesini, en başta dinamik bir süreç olarak tanımladığımız için yanıltıcı olur.

Cassirer bu doğrultuda son olarak, bir “edinme formu”, bir eylemsel biçim olarak aklın tarihselliği içinde kavranışına ilişkin, *duygulanım* ve *etki* nosyonlarını öne çıkarır. Bu adım, Aydınlanmanın düşünce biçimini, özellikle bir önceki yüzyılın sistematik olduğu kadar metafizik yönelimli felsefe anlayışının karşısında konumlandırması bakımından önemlidir. 17. yüzyılın “mutlak öze”, “ebedi doğruluğa” ulaştıran duyularüstü bir alan olarak baktığı akıl, Aydınlanma düşüncesinde “çok daha alçakgönüllü bir anlamda” kullanılır:

Akıl, sadece belirli bir edinme formudur; onun işlevi bilgi edinmede, eylem ilkeleri edinmede ortaya çıkar ve bir edinme formu olarak onun duyular üstüne yönelmek gibi bir *keyfi tasarrufu* olamaz. [...] Tüm on sekizinci yüzyıl “akıl”ı işte bu anlamda kavrar. O akıllı, bilgilerin, ilkelerin, doğrulukların sarsılmaz mazrufu (Gehalt) olarak değil, ancak *duygulanımı* ve *etkisi* içinde kavranabilir hâle gelen bir *enerji*, bir *kuvvet* olarak anlar. Aklın ne ve neye muktedir olduğu, onun sonuçlarında değil, tersine ancak *işlevlerinde* ölçülebilir. Ve onun en önemli işlevi, her şeyi kendi gücüyle birbirine bağlamasında ve birbirinden çözmesinde belirir (Cassirer E. , 2007, s. 42).³⁴

³² Vurgu yazara ait.

³³ Burada, Cassirer’in kitabını yazdığı 1930’lu yıllar ve Nazizm ideolojisinin yükseliş dönemi kastedilmektedir.

³⁴ Vurgu yazara ait.

Bu düşünce biçiminde artık, öylesine benimsenmiş ya da vahiy, gelenek, otorite gibi dışsal yönlendirmelerle kabul edilmiş, kendiliğinden doğru sayılan her şey son parçasına kadar çözülmeli, en temel motiflerine bölünerek analiz edilmedir (Cassirer E. , 2007, s. 42). Öte yandan, bu parçalama işleminin hemen ardından gelmesi gereken, yeniden inşa çabasıdır. Çünkü Cassirer’in altını çizdiği gibi, “Akıl, ‘disjecta membra’da³⁵ kalamaz; yeni bir yapı, bütünü gözeten bir yapı kurmak zorundadır. Fakat bu bütünü kendinden hareketle, kendi gücüyle kurmakta, dolayısıyla bu bütünü *yaratmaktadır*” (Cassirer E. , 2007, s. 42). “Parçalama ve inşa etmede, analiz ve sentezde kendini gösteren bu iki yönlü düşünme hareketi, “akıl” kavramının kendisini en mükemmel şekilde açığa çıkarır: *Akıl varlığa değil, eyleme ilişkin olarak kullanılmaktadır*” (Cassirer, 2007, s. 42).

2. ÖZNELİĞİN EPİSTEMOLOJİSİ VE ONTOLOJİSİ ÜZERİNE

2.1. Hümanizm Tartışması

John C. Luik’in *Routledge Encyclopedia of Philosophy*’de isabetli bir şekilde belirttiği gibi felsefe, entelektüel tarih ve popüler kullanımda birbirine koşut pozisyonları olan diğer tüm terimler gibi (örneğin liberalizm veya idealizm), “hümanizm kavramı da tanımlarının çokluğundan mustarıptır; öyle ki, bu tanımların tamamı bir arada ele aldığında hümanist olmayan biri var mı diye sormak pek de yadırgatıcı bir durum olmaz” (“Humanism”, 1998).

Öncelikle, felsefi anlamda “hümanizm” teriminin insanların doğası, belirleyici nitelikleri, muktedir oldukları, eğitimleri ve değerleri hususunda birbiriyle ilişkili bir dizi kavramı ifade ettiği söylenebilir (Luik, 1998, s. 3673). Bu bakımdan hümanizm; ontolojik, epistemolojik, antropolojik, estetik, etik ve politik iddiaları geliştiren tutarlı bir felsefi sistem

³⁵ Birbirinden bağımsız, dağınık parçalar.

oluşturur. Nitekim 14. yüzyıldan 19. yüzyılın sonuna kadar hümanizmin en temelde anlamı, şu tanımlar etrafında belirmiştir:

(1) klasik yazarlara dayanan ve dilbilgisi, retorik, tarih, şiir ve ahlak felsefesi çalışmalarına odaklanan bir eğitim programı; (2) insanların bakış açısına, çıkarlarına ve merkeziliğine bağlılık; (3) insan varlığının temel yönleri olarak akıl ve özerkliğe olan inanç; (4) gerçeği keşfetmek ve insan topluluğunu yapılandırmak için yegane uygunlukta araçların akıl, şüphecilik ve bilimsel yöntem olduğuna dair inanç; (5) etğin ve toplumun temellerinin, özerklik ve ahlaki eşitlikte bulunacağına dair inanç (Luik, 1998, s. 3673).

19. yüzyılın sonlarından itibaren ise hümanizm, yukarıdaki açılımlara ek olarak, varoluşçuluk, pragmatizm ve Marksizm gibi felsefi sistemlerde, insanın benzersizliği, bilimsel yöntem, akıl ve özerklik gibi hümanist inancın belirli yönlerinin nasıl kullanıldığıyla tanımlanır (Luik, 1998, s. 3673).

Luik'in de belirttiği gibi, farklı yönleri vurgulayan tanımların çokluğu, aynı zamanda yine birbiriyle ilişkili bazı metodolojik sorular olduğunu da göstermektedir. Bu doğrultuda yazar, bir başlangıç yapabilmek için, tutarlı bir hümanizm kavrayışının, en içte ve temelde en sınırlı ve sorunsuz anlamı içermek suretiyle, eş merkezli ve içe içe geçen dairesel bir yöntem kullanarak anlaşılabilirliğini ileri sürer. Buna göre “hümanist çemberin merkezinde, biri modern diğeri kökensel açıdan antik çağa ait olmakla birlikte İtalyan Rönesansı ile yeniden dirilen iki tanım vardır; her ikisi de hümanizmi bir eğitim programı (*studia humanitatis*)³⁶ açısından tanımlar (Luik, 1998, s. 3674).

³⁶ Yunan ve Latin klasiklerine dayalı bir eğitim anlamına gelen “hümanizm” sözcüğü, 19. yüzyılın başlarında Alman eğitimci F. J. Niethammer tarafından türetilene kadar Rönesans (yaklaşık 1350’den 1650’ye kadar Avrupa) olarak adlandırılan dönemde böyle bir terim kullanılmamıştır. Bunun yerine, Latince *studia humanitatis* (tam anlamı “hümanite-insanlık çalışmaları”) ifadesine yer verilir ki Rönesans’ın klasik antik çağdan ödünç aldığı bu ifade, en iyi şekilde “beşeri bilimler” olarak çevrilebilir (“Humanism, Renaissance”, 2005). *Studia humanitatis*, Yunanlıların ve Romalıların gramer, retorik, tarih, şiir ve ahlak felsefesine odaklanan eğitim programı olarak özetlenebilir. Nitekim Rönesans dönemi *humanista*’nın kendisi, daha eski bir kullanım olan *studia humanitatis*’ten türetilmiştir. Buna koşut biçimde, *humanismus*, İngilizce, Fransızca ve İtalyanca’daki karşılıklarıyla birlikte, okullardaki veya üniversitelerdeki öğretmenlere ve beşeri bilimler öğrencilerine atıfta bulunan *humanista* veya *humanist* kelimelerinden köklenir. *Studia humanitatis*’in mantığı, doğa felsefesini, metafiziği veya matematiği içermediğini not etmek önemlidir. *Humanismus* sözcüğü de benzer şekilde, Yunanca ve Latinceye vurgu yapan klasik eğitim müfredatını bilimsel, matematiksel ve uygulamalı eğitime yönelik modern programdan ayırmak için kullanılmıştır. Dolayısıyla *Humanismus*, *humanista* ve *studia humanitatis*, felsefi doktrinlere değil, klâsik eserlerin yakından incelenmesi yoluyla zarif yazı, belagat ve konuşma tekniğinin geliştirilmesine odaklanan geniş bir kültürel ve eğitim programına göndermede bulunur (Luik, 1998, s. 3674-3675).

Bunu kapsayan ikinci ve daha geniş çemberde, günümüzde yaygın olarak “seküler” veya “bilimsel” hümanizm terimlerine atfedilen anlama en yakın olan Aydınlanma hümanizmi bulunur. Aydınlanma hümanizmi ile 17. ve 18. yüzyıllarda yaşayan edebiyat, felsefe ve bilim insanları (Voltaire, Rousseau, Montesquieu, Diderot, D’Alembert, Locke, Hume, Condorcet ve Kant gibi) kastedilmektedir. Bu toplamdaki biricik çıkış noktası, “insan varlığının temel kaygısının “Tanrı”nın iradesinin keşfi değil, insan yaşamının ve toplumun aklın ışığında şekillendirilmesidir. Bu düşünürlere göre insanlık onuru, insanın sözde ilahi kökenine değil, dünyevi varoluşun düzenleyici ve rasyonel olanaklarına dair bir yükümlülüğü taşır. Dolayısıyla insanlığın nihai gayesi ne ilahi bir kudrete tapınmak ne de kutsanmışların cennetine ulaşmaktır; daha ziyade hem aklın hem de imgelemin telkin ettiği seküler dünyaya özgü tasarıları idrak etmek ve gerçekleştirmektir (Luik, 1998, s. 3675).

Tümünü kapsayan dıştaki en büyük ve son çember ise, kavramın en güncel ve tartışmalı kullanımlarını içermektedir. Burada hümanizmin en az dört modern yorumu bulunur. Bunlardan üçü (pragmatik, varoluşçu, Marksist yorumlar) Aydınlanma hümanizmi temalarıyla bir dereceye kadar yakınlıklaştırken, bir tanesi (Heidegger yorumu) Aydınlanma ile herhangi bir bağlantıyı açıkça reddeder.³⁷ Marksist hümanizm, pragmatik hümanizm, varoluşçu hümanizm ve Heideggerci hümanizm bu bağlamda popüler kullanımlarında sıklıkla bilimsel hümanizm, Hristiyan hümanizmi ve seküler hümanizm referanslarını da içererek “modern çağ hümanizmi”nin çatısını oluşturur (Luik, 1998, s. 3676).

³⁷ Modern hümanizmin ilk iki türünden her biri, Aydınlanmanın hümanist tasarımının sadece bir bölümünü kabul eder. Pragmatik hümanizm, Aydınlanmanın insan aklını yüceltmesine katılıp insan özgürlüğüne yaptığı vurguyu reddederken; varoluşçu hümanizm ise Aydınlanmanın aklın önceliğine yaptığı vurguya kuşkuyla yaklaşmakla birlikte, insan özgürlüğü ve özerkliğini, insan olma niteliğinin merkezine koyar (Luik, 1998, s. 3676). Heidegger’in tezi ise özetle, metafizik hümanizm dediği geleneksel hümanizmin (Aydınlanma hümanizmi dahil) insanı rasyonel bir hayvan olarak ele alması; başka bir deyişle insani özü rasyonel hayvanlık içinde konumlandırması ve böylelikle, insan özünün gerçek kaynağının varoluştaki, insanın Varlık ile ilkel ilişkisinde olduğunu ayırt etmekte başarısızlığa uğramasıdır. Heideggerci hümanizm bu nedenle metafizik hümanizmi açıkça reddederken hem aklı hem de düşünceyi bireyler ve Varlık’a dair açıklamasının merkezinde tutmaya devam eder (Luik, 1998, s. 3677).

Bu noktada, tez çalışmasının konusu ve ereği açısından özne ve öznellik tartışmasını geliştirmek üzere Aydınlanma hümanizmi ile “Aydınlanma hümanizmini bir ölçüye kadar kabul eden” modern hümanizmler çatısı altındaki varoluşçu hümanizm ve Marksist hümanizmin savlarından bahsetmeden önce; hümanizmi, kavramın konusunun tek ve değişmez bir varlık, sabit öz tanımı olduğunu iddia ve/veya ima eden tartışmalardan farklılaşmak amacıyla ele aldığını belirten Tony Davies’in *Hümanizm (Humanism, 1997)* adlı yapıtındaki görüşlerine de değinmek gerekir. Nihayetinde, hümanizm gibi güçlü ve karmaşık bir kelimenin anlamları, asla yalnızca sözlükbilimle sınırlandırılmaz. Bu anlamlar, o kelimeyi kullananların dilsel ve kültürel otoriteleriyle (gerçek, eksik ya da arzulanan) kaçınılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Burada mesele, kelimenin belirli bir bağlamda ne anlama geldiğinden ziyade, bu anlamın kimin için, neden ve nasıl bir değer taşıdığıdır (Davies, 1997, s. 6).

Luik’in vurgusuna benzer biçimde Davies için de hümanizm, realizm veya sosyalizm gibi kelimelerden biridir; anlam alanı, titizlikle tanımlanmış kesin ifadelerden kozmik bir belirsizliğe kadar uzanır. Aynı zamanda, bu tür kavramlar, en tarafsız betimlemelerde dahi güçlü çağrışımlar taşır; olumlu ya da olumsuz, ideolojik bir bağlılığın göstergesi olarak işlev görür (Davies, 1997, s. 3). Bir şekilde, hümanizm modernitenin sürekli gelişen devriminin tüm ana temalarını ifade etmeye yardımcı olmuş; siyaset, bilim, estetik, felsefe, din ve eğitim gibi alanlardaki temel kavramları ve tartışmaları biçimlendirmiştir. Günümüzde bazı hümanist hareketlerin anakronik ve eksantrik doğasına ve çeşitli felsefi anti-hümanizmlerin yarattığı tahribata rağmen, hümanizm meselesi ideolojik ve kavramsal olarak modern, hatta postmodern tartışmaların merkezinde kalmaya devam etmektedir (Davies, 1997, s. 5):

Hümanizm, zamanla derin bir anlam birikimi ve çatışmasına maruz kalmış, son derece tartışmalı ve hatta gerilim yaratan bir kavram haline gelmiştir. Bir yandan, insan özgürlüğü ve onurunun felsefi savunucusu olarak övgüyle anılır; cehalet, tiranlık ve batıl inanç güçlerinin ezici çokluğuna rağmen, onlara karşı tek başına direnmeye devam eden bir ilke olarak konumlandırılır. [...] Öte yandan, modern toplum ve kültürdeki baskıcı mistifikasyonların ideolojik perdesi olmakla itham edilmiş; onlar adına konuştuğunu iddia ettiği geniş insan topluluklarını marjinalleştirdiği ve baskı altına aldığı ileri sürülmüştür. Dahası, kaçınılmaz bir

“aydınlanma diyalektiği” doğrultusunda, faşizmin kâbusuna ve topyekûn savaşın dehşetine zemin hazırladığı iddia edilmiştir (Davies, 1997, s. 6).

Dolayısıyla, hümanizmin farklı tarihsel dönemler ve bağlamsal koşullar içinde nasıl kullanıldığını, hangi sorulara yanıt aradığını ve rekabet hâlindeki anlam ve değerler etrafında şekillenen sert ideolojik tartışmalarda, tarihsel ve ideolojik açıdan *neyin tehdit altında olduğunu* ve hangi meselelerin gündeme taşındığını irdelemek yararlı bir başlangıç noktası olacaktır (Davies, 1997, s. 5-6):

[...] bu denli geniş ve farklı bağlamlarda kullanılan bir kelimenin gerçekten belirli bir anlam taşıdığı söylenebilir mi? Ya da herkesin kendi iktidar ya da mutluluk hayallerini yansıtacağı boş bir perdeden mi ibarettir? Elbette, kelimenin sahip olduğu bu değişken uyarlanabilirlik ve işlevsel belirsizlik, ona hem retorik gücünü hem de geniş kullanım alanını kazandıran unsur olabilir. Nitekim, 19. yüzyıl söylemlerinde insan figürü, coğrafi ve tarihsel olarak belirli (Avrupalı ve modern) bir bağlam içinde kullanılıyor gibi görünse de gerçekte her zaman ve her yerde aynı olan bir şeyi temsil eder. [...] Bu anlayışı, ötsel ve evrensel “insan miti” olarak adlandırabiliriz: Özseldir; çünkü insanlık -yani insan olma hâli- insan varoluşunun ayrılmaz ve merkezi özü, onu tanımlayan temel nitelik olarak görülmektedir. Evrenseldir; çünkü bu ötsel insanlık, hangi zaman ve mekânda olursa olsun, tüm insanlarla paylaşılan bir şey olarak tasavvur edilmektedir (Davies, 1997, s. 24).

Ancak bu anlayış, Davies’in de vurguladığı gibi, günümüzün özbilincine ve gündelik sağduyusuna derinlemesine işlemiş bir anakronizmdir. Öyle ki, “insan doğası” ya da “insanlık durumu” gibi kavramlara başvurulduğunda, her seferinde bilinçli bir çaba göstererek, bu kavramların aslında ne kadar yeni olduğunu ve belirli bir tarihsel bağlama ile bakış açısına özgü olduğunu hatırlamak gerekir (Davies, 1997, s. 25). Nitekim anlamın, kelimenin içkin bir niteliği değil, sürekli değişen tanımlar arasındaki mücadelede ondan çekilip koparılan bir iktidar biçimi olduğu kabul edilirse, o hâlde hümanizm kavramının en etkili olduğu anlar, en çok tartışıldığı, dolayısıyla tanımlanması en güç olduğu anlardır. Her halükârda, hümanizmlerin nasıl ve neden ortaya çıktığını, hangi işlevleri üstlendiklerini ve hangi amaçlara hizmet ettiklerini incelemek yeterli olabilir (Davies, 1997, s. 125). Nihayetinde Davies’in önemle belirttiği gibi, “insanlık meselesinde kimsenin elleri temiz değildir; hümanizm konusunda ise hiçbir şey tekdüze kesinlik kadar şüpheli olamaz” (Davies, 1997, s. 130):

İtalyan şehir devletlerinin yurttaşlık hümanizmi, 16. yüzyıl Kuzey Avrupa'sının Protestan hümanizmi, Aydınlanmış modernitenin devrimlerine eşlik eden rasyonalist hümanizm, Avrupa burjuvazisinin hegemonyasını pekiştiren romantik ve pozitivist hümanizmler, dünyayı sarsan devrimci hümanizm ve onu ehlileştirmeye çalışan liberal hümanizm, Nazi hümanizmi ve onun kurbanlarının ve karşıtlarının hümanizmi, Heidegger'in anti-hümanist hümanizmi ve Foucault ile Althusser'in hümanist anti-hümanizmi; bunların hiçbiri tek bir kavramsal çerçeveye sığdırılmaz. Her biri kendine özgü tarihsel bir eğriye, kendine has söylemsel bir poetikaya ve insan kavramına dair kendine mahsus bir problematik tarza sahiptir. Her biri, her söylemin zorunlu olarak yaptığı gibi, kendi *efendilik* anlayışını dayatmaya çalışır (Davies, 1997, s. 130-131).³⁸

Davies'e göre, örneğin soyut hümanizmin kaynağı olarak nitelediği 15. ve 16. yüzyıl İtalyan hümanistleri ve Rönesans hümanizmini ele alırsak, buradaki tarihsel rolün önemini teslim etmemiz gerekir. Zira Rönesans hümanizmi, insan bireyselliğine dair yeni ve özgün kavrayışın temelini atmıştır. Bu kavrayış, 15. ve 16. yüzyılın eserlerinde geriye dönük biçimde tespit ediliyor olsa da 17. ve 18. yüzyılın özgürleşmiş irade ve aydınlanmış akıl alanından geçerek, esasen 19. yüzyılın koşulları ve kaygıları tarafından şekillendirilmiş ve bu yönde ayırt edici bir nitelik kazanmıştır. 19. yüzyılın temel deneyimleri (Amerikan ve Fransız Devrimlerinin tetiklediği siyasal güçler ve istikrarsızlıklar; ensesindeki düşmanı endüstriyel işçi sınıfı ile kapitalist üretimdeki agresif ivmelenme; ekonomik ve siyasal hegemonya mücadelesi içindeki büyük Avrupa ulus-devletlerinin emperyal güçlere dönüşerek boyunduruk altına alınmış halklardan oluşan dışsal bir proletarya yaratmaları; Hristiyanlığın ahlaki otorite ve ulusal ideoloji kaynağı olarak çöküşü) aynı anda hem modernitenin dinamik ve öngörülemez doğasını (insanın cesurca sarf ettiği çabanın zaferi olarak) akılcı bir çerçevede düzenleyip anlamlandırabilecek hem de modernitenin açıkça gözlemlenebilen zalimliklerini ve eşitsizliklerini meşrulaştırma ya da hafifletme işlevi görececek bir düşünceyi zorunlu kılmıştır (Davies, 1997, s. 18-19). Bu denli büyük bir açıklayıcı sorumluluğu taşıyabilen bir kavramın, kaçınılmaz olarak çelişkili anlamlar ve farklı yorumlarla yüklü olması şaşırtıcı değildir. Zira Genç Marx için, hümanizm devrimin zorunluluğunu, eşitsizlikten ve sömürüden kurtulmuş bir

³⁸ Vurgu yazara ait.

insanlık hayalini temellendirirken; “tanrısız Darwinizm”in gözü pek savunucusu T.H. Huxley ve “Ulusal Seküler Derneği”nin kurucusu Charles Bradlaugh gibi ateistler, Hristiyan batıl inançlarının direngen yanılsamalarının son kalıntılarını ortadan kaldırmak için hümanizm ruhunu çağırırlar (Davies, 1997, s. 19).

Burada, tek bir kavram etrafında dönen, birbirinden farklı ve açıkça bağdaşmaz insan tasavvurlarının dolaşımında olduğu aşikârdır. Nitekim Davies’in de vurguladığı gibi, “merkezi, gerçekten insani bakış açısı”, 17. ve 18. yüzyıl düşüncesinde açıkça modern ve Avrupalı bir çerçevede yer alsa da (ve bazen cehalet ya da kişisel çıkar tarafından gölgelenmiş olsa da) tarihsel ya da ulusal farklılıkların ötesinde, onlardan bağımsız ve özsel bir niteliği temsil eder. Öte yandan Marx için “insan”, tek ve değişmez bir varlık değil; aksine, dönüşümün mekânı ve sürekli bir değişim sürecinin işareti olarak kavranır. Bunları ortak bir hümanist çerçevede birleştiren unsur ise, insanın kendisini merkeze alan bakış açılarına duydukları sarsılmaz inançtır (Davies, 1997, s. 19-20). En nihayetinde 16. yüzyılın erken dönem eğitimci yazılara nüfuz eden; klâsik, aristokratik ve geçmişe dönük hümanist söylemlerinden çıkıp yalnızca sürekliliklerle değil, aynı zamanda kopuşlar ve çelişkiler aracılığıyla 18. yüzyılın devrimci burjuva hümanizmine uzanan bir geçiş alanında, “özgürleşmiş insanın” cesur çabaları ile ilerlemeci ve akılcı bir Aydınlanma’nın ideallerini savunan yeni bir hümanist programın zemini oluşur (Davies, 1997, s. 118).

2.1.1. Aydınlanma Hümanizmi

Luik’e göre Aydınlanma hümanizmini yönlendiren unsur, insan kavramının, yalnızca yaratılmış ruhlar olarak ve aşkın, ilahi bir düzen ile inanç bağlamında anlam kazandığı yönündeki geleneksel görüşü; insanlığın akıl, kendini yaratma özgürlüğü ve temel şüphecilik bağlamında doğru biçimde anlaşılabilceği kanaatiyle değiştirme girişimidir. Aydınlanma hümanizmi, insan bireylerinin doğasının, dışarıdan dayatılan aşkın bir çerçeve yerine, bizzat kendilerinin oluşturdukları kavramsal bir çerçeve içinde yeniden tanımlanmasını savunur.

Aydınlanma hümanistlerine göre, her insan bireylerinin özünün, içinde ve aynı zamanda karşısında konumlandırılması gereken kadim bir “ilahiyat ontolojisini” varsayan (örneğin Hristiyan hümanizmi gibi) kavrayışlardan bahsetmek bu bağlamda temel bir çelişkidir; çünkü böyle bir çerçeve, böyle aşkın bir Tanrı kavrayışı ve bireylerin veya insan toplumlarının yaşamlarının iyileştirilmesi gayesine dair böyle önsel biçimde belirlenmiş bir açıklama olamaz (Luik, 1998, s. 3675).

Nitekim Tony Davis de öncelikle (Platon’a göre filozof Protagoras’a ait olan) “İnsan her şeyin ölçüsüdür” doktrininin 18. yüzyıl hümanistlerince slogan olarak benimsendiğini; akabinde insanın, Diderot’un “her şeyin nihai biçimde bağlı olması gereken eşsiz bir başlangıç noktası ve sonuç” (Diderot, 1992, s. 25) olarak nitelediği soyut evrensel figüre dönüştüğünü belirtir (Davies, 1997, s. 123):

Hem gerçek dünyayı hem de fikirler dünyası temsil edilebilecek sonsuz sayıda bakış açısı vardır ve insan bilgisinin olası sistemlerinin sayısı, bu tür bakış açılarının sayısı kadar fazladır... Belirli bir sistemi seçerken, her şeyden önce bir hususun akılda tutulması gerekir ki, eğer insanlık veya düşünen varlıklar dünya yüzeyinden silinseydi, o etkileyici ve yüce görümlü doğa manzarası bir ıssızlık ve sessizlik sahnesinden başka bir şeye tekabül etmezdi. Evren suskunluğa gömülürdü; durgunluk ve gece tarafından ele geçirilirdi. Her şey, belirsiz, duyulmayan ve fark edilmeyen olayların meydana geldiği uçsuz bucaksız, anlamsız bir boşluğa dönüşürdü. Diğer varlıkları ilgi çekici kılan insanın varlığıdır ve bu türden varlıkların tarihini ele almak için bundan daha iyi ne gibi bir faktör olabilir? Hâlihazırda evrenin ortasına yerleştirilmişken, insanı neden işimizin merkezine de dâhil etmeyelim? İnsanı neden odak noktası yapmayalım? Çalışmamızın genel örgütlenişini, insanın ilkesel ve esas yetilerine; bir başka deyişle bellek, akıl, imgelem ve tahayyüle yerleştirmeye karar vermemizin nedeni budur... (Diderot, 1992, s. 25).

Hümanizmin bir tanımı olmasa bile ön koşulu olarak düşünebileceğimiz ve onu önceki hümanist formülasyonlardan (*study of humanitas*, Rönesans hümanizmi) ayırmaya yarayan bu özcülük, iki yüzyıl boyunca belki de daha uzun süre devam eder. Nitekim kavramsal ve politik güvenilirliğinin azaldığı günümüzde bile, insan doğasına, “merkezi, gerçek anlamda insani bir bakış açısına” hitap eden her türlü sağduyulu çağrıda ısrar eder. Baskıcı toplum ve Tanrı’nın yokluğu tarafından varlığına tamamen kayıtsız bir doğaya sürülen Crusoe’nun yalıtılmışlığı gibi, “nesneler evrenindeki tek özne olan aydınlanmış insan da egemen akılcılığının görkemli yalnızlığında kendisini ve yaratılışını bekleyen yeni dünyayı düşünür” (Davies, 1997, s. 124).

“Kendi kendini yaratan” insanların dünyasını önceleyen bu yaklaşıma, Aydınlanma hümanizminin ikinci bir niteliği olan akıl kavrayışı eklenmelidir. Hem ilgi alanları hem de entelektüel içerik ve nüanslar gibi açılardan son derece farklı olmalarına rağmen, Aydınlanma hümanistlerini Rönesans hümanistlerinden veya kendilerinden sonraki modern hümanizmden son derece farklı biçimde bir araya getiren şey, insan aklının dünyayı tanımlama ve düzenleme gücüne olan muazzam güvenleri ve rasyonalitenin sonuçlarının sorumluluğunu hemen kabul etme yetileridir (Luik, 1998, s. 3675):

Bu güven ve sonuçları genellikle karikatürize edilir; Aydınlanma mantığı ve Aydınlanma hümanizmi sıklıkla soğuk, tutkusuz, soyut ve yersizce sistematik olmakla tasvir edilmiştir. Ancak bu tutum, maskeyi yüz ile karıştırmak olur. Zira Aydınlanma hümanistinin mantığını yönlendiren şey özünde tutkudur; hatayı açığa çıkarma tutkusu, güvenilir gözleme dayalı gerçeklere duyulan tutku ve bu gerçeklerin, bir sistemden ziyade varoluşun karakteristiğine dair hakiki bir içgörü sağlaması yönünde tutarlı biçimde düzenlenmesi tutkusudur, böylesi bir içgörü nihayetinde aydınlanmadan çok tereddüt ve şaşkınlık yaratmış olsa bile (Luik, 1998, s. 3675).

Aydınlanma hümanistine göre akıl, eleştiri ve şüphecilik tarafından yönlendirilir ve Aydınlanma aklının en tutarlı özelliği, tüm iddiaların yanlışlanabilir nitelikte olması ile hiçbir otoritenin, hakikati kendi yargılarına göre belirlemek doğrultusunda ayrıcalıklı bir konumda bulunmadığı hususundaki ısrarıdır. Hümanist için şüpheci akıl, böylelikle tüm bilgi iddialarının kamuya açık şekilde sınanmasını ve hiçbir kişi veya kurumun yanılmazlık iddiasında bulunamayacağını temin eder. Aydınlanma hümanistine göre bilimin önemi, öncelikle bilgideki ilerlemede değil; bilimsel yöntemin enerjisinde, gücünde ve evrenselliğindedir (Luik, 1998, s. 3675).

Bununla birlikte, Aydınlanma hümanistleri için akıl, yalnızca eleştirel ve şüpheci gücü dolayısıyla değil, aynı zamanda nesnel karakterinden ötürü de merkezi bir öneme sahiptir. Gerçeği belirlenmiş bir otoriteye bağlayan vahiy ve dogmadan farklı olarak, *hümanist için akıl, gücünü tam da bilgi iddialarını ileri süren kişilerin önemli ölçüde birbirinin yerine geçebilir olmasından* alır. Hümanistler, aklın öznenen tam anlamıyla bağımsız bir hakikat üretme kapasitesine sahip olduğunu ileri sürer ki bu bağlamda aklın iddiaları, ancak herkes için

erişilebilir ve anlaşılabilirse geçerli olur. Bu anlamda akıl, en az üç açıdan gerçekten özgürleştiricidir: Birincisi, bireyleri Kant'ın "başkalarının vesayeti" olarak adlandırdığı dış otoritenin dayattığı diktelerden kurtarır. İkincisi, hakikat sürecini herkese açar; çünkü hakikat, konumun veya perspektifin bir işlevi değildir. Üçüncüsü, en geniş ve en nesnel bakış açısına ulaşabilmek için bireyleri tümüyle şahsi olan perspektiflerin yetersizliğinden vazgeçmeye zorlayarak, öznel olarak dayatılan önyargılardan kurtarma kapasitesine sahiptir. Dolayısıyla akıl bir özgürleşme aracıdır; yalnızca hakikati değil aynı zamanda özerkliği ve eşitliği de üretir. Aydınlanma hümanizminin ahlâki ve politik içeriğinin temelini oluşturan da özerklik ve eşitlikle olan bu bağlantıdır (Luik, 1998, s. 3675-3676).

Aydınlanma hümanizminin akıl anlayışına yönelik indirgemelere benzer biçimde, muazzam bir çeşitlilik ve karmaşıklığa sahip etik ve politika kavrayışları için de adeta karikatürize edilmiş bir basitleştirme yönünde güçlü bir eğilim vardır. Hümanistlerin özerklik ve eşitlik üzerine vurgularından ortaya çıkan en net ifade, hümanist toplumun açık, hoşgörülü ve çeşitliliğe dayalı karakteridir. Nitekim akıl gerçekten tüm insanların sahip olduğu bir lütufsa ve eleştiri, şüphecilik ve kamusal hakikat arayışı toplumdaki herkesin göreviyse, o zaman toplumun sosyal yaşamını yapılandıracak mutlak hakikatlerin sayısı çok azdır ve buna koşut biçimde akış ve değişim hâlindeki toplumsal yaşama yetkin olarak katılanların etkinlik alanları da çok geniştir. Hümanist akıl, siyasal bir toplumun nitelikli üyelerinin sayısını artırırken toplumsal kesinlik miktarını azaltmaya hizmet eder; zira kişisel ve kolektif hayatın iyileştirilmesine yönelik sorunlar, insanların özerk varlıklar olarak farklı yollarla ve (bazı durumlarda) mücadele hâlinde çözeceği sorunlardır (Luik, 1998, s. 3676):

Öte yandan, Aydınlanma hümanizmi etik ve politik ilkelerinde uzlaşmaya en çok, hakikatin hem kamusal hem de özel anlamda dogmalar aracılığıyla değil, argüman ve karşı-argüman süreci doğrultusunda ortaya çıkması gerektiğini imleyen akıl disiplinine olan bağlılığıyla ve yardımseverlik ile yetkiyi suistimal etmeme gibi değerleri üstlenmesiyle

yaklaşır. Bu manada, bugün liberal-özgürleşimci toplumu tanımlayan unsurların çoğunun (temel özgürlükler, özgür kurumlar, çeşitlilik ve hoşgörü) izleri, makul bir biçimde Aydınlanma hümanizminin akıl anlayışına kadar sürülebilir (Luik, 1998, s. 3676).

Son olarak, Aydınlanma hümanizminin entelektüel ve duygusal özüyle uzlaşmanın pek çok yolu olduğunu vurgulamak gerekir: İnsanlığa ve toplumsal reforma duyulan şefkat, maddi ve entelektüel ilerlemeye olan ilgi, edebi özgürlük için mücadele etme veya bilimin ve bilimsel yöntemin merkeziliğine olan inanç gibi. Ancak en nihayetinde, Aydınlanma hümanizminin tanımlayıcı niteliği, aklın eleştirel ve yaratıcı güçleri sayesinde güvenceye alınmış bir özerkliğe, insan özerkliğine olan güveni ve coşkusudur (Luik, 1998, s. 3676).

2.1.2. Modern Hümanizmler Olarak Varoluşçu Hümanizm ve Marksist Hümanizm

“Aşkın İnsan”ın ana anlatısının yararlılığını aştığı açık olsa da tarihsel hümanizmlerin işgal ettiği zemini tamamen terk etmek pek akıllıca olmayacağını vurgulayan Tony Davies, hümanizmin, birçok durumda bağınazlık ve zulme karşı mevcut tek alternatif olmaya devam ettiğini ileri sürer. Konuşma ve yazma özgürlüğü, bireysel veya kolektif çıkarların savunulması için örgütlenme ve mücadele, protesto ve itaatsizlik özgürlüğü; tüm bunlar ve bunların güvence altına alınacağı bir dünya beklentisi ancak hümanist terimlerle dile getirilebilir. Aşırı bir rasyonalite ve dizginsiz bir teknolojik güç iradesi tarafından kontrol edilen, Baconcu anlamda “nedenlerin bilgisi ve şeylerin gizli hareketleri”nin³⁹ insan “imparatorluğu”nun sınırlarını, üzerinde yaşadığımız ve ihlâl ettiğimiz bu gezegenin hayatta kalmasını tehlikeye atacak ölçüde

³⁹ Yazar burada, Thomas More’un *Ütopya*’sı ve Campanella’nın *Güneş Ülkesi* ile Rönesans döneminin en önemli ütopyacı metinleri arasında bulunan ve Francis Bacon tarafından kaleme alınmış *Yeni Atlantis* eserine referans vermektedir. Üzerinde mükemmel bir uygarlığın yaşadığı bilinmeyen bir adaya rastlayan kaybolmuş bir grup denizcinin hikâyesinin anlatıldığı eserde Bacon, insanların keşifleri doğrultusunda sistemli bir uğraş haline getirilen bilimsel metod aracılığıyla kurulabilecek ideal bir toplumun değerlerini ve gelişimini irdeler. Kitabın sonunda, Bacon’ın doğa ve bilimle ilgili özgün düşünceleri “kuruluşumuzun amacı doğadaki şeylerin nedenleri, gizli devinimleri ve derin anlamları hakkında bilgi sahibi olmak ve insanın hakimiyet alanının sınırlarını genişleterek mümkün olan her şeyin sırrına erişmektir” (Bacon, 2021, s. 84) sözleriyle aktarılır.

genişlettiği doğrudur. Peki, *insan anlayışı ve sorumluluğunun*, hatta “aydınlanmış kişisel çıkar”ın kolektif kaynaklarını harekete geçirmeden, bu tehlike nasıl bir kenara bırakılabilir? (Davies, 1997, s. 131-132).

Bu noktada Davies, Descartes’ın kendi üzerine düşünen “ben”i ya da Kant’ın transandantal öznelliğinin imlediklerinin aksine, birincil merkezli bir temelden ilerlemeyen ve srekliplik içinde anlaşabilecek bir insan kavramı ve pratiğinin olasılığını hatırlatan Fransız filozof Emanuel Lvinas’ın vurgusunu ele alır. Buna göre, dünyayı bilmek, anlamak ve zaptetmek için uzanan birincil merkezli bir egodan değil, indirgenemez bir “teki”den, beni kendim için tanımlayan bir “ben olmayan”dan kklenmek gerekir (Davies, 1997, s. 132). Davies’in aktardığı gibi, Lvinas burada Saussure, Lvi-Strauss, Foucault ve Jacques Lacan gibi yapısalcı ve posthümanist düşünürlerin jestlerinin izini sürer; nitekim onlara göre konuşan ve bilinçli bir “ben”, her zaman için geçici ve kendisini içinde inşa ettiği dil ile toplumsal anlamın düzenine ikincildir (Davies, 1997, s. 132). Ancak bu vurgu, “oğu ağdaş hümanizm biçiminin kibirli ve mağrur hayırsever tutuculuğundan ferahlatıcı bir şekilde arınmış olsa da insanı yalnızca yapı veya söylem etkisinin bir sonucu olarak görenlerin reddettiği etik bir nansı korur” (Davies, 1997, s. 132):

İnsanlık ne bir öz ne de bir amaçtır. Daha ziyade “insan olma” hâlinin, insaniyetin, sürekli ve aynı zamanda kırılğan bir süreci olarak olarak görülmelidir; ki bu süreç, kaçınılmaz ve reddedilemez biçimde, insanlığımızın başkalarından ödünç alınığının idrak edilmesini gerektirir. Nitekim başkalarındaki insaniyeti tanıdığımız ölçüde kendi insanlığımızı da tanımış ve bilmiş olabiliriz (Davies, 1997, s. 132-133).

“İnsanlık”ları sayısız “teki”nin acısına ve emeğine ipotekli olan “Batılılar” içinse bu tanıma eylemi hiç rahatlatıcı olmadığı gibi mütefekkir nitelikte de olamaz. Daha ziyade “teki” etiğiyle ilişkili biçimde “ben olmayan” tarafından tanımlanırken; karşılığında da “bahşedilir ve koşullandırılır”. Nihayetinde her ikisi için de çıkarımlar felsefi olduğu kadar politiktir (Davies, 1997, s. 133).

Bu bağlamda, Aydınlanmanın “evrensel insan” figürüne yönelik, hümanist teorisyenlerin kanadından gelen önemli bir eleştiri “varoluş özden önce gelir” perspektifi ile sürekliliği, çelişkiyi ve dolayısıyla tarihselliği önceleyen varoluşçu filozof Jean Paul Sartre’ın yaklaşımında bulunur. Sartre’a göre 18. yüzyılın bir nevi felsefi ateizmi olarak Aydınlanmada, Tanrı kavramı bastırılmış olsa bile özün varoluştan önce geldiği fikri bastırılmamıştır; öyle ki bu fikrin izleri hâlâ birçok yerde, mesela Diderot’da, Voltaire’de ve hatta Kant’ta dahi sürülebilir. Bu bakımdan insan, “insan doğası”na sahip ve egemendir; insan kavrayışını imleyen bu “insan doğası”nın her insanda bulunması; her insanın evrensel bir anlayışın, evrensel ve kapsayıcı mahiyette “insan” kavramının “özel bir örneği” olduğu anlamına gelir. Kant’ta bu evrensellik o kadar ileri gider ki, ormanın vahşi insanı, doğal durumundaki insan ile burjuva insan-birey aynı tanımın içinde yer alır ve aynı temel niteliklere sahiptir. Burada da insanın özü, deneyimde karşılaştığımız tarihsel varoluştan önce gelmektedir (Sartre, 1966, s. 27).

Sartre, varoluşun özden önce gelmesini, “insan her şeyden önce var olur, dünyaya gelir, kendisiyle karşılaşır ve daha sonra kendisini tanımlar” diyerek açıklar. Varoluşçu hümanizme göre insanın bir “öz” olarak önceden tanımlanamayışının nedeni, onun başlangıçta tamamen bir hiç olmasıdır. Ancak sonradan bir şey olacaktır; kendisini ne yapıyorsa o olacaktır. Dolayısıyla insan doğası diye bir şey yoktur; çünkü onun hakkında bir kavrayışa sahip olan, onu tasarlayan bir “Tanrı” konsepti, aşkın bir güç yoktur. İnsan basitçe, bir kere var olmaya başladıktan sonra kendisini nasıl tasavvur ediyorsa öyle olur. Dolayısıyla insan, kendisinin yarattığı şeyden başka bir şey değildir. Varoluşçuluğun ilk ilkesi de budur (Sartre, 1966, s. 28). Bu doğrultuda Sartre, yöneltilen “insanın var olan diğer her şeyden üstün ve saygın görülmesi” şeklindeki öznelcilik (*subjectivism-subjectivisme*) eleştirilerine karşı, “bir geleceğe doğru ilerleyen ve bu atılımın bilincinde bir varlık olarak ortaya çıkan insan” vurgusunun üzerinde durarak, kendi öznelcilik kavrayışını betimler (Sartre, 1966, s. 28):

[İnsan] bir yosun, bir karnabahar ya da mantarın aksine, “özel” olarak kendini yaşayan, öznel bir yaşama sahip bir tasarıdır. Nitekim benliğin bu izdüşümünden önce, yani bilinçten önce,

zekanın, zeki yaşamın cenneti yeryüzünde anlaşılacak hiçbir şey bulunmaz. (...) Lakin varoluşun özden önce geldiği doğruysa, insan ne olduğundan sorumlu bir varlıktır. Varoluşçuluğun ilk neticesi, her insanı varoluşunun tüm sorumluluğunu kendi omuzlarına yükleyecek konuma getirmesidir. Ancak insanın kendisinden sorumlu tutulması demek, yalnızca kendi bireyselliğinden değil, diğer tüm insanlardan da sorumlu olması demektir (Sartre, 1966, s. 28-29).

Sartre, öznelciliğin ve dolayısıyla özne pozisyonunun iki farklı anlamı olduğunu ileri sürer. Öznelcilik, bir yandan bireysel öznenin özgürlüğü; diğer yandan insanın, kendi insan öznelliğinin ötesine geçememesi anlamına gelir. Varoluşçuluğun derin anlamı, Sartre’a göre ikincisidir: İnsanın kendi kendini seçtiğini söylediğinde, her birimizin kendini seçmesi gerektiğini kasteder; ama insan kendisi için seçim yaparken aynı zamanda tüm insanlar adına da seçim yapmış olur; çünkü kendini tasarlamak, aynı zamanda başka insanların nasıl olması gerektiğini tasarlamaktır. Nitekim belli bir seçim yapmak, harekete geçmek veya eylemde bulunmak, o edimin değerli olduğunu onaylamak demektir. Herkes için iyi olmadığı sürece hiçbir şey bizim için daha iyi olamaz. Her eylem, olmasını zorunlu saydığımız bir insan tasavvuru doğurur. Dolayısıyla sorumlulukla kastedilen, sanılandan çok daha büyük bir olguyu imler; zira bir bütün olarak insanlığı ilgilendirmektedir (Sartre, 1966, s. 29-30).

“Evrensel insan” figürüne yönelik önemli eleştirilerden bir diğeri de pek tabii tarihselliğe yaptığı vurguyla Marksist hümanizm kanadından gelir. Bu noktada teori ve pratiğin birleştirilmesi çabasında önemli rol oynayan “Praksis (*praxis*) Grubu”nun görüşlerine değinmek yerinde olacaktır.

Davies, 28 Ocak 1975’te, Belgrad Üniversitesi’nde sekiz felsefe profesörü görevlerinden uzaklaştırıldığını not eder. Çoğu insan için anlaşılması güç olan bir disiplinin mensupları olarak, felsefe profesörleri tarihsel açıdan önem taşıyan figürler olarak görülmez ve olay, dönemin politik ve toplumsal konjonktüründe büyük ölçüde göz ardı edilir. Ancak hümanizm üzerine çalışanlar için bu olay kayda değer bir önem taşımaktadır. “Praksis Grubu” olarak bilinen entelektüel çevrenin mensubu olan bu sekiz akademisyen; Sovyet rejiminde

egemen olan Marksist-Leninist ortodoksluğu ile Tito'nun giderek istikrarsızlaşan ve krizlerle sarsılan Yugoslavya'sında resmî olarak benimsenen Marksizm yorumundan kesin biçimde ayrılan bir Marksizm anlayışını geliştirmeye ve yaymaya çalışırlar. *Komünist Manifesto*'nun kahramanca zafer anlatısına ve *Kapital*'in katı nesnelliğine dayanan resmi Marksizm, insanlığı geleceğe doğru yönlendiren büyük tarihsel güçlerin kaçınılmazlığı konusunda ısrar ederken; Praksis filozofları, Marx'ın erken dönem eserlerinde, özellikle o dönemde yeni çevrilen 1844 *Paris Elyazmaları*'nda başka bir fikre dair bir olasılık daha bulurlar. Bu olasılığa göre Marksizm, sınıfın ya da toplumsal sistemin kişiler üstü dinamiklerine değil, henüz gerçekleşmemiş bir insan potansiyeli, özneleşme ve ihtiyaç fikrine dayalı olarak yeniden temellendirilebilir (Davies, 1997, s. 63). Sonuç itibarıyla, Stalinist ortodoksluğun çöküşüne, eski sosyal demokrat ve komünist örgütlerde radikal düşüncenin yenilenmesi ihtiyacından köklenen ve bu suretle Marksist-sosyalist hümanizmin ideallerinden derinden etkilenen bağımsız entelektüel ekollerin doğması eşlik eder.

1960'ların ortalarındaki tartışmalarda *Praksis* grubunun tarihçisi Mihailo Markovic bu yeni olasılığı şöyle özetler: “Marx'ın felsefesinin merkezi kategorisi, özgür, insani ve yaratıcı faaliyet; sosyalist toplum için temel sorun ise, daha insani bir dünya inşa ederek insan doğasını nasıl gerçekleştirebileceğimiz meselesidir” (Aktaran Davies 1997, s. 63). Markovic'in belirttiği gibi, modern hümanizmin, kendisini önceleyen Helenistik antikitenin ötesine geçtiği temel nokta, “tarihsel karakteri” ve dolayısıyla “insanın pratik boyutuna” yaptığı güçlü vurgudur. Aktif bir birey olarak insan zamanla gelişir, gerçek insan ve potansiyel insan arasındaki ayrım her tarihsel çağda farklı biçimler alır ve eleştirinin amacı yalnızca insanı uyandırmak değil, pratikte içinde kaldığı, layıkıyla yerine getirilmemiş her türlü toplumsal durumun üstesinden gelmektir (Markovic, 1974, s. 102).

Temel sosyopolitik değişimlerin yaşandığı tarihsel dönüm noktalarında, güçlü toplumsal güçlerin ihtiyaçlarını ve kabul edilebilir eylem programlarını ifade eden bir teori,

belirleyici tarihsel etmenlerden biri haline gelir. Marx'ın teorisi, insanın yabancı emekten kurtuluşunun tüm tarihsel süreci için böylesine devrimci bir rol oynar; aktif ve militan hümanizmin her çağdaş biçimi için mevcut teorik temel olagelmıştır (Markovic, 1974, s. 5). Markovic'e göre Marx'ın eleştirel düşüncesi, “insan rasyonelliğinin en eksiksiz ve tarihsel olarak en gelişmiş ifadesi” (Markovic, 1974, s. 5) olarak görülebilir:

Antik Yunan teorisinin tüm temel özelliklerini, diyalektik olarak aşılmış bir biçimde içerir, insanın değiştirebileceği ve kendi hayatını belirleyebileceği bir dünyanın yapısına ilişkin rasyonel bilgidir bu. Hegel'in diyalektik aklı hâlihazırda Yunan ölçü [nicelik ve niteliğin birleşimi bağlamında] ve teori kavramının gerçekten yaratıcı bir olumsuzlamasıdır⁴⁰; burada statik, rasyonel düşünce ile irrasyonel dinamikler arasındaki; pozitif iddia ile soyut olumsuzlama arasındaki çelişkiler ortadan kaldırılır [içerilerek aşılır] (*aufhebung*). Marx'ın teorisi ve yöntemi de, diyalektik aklın bütünleştirilmesi ve somutlaştırılması sürecinde ileriye doğru atılan belirleyici bir adım olur: yalnızca genel anlamda değişimi değil, aynı zamanda değişimin özgül insani tarihsel biçimini de kapsar: *praksis* (Markovic, 1974, s. 5).⁴¹

Bu bağlamda *praksis* terimi ile anlatılmak istenen; Marx'ın diyalektiğinde, yalnızca bireyin değil, onunla bir bütün olarak toplumun rasyonalitesi sorununun ortaya koyulmasıdır. Bu, yalnızca belirli bir kapalı sistem içindeki rasyonelliğe değil, aynı zamanda bir bütün olarak sistemin sınırlarının rasyonelliğine; yalnızca düşünme edimi olarak rasyonelliğe değil, aynı zamanda somut eylemlilik olarak, mekân ve zamandaki gerçek yaşam tarzı olarak *praksisin* rasyonelliğine tekabül eder. Zira tarihte, ancak “makul bir gerçeklik yarattığı ölçüde” diyalektik aklın varlığından söz edilebilir (Markovic, 1974, s. 5). Marx'ın temel metodolojik katkısı, geleceğin ve şimdinin, mümkün olan ile gerçek olanın, felsefe ile bilimin, değer ile olgunun, *a priori* ve *a posteriori*'nin, eleştiri ve tanımlamanın bu diyalektiğidir (Markovic, 1974, s. 13). Nitekim “felsefesindeki anahtar kavramların doğası, teorik düşüncesinin karakterini en iyi şekilde gösterir. Bu kavramlar sadece tanımlayıcı ve açıklayıcı değil, aynı zamanda değer yüklü ve eleştireldir” (Markovic, 1974, s. 10).

⁴⁰ Hegel, “ölçü”nün nicelikle niteliğin birleşimi olduğunu belirtir. Temelde sayılara, yani niceliğe dayanır görünse de ölçme, akıl düzeninde bir nitelikle birleşir. Çünkü nitelik belirtilmedikçe hiçbir niceliksel belirleme anlam taşımaz. Ne nicelik ne nitelik birbiriyle bağımlı kılınmadan anlam verir, biri var olmadan diğeri var olamaz ve biri her zaman diğere dönüşebilir. Hegel'in çok doğru biçimde saptadığı gibi ölçü, oluş sürecinde varlıktır. Varlık, nicelikle niteliğin belli bir ölçüde birleşmesiyle var olur. Ölçü değişince varlık da değişir (Hançerlioğlu, 1978, s. 19).

⁴¹ Vurgu yazara ait.

Marx'ın tüm eserlerinde, entelektüel gelişiminin her aşamasında eleştiri mevcuttur. Genç Marx'ın değer yüklü hümanist ütopyası ile olgun Marx'ın değerden bağımsız bilimsel yapısalcılığı arasında keskin bir ayrım yapmak, çalışmalarının yüzeysel bir şekilde incelenmesine işaret eden ciddi bir hata olacaktır (Markovic, 1974, s. 13). Öncelikle belirtilmesi gereken, Marksist eleştirinin, nihilist anlamda yıkıcı olmasa da radikal nitelikte olduğudur. Hegelci *aufhebung* kavramını anlamadan bu eleştirinin doğasının anlaşılması pek mümkün olmaz. Hegel'in ve Marx'ın yöntemi arasındaki farklılıklara rağmen, diyalektik olumsuzlama fikri, hem bir süreksizlik (1) hem de süreklilik (2) momenti içerir: *verili olanın olduğu gibi kabul edilememesi* ölçüsünde birincisi (Hegel'in mantığında hakikat olarak, Marx'ın tarih yorumunda ikna edici, *makul insan eylemi* ve gerçekliği olarak); verili olana içkin bir bileşenin, değişimin temeli olarak korunması (içerilmesi) gerektiği ölçüde ikincisi anlaşılmalıdır ki bu bağlamda aşılması gereken yalnızca içsel sınırlama olur (Markovic, 1974, s. 14). Markovic'in de isabetle saptadığı gibi “insan doğada, toplumda ve kendinde tarihsel olarak belirlenmiş herhangi bir daimî sınırlamaya karşı derin bir Faustvari isyan etme ihtiyacı hissettiği sürece, bu tür sınırları pratikte aşmaya, dünyasını ve doğasını daha da geliştirmeye çabalayacaktır. Dünyaya yönelik böylesine eylemci ve aktif bir tutum da mevcut gerçekliği cesur ve radikal bir şekilde eleştiren felsefi ve bilimsel düşünceye ihtiyaç duyar” (Markovic, 1974, s. 16).

Markovic'e göre bu doğrultuda, önsel olarak *insani özgürlük ve eşitlik* kavramlarının bağlama eklenmesi gerekir. Toplumda ve sosyal bilimlerde sistem kavramının kendisi, çeşitli nedenlerden dolayı oldukça belirsizdir; değişkenlerin sayısı çok daha fazladır, değer hususları çok daha önemli bir rol oynar ve sistemin her bir üyesinin her bir davranışı, her zaman ve tam manasıyla öngörülebilir olamaz (Markovic, 1974, s. 126). Toplum ya da toplumdaki ayrıcalıklı bir grup bireyleri baskı ya da rıza, eğitim ve propaganda yoluyla büyük ölçüde manipüle etmeyi başardığında veya bireyler izole edildiğinde ve kör toplumsal güçler ya da çok sayıda kanun

tarafından yönetildiğinde (örneğin, nispeten serbest piyasa koşullarında) özgürlük derecesi düşüktür veya davranışların belirlenme derecesi yüksektir. Elbette insanlar özgürlükleri konusunda yanlısamlar yaşayabilirler. Dışsal bir otorite aralarından seçim yapmaları için birkaç seçenek bıraktığında özgür olduklarını düşünebilirler. Bu hayali özgürlük aslında, seçim kriterlerimiz ve yapay olabilecek ihtiyaçlarımızın niteliği ile aynı zamanda herhangi bir riski kabul etme isteksizliğimiz tarafından da güdümlenir. Ancak bireyler, kendilerine seçme olanağı tanıyan bir durumda yaşadıkları ve seçim kriterlerini eleştirel bir şekilde irdeleyip kabul ederek sosyal statülerini, güvenliklerini, hatta hayatlarını riske atmaya hazır oldukları ölçüde *davranışsal* ve *eylemsel* açıdan giderek daha özgür hale gelirler. Burada özgürlük, herhangi bir nedenselliğin ya da belirlenimin topyekûn reddi kabilinden romantik bir anlamı imlememekle birlikte; hiçbir şekilde mutlak, aşkın bir özgürlükten de bahsedilmez (Markovic, 1974, s. 126).

Markovic, bu göreceli özgürlüğün de çeşitli adımları olduğunu belirtir. En düşük düzeyde özgürlük, yalnızca verilen alternatifler arasından bir seçim yapmaktır. Özgürlük düzeyi, sistemin muhtelif sınırlayıcı koşullarını ne ölçüde kontrol edebildiğimize ve ihtiyaçlarımıza en iyi biçimde karşılık gelen (ne kadar muhtemel olursa olsun) gerçek olasılıkları ne derecede gerçekleştirebildiğimize bağlıdır (Markovic, 1974, s. 126-127). Tarihsel olarak mümkün olan en yüksek özgürlük düzeyi, önceki çağlar boyunca geliştirilen ve insanın gelecekte kendi kendini üretmesi için gerekli temeli oluşturan insani ihtiyaçların karşılanmasıyla karakterize edilir. Bu seviyeye ancak, ilgili bireylerin, yeterli ve ikna edici olmayan mevcut sistemin üstesinden gelmeye eşgüdümlü şekilde çabalamaları ve farklı yasalarla koşulların geçerli olacağı; *insan praksisi* için daha geniş bir alan açan yeni bir sistem için koşullar yaratmayı başarmaları durumunda ulaşılabilir (Markovic, 1974, s. 127).

Bununla birlikte, seküler ve rasyonel anlamda tüm insanların eşitliği fikri tutarlı bir “evrensel doğal eşitlik” doktrini olarak ilk defa Stoa felsefesinde karşımıza çıkar. Uzun bir süre boyunca Stoacılar, Platon ve Aristoteles’in aksine, tüm insanların doğası gereği aynı olduğunu,

çünkü hepsinin akla, iyiyi bilme ve yapma yeteneğine sahip olduğunu ileri sürmüşlerdir (Markovic, 1974, s. 128). Kuşkusuz, muazzam toplumsal eşitsizliklerin var olduğu bir dönemde evrensel bir doğal eşitlik fikri epeyce gerçek dışı görünmüş olsa da filozofların kendi zamanlarının toplumsal gerçeklerine ilişkin açıklamalar yapma iddiasında olmadıklarını not etmek gerekir. Öte yandan “doğal eşitliği” geçmişe; mülkiyetin, köleliğin ve devletin ortaya çıkışından önceki “masumiyet” çağına atıfla tasarlayan bu düşünürlerin tohumlarını attığı ve “hâlihazırdaki eşitsizlik ve baskıya karşı geçmişin eşitlik ve özgürlüğü; toplumsal örgütlenmeye karşı doğal durum; mevcut çarpıtılmış gerçekliğe karşı daha insani bir varoluşun potansiyeli” olarak ortaya çıkan düalizm, tüm sınıflı toplum çağının hümanist düşüncesinin karakteristik özelliği olarak kalacaktır (Markovic, 1974, s. 129).

Eşitlik ve özgürlük fikirlerinin tarihindeki ikinci aşamayı karakterize eden unsur, doğal eşitlik fikrinin siyasi ve hukuki sonuçlarıdır. Buna göre “varlık” eşitliği, kanun önünde eşitlik hâline gelir. Uzun bir geçiş dönemiyle Roma hukuku tarafından devralınan doğal eşitlik düşüncesi, Roma hukukundan orta çağ hukukuna, oradan da Rönesans kültürüne aktarılır. Buna göre doğası gereği tüm insanlar eşit güçte ve eşit derecede özgürdür; doğal olarak eşit güçte olan birinin uygun biçimde düzenlenmiş otoritesini kuran da bu anlamda yalnızca diğerlerinin seçimi ve rızasıdır; hukuk rıza yoluyla oluşturulur (Markovic, 1974, s. 129). Sonraki yüzyıllardan itibaren, klasik liberalizm ve Aydınlanmada, Amerika ve Fransa’daki büyük burjuva devrimlerinin demokratik ideolojilerinde, feodal toplumun otoriter ve hiyerarşik özelliklerine yönelik güçlü bir eleştiri tam manasıyla açılacaktır. Toplum sözleşmesi kurgusu, yalnızca devlet otoritesinin kökeninin açıklanması olarak değil; aynı zamanda halkın egemenliğinin ve yurttaşlığın devredilemez haklarının gerekçesi olarak da hizmet eder. Düşünce, kendini ifade etme, örgütlenme, seçim, gösteri ve toplu protesto gibi sivil özgürlükler bu haklar arasında kesin biçimde yer almaya başlar. Eşitliğin kanun nezdinde teminat altına alınması, sadece feodalizme kıyasla değil; Aydınlanma döneminden ve gerçek bir burjuva

devriminden geçme avantajına sahip olmayan tüm toplumlarda bugüne kadar varlığını sürdüren siyasi eşitsizlikler açısından da ileriye doğru atılmış büyük bir adımdır (Markovic, 1974, s. 129-130).

Markovic, eşitlik ve özgürlük fikirlerine dair liberal yorumdaki temel sınırlılığın, bu kavramların toplumsal yaşamın ekonomik boyutundan neredeyse tamamen soyutlanması aracılığıyla oluştuğunu ifade eder. Toplum siyasi ve sivil olarak iki alana bölünür; bireylerin eşitliği ve özgürlüğü birincisinde garanti edilirken, ikincisinde edilmez. Sonuç olarak, çok övülen sözde fırsat eşitliği, çarpıcı bir “koşul eşitsizliği” ile bir araya gelerek var olur. Bu nedenle çağdaş tarihsel koşullarda, “sınıf eşitsizliklerinin ve sınıf baskısının ortadan kaldırılması talebini içermeyen tüm eşitlik ve özgürlük anlayışlarının”, muhafazakâr nitelikli ve statükoyu koruyan konseptler olarak görülmesi gerekir. Markovic’e göre Marx’ın düşüncesi bu bağlamda hâlâ, modern çağın temel toplumsal taleplerini en iyi biçimde ifade eden eşitlik ve özgürlük kavrayışlarının temsilcisi olmaya devam eder. Bu düşünce elbette, radikal eşitlikçilik ya da mutlak özgürlüğün aşkın savunusu olarak sınıflandırılmaz; nitekim Marx, bireyler arasındaki doğal farklılıkların bilincinde olmakla birlikte, toplumsal ayrımcılığı ve eşitsizliği destekleyen kurumlar bir kez ortadan kalktığında bu farklılıkların öneminin artacağı gerçeğini de kabul eder. Marx’ın eşitlik anlayışının odağında, sınıf sömürsünü, diğer bir deyişle sermayeyi ve ücretli emeği ortadan kaldırmak; son tahlilde meta üretimini ve bu üretimin temel düzenleyicisi olan serbest piyasayı aşmak bulunur. Özgürlük anlayışı da somut ve eleştireldir; temelinde devletin sönmelenmesi, temsili demokrasinin aşılmasıyla tamamen katılımcı bir demokrasi sistemine geçiş, yabancılaşmış ekonomik veya siyasi güç merkezleri olmayan bir üretici konseyleri federasyonu yaratma fikirleriyle karakterize olur (Markovic, 1974, s. 130).

Markovic kendi çağına atıfla, sosyalist devrimin ilk aşamalarından geçmiş toplumlarda bile bu projenin gerçekleştirilmesinden ne kadar uzakta olunduğunun altını çizer:

Günümüzde Marx'ın projesinin tarihsel sürecin zorunlu sonucunu ifade etmediği açıktır. Çağdaş sosyal bilimde, katı bir sosyal belirlenim doktrinine artık yer yoktur. Sonuç olarak Marx'ın fikirleri, tarihsel sürecin en ideal olasılığını açıklar. Bu olasılığı gerçekleştirebilecek toplumsal güçler hâlihazırda mevcut olmayabileceği gibi, uygun devrimci faaliyet için subjektif olarak hazır da olmayabilirler. Ayrıca görevlerini yerine getirmeye çalışırken her türlü deformasyondan mustarip olabilirler. Şeyleşmenin hüküm sürdüğü, sınıflı bir toplumdan, tüm canlılar için daha adil ve daha özgür bir sosyal sisteme geçiş dönemi, uzun bir sürece yayılan farklı roller ve işlevler gerektirdiğinden, (ön analizde dikkate alınmayan) beklenmedik eşitsizlik ve ayrımcılık biçimlerinin ortaya çıkması kaçınılmazdır (Markovic, 1974, s. 131).

Bu noktada Markovic, maddi yoksulluğun üstesinden gelme ve gerçek bir katılımcı demokrasi yaratma çabalarının ancak, bilinçteki feodal ve burjuva yapıların kalıntılarını kökten sökecek geniş kapsamlı bir hümanist devrimle gerçekleştirilebileceğini savunur. Bu devrim, pek çok ülkede (ve tüm sosyalist toplumlarda) peş peşe gelen iki tarihsel döneme ait ikili bir görevi aynı anda yerine getirmelidir: Burjuva aydınlanması ve sosyalist aydınlanma. Zira her özgün burjuva devrimi, sivil haklarını bilen ve otoritenin talep ettiği alçakgönüllü, ataerkil-feodal tutumu aşan özgür yurttaş bilinciyle öncelenir. Keza her özgün sosyalist devrim için önkoşul, özelleştirmeye ve metalaşmaya karşı koyan, ekonomik ya da politik gücün her türlü yabancılaştırmasına direnen toplumsallaşmış bilincin yaratılmasıdır. Hâlihazırda gecikmiş olan böyle bir hümanist devrim, belki birkaç nesil sürebilecek devasa bir çaba gerektirir; ancak bu olmadan, toplumsal eşitliğe ve özgürlüğe doğru atılacak başka bir adım mümkün değildir (Markovic, 1974, s. 139).

Luik'in dikkat çektiği gibi, Marksist hümanizme ilişkin herhangi bir tartışmanın, öncelikle karmaşık bir Marx ve Marksizm çeşitliliğiyle uzlaşma zorunluluğunun dezavantajı altında olduğunu söylemek gerekir. Buna rağmen Aydınlanma hümanizmi paradigması açısından Marksist hümanizmin genel hatları nispeten açık sayılabilir. Marx hümanizm kelimesini 1843-44 yazmalarında sıklıkla kullansa da 1845 sonrası eserlerinde bu sözcüğe nadiren rastlanır. Bunun nedeni, Marx'ın daha sonra Aydınlanma hümanizmini belirli derecede reddetmesine yol açan üç anlayışı geliştirmesiyle izah edilebilir. Birincisi, tarihin gelişimi

gerçekte *insan doğasının sürekli yaratımıdır*;⁴² ikincisi, kişilerin gerçek özünden söz edebilirsek, bu, bir bireyin toplumsal ilişkilerinin toplamından başka bir şey olamaz ve üçüncüsü ise, geleneksel anlamda işleyen bir hümanizmin, statükoya sahte bir meşruiyet kazandırmak suretiyle toplumsal ilişkilerin hakiki doğasını gizleyen başka bir ideoloji olarak görülmesidir. Dolayısıyla Marksist hümanizm, Aydınlanma hümanistlerinin teizm karşıtlığı ve araçsal akılcılığıyla belirli derecede uzlaşıırken, insan doğasına ilişkin özcü okumalarına eleştirel biçimde yaklaşır, diyebiliriz (Luik, 1998, s. 3677).

Son olarak, Davies'in belirttiği gibi, Descartes'ın hümanist idealizm ve empirizme dayanan Kartezyen düşüncesinden türeyen “ideal insan” figürü ya da “paradigmatik özne” kavrayışı, “hümanist özne”nin, aşırı erken ve basitleştirilmiş bir biçimde ele alınmasından kaynaklanmak suretiyle hümanist söylemlerin kalbine yerleşmiştir. Öte yandan “kendi yaratıcısının suretinde yaratılmış; beyaz ve Avrupalı; yüksek eğitilmiş ve duyarlı; muhtemelen Latince ve Yunanca dillerinde bile düşünebilen; burjuva olmak için biraz erken doğmuş olsa da varlığında ve gücünde o sınıfa özgü güven bulunan; kadın, siyah, göçmen ya da marjinal değil bir heteroseksüel ve baba olan” parodi model ve ondan sonra gelen denk modeller, hümanist-idealist özne eleştirisinin öne sürdüğünden çok daha çelişkili ve istikrarsız figürlerdir. Her hâlükârda, yalnızca bu türden bir öznenin tarih boyunca ve evrensel insanlık söylemi içinde güçlü bir azınlığın çıkarlarını gizlediği gerçeğinden hareketle, insanlık kavramının bütünüyle kirlenmiş ve kullanılamaz olduğunu varsaymak; onu hümanist yanılsamanın hezeyanlarıyla birlikte defedilmesi gereken bir artık olarak görmek hem gereksiz hem de yanlış bir çıkarım olacaktır. Özellikle de ulusal, toplumsal cinsiyete dayalı, etnik, kültürel ya da entelektüel özgürleşme mücadelelerinin enerjilerini ve hedeflerini hâlâ *hümanist özgürlük ve özgerçekleşme kavrayışlarından türettiği gerçeğini* göz ardı eden, küçümseyici bir tavır kaçınılmaz hâlâ getirme riski taşımaktadır (Davies, 1997, s. 58-59).

⁴² Vurgu yazara aittir.

2.2. Olay-Hakikat Sahnesinde: Süreç Olarak Özneleşme

Alain Badiou, *Etik: Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme* adlı eserinde, ahlaki evrenselleri reddederek günümüzün baskın etik teorilerine radikal bir alternatif sunmayı amaçlar ve hakikatin aktif/müdahil yaratım sürecini vurgular. Badiou’ya göre etik, dönüştürücü olaylara öznel bir bağlılıktan doğar ve insanların yeni olanakların üretimine sadakatle yaklaşmalarını gerektirir. Dolayısıyla etik, savunmacı ve mağduriyet merkezli yapılar ile soyut ve korunmaya muhtaç özne tanımlarından ziyade; yaratıcı ve olumlayıcı bir süreç ile tümevarımcı bir özneleşmeye dönük biçimde ele alınmalıdır.

Bu bağlamda Badiou, postmodernizmin her türlü sonu ve sonluluğu olumlayan düsturlarına karşılık felsefi düşüncenin bel kemiği olarak gördüğü “evrensel hakikat”ın muhafazasını savunan bir perspektifi benimser. Bu perspektifin temelini, evrensel “kötü”nün ya da kötülüğün ön kabulünün doğal çıktısı olarak değerlendirebileceğimiz genelleyici “insan hakları” söyleminin bertaraf edilmesi ve “iyi” kavramı ile “iyi”ye yönelik tanımlamaların başlangıç noktası olarak alınması gerekliliği oluşturur.⁴³

Badiou’ya göre içinde bulunduğumuz çağda dünya adeta bir “etik” çılgınlığına gömülmüştür. Bu konjonktürde politika düşünsel temelden yoksun ikiyüzlü bir ilmihâlî karıştırılmakta; entelektüel karşı-devrim ise, bir tür “ahlâki terörizm” kisvesine bürünmek suretiyle Batı kapitalizminin utanç verici pratiklerini “yeni bir evrensel model” olarak dayatmaya çalışmaktadır (Badiou, 2023, s. 13). Badiou’nun belirttiği gibi, Yunanca kökenli bir kelime olan *etik*, iyi bir “varoluş tarzı”nı ve bilgece bir eylem arayışını ifade eder; felsefi

⁴³ Tuncay Birkan’ın da altını çizdiği gibi, Badiou’nun düşüncesi hâkim postmodern felsefi uzlaşıya radikal biçimde aykırıdır. Nitekim son yıllarda kültürel atmosferde ağırlığı artan postmodern etiğin, Ötekine/farklılığa saygı söylemi üzerinden gerçek bir etik kavrayışını ve inşasını engelleyerek mevcut neoliberal tahakküm sistemleriyle suç ortaklığına girdiğini ileri süren Badiou, düşüncenin farklılığa kayıtsız kalması gerektiğini; çünkü farkın zaten mevcut bir olgu olduğunu savunur. Burada önemli olan, herkes için geçerli olan “aynı”, başka bir deyişle evrensel hakikattir. Badiou, insanı biçare, güçsüz, mağdur ve kurban olarak tanımlayan hâlihazırdaki tasavvura karşı çıkar. Ona göre, bu tür bir insan anlayışı, insan hakları retoriğini “kötülük”ten korunma fikri üzerine inşa etmektedir; ancak Badiou, ortaya bir “iyi” konmadan “kötü”nün kendiliğinden apaçık bir olgu gibi görülemeyeceğini ileri sürer (Birkan, 2023, s. 11).

düşüncede ise pratik varoluşu, “iyi”nin tasarımı ekseninde tanzim eden parçadır. Stoacılar etik kavramını felsefi bilgelik anlayışının salt bir parçası olmaktan çıkarıp nüvesi hâline getiren ilk filozoflardır; onlara göre bilge, sorumluluklarını ayırt edebilen kişidir. Dolayısıyla iradesini kendi sorumlulukları çerçevesinde sınırlayıp geri kalanlara tahammül edebilme yetisini geliştirir. Descartes’tan itibaren ve özne sorununun merkezi konumda olduğu modernlerle birlikte etik, ahlâk kavramıyla eşleştirilmiş ve Kant’ın ifadesiyle “teorik akıldan farklı olarak pratik akılla” özdeşleştirilmiştir. Bu çerçevede etik, öznel eylemler ve bu eylemlerin temsil edilebilir ereklarının evrensel bir “yasa” ile ilişkisini konu edinir. İster bireysel ister kolektif düzeyde olsun, etik, bir öznenin pratiğini değerlendiren ve yargılayan temel ilkedir (Badiou, 2023, s. 19-20).

Öte yandan Badiou, Hegel’in “etik” (*sittlichkeit*) ile “ahlak” (*moralität*) arasında son derece incelikli ve yerinde bir fark gözettiğini belirtir. Hegel, etik ilkenin uygulamasını dolaysız eylemin alanına yerleştirir; ahlâk ise düşünümsel eyleme ilişkindir. Badiou’ya göre, çağımızda etik sözcüğünün kullanımı, Hegel’in “karar etiği” kavrayışından ziyade Kant’ın “yargılama etiği”ne kuşku bırakmayacak şekilde yakındır ve çevremizde “olup biten her şey” ile kurduğumuz ilişkinin niteliğini belirleyen bir prensip hâline gelmiştir. Bu bağlamda tarihsel durumlar, bilimsel durumlar veya medya durumları (insan hakları etiği, tıbbi etik, biyoetik, iletişim etiği vb.) ile ilgili değerlendirmelerimizi yapılandırmanın belirsiz yollarına delâlet eder (Badiou, 2023, s. 20).

Bu noktada Badiou, devlet tarafından atanmış “ulusal etik komisyonları”ndan kendi “etiğini” sorgulayan mesleklerle; hatta “insan hakları etiği” uğruna düzenlenen askeri seferlere değin bir yorum ve kanaatler normuna dönüşmüş olan “etik” kavrayışının, artık kendi otoritesine sahip olduğunu ve resmî biçimde onaylandığını ifade eder (Badiou, 2023, s. 20). Buradan yola çıkarak, “etik” kavramının bu yaygın kullanımına karşı oldukça farklı bir yaklaşım önerir: Etik, soyut kategorilere (insan, hak/hukuk, öteki vb.) bağlı kalmak yerine, tikel

durumlara referansla ele alınmalıdır. Kurban ya da mağdura bahşedilen sığ bir merhamete indirgenmekten ziyade, tekil süreçlerin kalıcı düsturu olarak inşa edilmelidir. Vicdan sahibi muhafazakârlık sahasına sıkıştırmak yerine, çoğul hakikatlerin kaderiyle ilişkili hâle getirilmelidir (Badiou, 2023, s. 21).

2.2.1. Bir Tekillik Olarak İnsan

Badiou'ya göre temel sorun, etik meseleleri insan hakları ve insancıl eylemler meselelerine indirgeme “kudretine sahip” evrensel bir insan öznesi olduğuna yönelik varsayımdır. Bu anlamda, öznenin tarifi, “ona yapılan kötülüğün evrensel olarak tanınmasına tabi kılınır” ve etik, “insanı bir kurban olarak” tanımlar (Badiou, 2023, s. 28):

Evrensel olarak tanınabilir bir insan öznesinin var olduğunu ve bu öznenin bir anlamda doğasından kaynaklanan “haklar”a sahip olduğunu varsaymamız bekleniyor: Yaşama, kötü muamele görmeme, “temel” özgürlüklerden (düşünce, ifade, hükümet seçimlerinde demokratik tercih, vb. özgürlüklerinden) yararlanma hakkı. Bunların geniş bir mutabakat sonucu ortaya çıkmış ve kanıta gerek duymayan, apaçık haklar olduğu savunuluyor. Böylelikle “etik”, bu hakları sorun edinme, bunlara saygı gösterilmesini sağlama meselesi olarak gösteriliyor. O eski, insanın doğal hakları öğretisinin bu şekilde geri dönüşü, açıkça, devrimci Marksizmin ve esin verdiği bütün ilerici mücadele biçimlerinin çöküşüyle bağlantılıdır. Siyaset alanında, her türlü kolektif siyasi nirengi noktasından yoksun, herhangi bir “Tarih’in anlamı” fikrine sahip olmayan ve artık bir toplumsal devrim ummaktan ya da beklemekten aciz birçok entelektüel ve kamuoyunun önemli bir kesimi, kapitalist bir ekonomi ve parlamenter bir demokrasi mantığını kabullenmiş durumdadır. “Felsefe” alanında ise eski hasımlarının öteden beri savunduğu ideolojinin erdemlerini yeniden keşfetmişlerdir: İnsancı bireycilik ve örgütlü siyasi angajmanın dayattığı kısıtlamalara karşı liberal bir haklar savunusu. Özetle, yeni bir kolektif kurtuluş siyasetinin terimlerini aramak yerine, yerleşik “Batılı” düzenin ilkelerini benimsemişlerdir (Badiou, 2023, s. 23).

Badiou bu tanımın, üç sebepten ötürü kabul edilemez olduğunu söyler. Birincisi, insanı, kırılğan bedeninden ötürü değil, “neyse o kalma doğrultusundaki inatçı kararlılığından gelen bir hayvan olmasını sağlayan şeyde buluruz”. Başka bir deyişle tam da bir kurbandan başka bir şey, bir ölüm-için-varlıktan başka bir şey ve dolayısıyla ölümlü bir varlıktan başka bir şey olarak insan neyse o’dur. Sonuçta herkesin ölecek olması, geriye yalnızca tozun kalacak olması, insanın, “koşulların onu maruz bırakabileceği hayvan-olma ayartısına karşı koyabilen biri olarak kendini olumladığı anda sahip olduğu ölümsüzlük kimliğini hiçbir surette değiştirmez”.

Her insanın, sıradan ya da sıra dışı koşullarda, mühim veya tali hakikatler için, öngörülemez biçimde bu ölümsüzlüğe ulaşmaya *muktedir* olduğu bilinen bir gerçektir. Badiou'nun ölümsüzden kastettiği, insanın karşılaşılabileceği en kötü durumlarda, kendini yaşamın zorbaca akışı içinde ayrı bir yerde konumlandırma potansiyelidir. Dolayısıyla “her halükârda özneleşme ölümsüzdür ve insanı insan yapar” (Badiou, 2023, s. 28-30).

İkincisi, eğer etik “uzlaşma” dediğimiz, “kötü”nün tanınması üzerine kuruluysa, insanları olumlu bir “iyi” fikri etrafında birleştirme ve insanı bu tür tasarımlarla özdeşleştirme yolundaki her gayret, aslında kötülüğün gerçek kaynağını oluşturur (Badiou, 2023, s. 31):

“Ütopik” damgası vurulan her devrimci proje, totaliter bir kâbusa dönüşür. Bir adalet ya da eşitlik fikri kaydetmeyi amaçlayan her irade beterdir. Her kolektif İyi iradesi Kötü’yü yaratır. Safsatanın en yıkıcı halinden başka bir şey değildir bu. Çünkü eğer tek gündemimiz, önsel olarak tanıdığımız bir Kötü’ye karşı verilecek etik bir mücadele olursa, mevcut durumu herhangi bir şekilde *dönüştürmeyi nasıl tasavvur edeceğiz?* İnsan zaten olduğu şey olma, yani ölümsüz olma gücünü hangi kaynaktan bulacak? Düşüncenin kaderi ne olacak? Zira hepimiz biliyoruz ki düşünce ya olumlayıcı bir yaratımdır ya da hiçbir şeydir. Gerçekte, etiğin ödediği bedel hazmı güç bir muhafazakârlıktır. [...] Ölümsüz sıfatıyla insan, hesaplanamayan ve mülk edinilemeyen üzerinde ayakta kalır. Yokluk (*non-étant*) üzerinde ayakta kalır. Onun İyi’yi hayal etmesini, kolektif güçlerini ona adamasını, bilinmeyen imkânları gerçekleştirmek için çabalamasını, olandan radikal bir biçimde koparak olabileceği düşünmesini yasaklamak, ona insanlığı yasaklamak demektir (Badiou, 2023, s. 31-32).⁴⁴

Üçüncüsü ise, etik ideoloji, kötülüğü olumsuz ve önsel biçimde belirlemesi yüzünden, insana yakışan bütün eylemlerin mecburi kalkış noktası olan durumların tekilliğini düşünmekten aciz kalır. Badiou tekillik durumunu, etik ideoloji ile suç ortaklığı yapan bürokrat tıp örneğini vererek açıklar. Burada “hastalar” ne idüğü belirsiz kurbanlar ya da istatistikler olarak kavranır ve herhangi bir acil, münferit ihtiyaç durumu karşısında âtil kalınır. Nitekim “sağlık harcamaları” veya “işletme sorumluluğu” hakkında terennüm eden “etik komisyonları”, sahiden tıbbi sayılabilecek tekil durumun bütünüyle dışında oldukları için, esasında yalnızca bu duruma gösterilecek sadakatin önüne geçerler. Zira bu duruma sadakat demek, onu mümkün olan *en uç sınırına* kadar izlemek demektir. “Yahut bu durumun içerdiği olumlayıcı insanlığı

⁴⁴ Vurgu yazara ait.

mümkün olduğunca ortaya çıkarmak demektir. Veya bu durumun ölümsüzü olmaya çalışmak demektir” (Badiou, 2023, s. 33).

Sonuç olarak Badiou, burada irdelediği “ideolojik etik” perspektifinin terk edilmesi ve olumsuz kurban-insan tanımına hiçbir suretle ödün verilmemesi gerektiğini belirtir. Bu perspektif insanı basit, ölümlü bir hayvanla eşitleyen rahatsız edici bir muhafazakârlığın semptomu olarak görülmelidir ve soyut evrenselliği, istatistiksel genelliği yüzünden, durumların tekilliğini düşünmemizi önlediği göz ardı edilmemelidir (Badiou, 2023, s. 33).

Bu bağlamda, alternatif bir düşünme tarzını oluşturacak üç karşı tez ileri sürülebilir. Birincisi, “insan olumlayıcı düşüncesiyle, ulaşmaya muktedir olduğu tekil hakikatlerle, onu hayvanların en dirençlisi ve en paradoksalı kılan ‘ölümsüz’le tarif edilmelidir” (Badiou, 2023, s. 33). İkincisi, “kötü”yü tanımlarken, “iyi”ye erişme doğrultusundaki olumlu yetenekten ve dolayısıyla imkânlar karşısında sınır tanımayan tavırdan, “varlığın muhafazası da dahil olmak üzere muhafazakârlığı reddedişten” harekete geçilmelidir. Üçüncüsü, “bütün insanlığın kökü, tekil durumların düşünce içinde (*en pensée*) saptanmasına dayandığı” için, aşkın bir etik kavramı yoktur. Yalnızca son kertede, bir “durumun imkânlarını sorguladığımız süreçlerin etiği”nden söz edebiliriz (Badiou, 2023, s. 33-34).

2.2.2. Hakikat Usulü ve Aynı’ya Dönüş

Badiou, esasında her “durum”un, “her biri kendi içinde birer çokluk olan sonsuz sayıda unsurdan/elemandan oluşan bir çokluk” olduğunu belirtir. Bir duruma, yani sonsuz bir çokluğa ait olmaları bakımından ele alındıklarında, *Homo sapiens* türü kapsamındaki hayvanlar da “sıradan çokluklar” oluşturur (Badiou, 2023, s. 41). Bu noktada, ötekini/başkayı, farklılıkları ve bunları etik açıdan tanıma meselesi gündeme gelir. Badiou açısından, günümüz etiği “kültürel” farklılıklar etrafında dönen bir etikdir. “Öteki” anlayışı da aslında bu tür farklılıklar tarafından şekillendirilmiştir. Bu etiğin büyük ideali kültürel, dini ve ulusal “cemaatlerin” barış

içinde bir arada yaşaması, “dışlama”nın reddedilmesidir. Badiou, bu farklılıkların en temelde düşüncüyü ilgilendirmediğini vurgular. Nitekim “farklılıklar zaten olan şeyler olduğuna ve her hakikat henüz olmayanın oluşması olduğuna göre, farklılıklar tam da hakikatlerin lağvettiği ya da önemsizleştirdiği şeylerdir” (Badiou, 2023, s. 41-42). “Ötekini tanımak” kavramı hiçbir somut duruma ışık tutamaz; çünkü her modern kolektif örgütlenmede, “farklı yeme ve konuşma tarzları olan, başlarına farklı şeyler takan, farklı dinlere inanan, cinsellikle karmaşık ve farklı ilişkileri olan, otoriteyi ya da düzensizliği tercih eden, her yerden gelen birçok insan vardır; dünya zaten böyle bir yerdir” (Badiou, 2023, s. 42):

Felsefi açıdan, öteki/başka önemli değilse bunun nedeni güçlüğün Aynı’nın tarafından gelmesidir. Esasında Aynı, olan (yani farklılıkların sonsuz çokluğu) değil, olacak olan’dır. Aynı’nın ancak başka bir şeyle birlikte ortaya çıktığını söylemiş ve bu şeye bir ad vermişim: *Hakikat*. *Farklılıklara* karşı kayıtsız olan tek şey, bir *hakikattir*. Her devrin sofistleri kesinliğine gölge düşürmek için azimle uğraşmış olsalar da her zaman bildiğimiz bir şeydir bu: Bir hakikat herkes için aynıdır. Herkes için koyutlanması gereken şey, “ölümsüz oluşumuz” dediğimiz şey hem çok hem de önemsiz olan “kültürel” farklılıkların mantığı içinde kalarak anlaşılamaz. Bu şey, hakikat kapasitemizdir -bir *hakikatin* kendi “*aynılığına*” davet ettiği o “*aynı*” olma kapasitemizdir. Başka bir deyişle, koşullara bağlı olarak, bilim, aşk, siyaset ya da sanat kapasitemizdir, çünkü bence bütün hakikatler bu evrensel adlardan birine ya da ötekine aittir. Ancak sahici bir sapkınlık yüzünden kültürel görecilik temeli üzerinde bir “etik” inşa etmeye kalkıştık ve bunun için korkunç bir tarihsel bedel ödeyeceğiz. Çünkü buna kalkışmak, salt olumsal bir durumun bir Yasa kurabileceğini zannetmek demektir (Badiou, 2023, s. 42-43).⁴⁵

Bu yüzden Badiou’ya göre tek etik, “hakikat süreçlerinin, dünyaya bazı hakikatler getiren emeğin etiğidir”. Başka bir deyişle “Etik” diye bir şey yoktur. Sadece bir şeyin etiği (siyasetin, aşkın, bilimin, sanatın etiği) olabilir. Dolayısıyla tek bir “Özne” yoktur, ne kadar hakikat varsa o kadar öznenen, ne kadar *hakikat usulü* varsa o kadar öznellik tipinden söz edebiliriz. Bu doğrultuda Badiou, dört temel öznellik “tipi”nin dahil olduğu dört hakikat usulü belirler: Siyaset, bilim, sanat ve aşk. Her insan-hayvan, verili bir tekil hakikate katılarak, bu dört tipten birine dahil olur. Nitekim felsefe de “zamanının tekil hakikatleri tarafından ifade edilen farklı öznellik tiplerinin bir arada var olabileceği bir düşünce alanı inşa etmeye” çabalar.

⁴⁵ Vurgu yazara ait.

Ancak bir arada varoluş, topyekûn bir birleşme olamaz; bu yüzden de bir “Etik”ten bahsetmek imkânsızdır (Badiou, 2023, s. 43).

2.2.3. Hakikatler Kuramı: Durum, Olay, Hakikat, Sadakat

“Genelde” etik ya da “Etik” diye bir kavramın olmayışını, onu kendisine kalkan edecek “soyut bir özne”nin yokluğuna bağlayan Badiou, esasında yalnızca belirli koşulların, belli türde bir hayvan olan insanı “bir özne olmaya”, daha doğru bir deyişle, bir “özne oluşumuna girmeye” çağırabildiğini belirtmiştir. İnsan, belirli bir anda, bedeni, yetenekleri ya da sahip olduğu ne varsa onlar doğrultusunda, bir “hakikatin” yoluna koyulmasını mümkün kılmaya, henüz olmadığı ölümsüz olmaya çağrılır. Bu “koşullar” bir hakikatin koşullarıdır. Hâlihazırda “olan” (çokluklar, sonsuz farklılıklar, “nesnel” durumlar -mesela, bir aşk karşılaşmasından önce, ötekiyle kurulan sıradan bir ilişki durumu) böyle bir koşulu tanımlamaz. Öyleyse, birini bir öznenin oluşumuna çağıran her neyse, onun, fazladan bir şey, durumlar ve durumların içindeki alışlagelmiş davranış biçimleriyle açıklanamayacak biçimde vuku bulan bir şey olduğunu varsaymak gerekir. Bir öznenin, bir şeyin gerçekleşmesine, “olan” içindeki bilinen kaydına indirgenemeyen bir şeyin olmuş olmasına ihtiyacı vardır. Badiou, bu eklentiye “olay” adını verir ve hakikat değil salt kanaatler meselesi olan “çoklu-varlık” ile bizi “yeni bir varlık” tarzına “karar vermeye zorlayan olay” arasında bir ayrıma gider: 1792 Fransız Devrimi, Galileo’nun fiziği yaratması, Haydn’ın klasik müzik üslubunu icat etmesi, Héloïse ile Abélardus’un buluşması, Çin’deki Kültür Devrimi (1965-67), kişisel bir aşk macerası, matematikçi Grothendieck’in Topos teorisini yaratması, Schönberg’in on iki tonlu gamı icat etmesi vb. bu tür olayların gayet iyi bilinenleridir (Badiou, 2023, s. 52-53).

Bir hakikat süreci, bir durumla durumun olaysal (*événementiel*) eklentisi perspektifinden ilişki kurma kararından kaynaklanır. Badiou, bu ilişki kurma kararını “sadakat” olarak adlandırır. Bir olaya karşı sadakat göstermek, bu *olayın eklendiği durumun* içinde, durumu olay açısından düşünerek (her tür düşünce bir pratik, bir sınama ise de) hareket

etmektedir. Böylelikle (olay durumun bütün normal yasaları tarafından dışlandığı için) özne, yeni bir var olma ve durum içinde davranma tarzı tasarlamaya mecbur kalır (Badiou, 2023, s. 53):

Bir aşk karşılaşmasının etkisi altındayken, eğer ona gerçekten sadık kalmak istiyorsam, bildik durumumu “yaşama” tarzımı bütünüyle yeniden işlemem gerektiği açıktır. Eğer “Kültür Devrimi” olayına sadık kalmak istiyorsam, o halde en azından siyaseti (özellikle de işçilerle ilişki kurma işini) sosyalist ve sendikalist geleneklerin önerdiğinden bütünüyle farklı bir tarzda yapmam gerekir. Yine, “Schönberg” adıyla bilinen müziksel olaya sadık olan Berg ve Webern sanki hiçbir şey olmamış gibi on dokuzuncu yüzyıl sonu neo-romantizmini sürdüremezlerdi. Einstein’ın 1905 tarihli metinlerinden sonra, eğer bu metinlerin radikal yeniliklerine sadıksam, klasik çerçevesi içinde kalarak fizik yapmaya devam edemem. Bir olaya sadakat, (ister siyasi ister aşkî, ister sanatsal, ister bilimsel olsun) olayın gerçekleştiği özgül düzen içinde meydana gelen (hem düşünülmüş hem uygulanmış) gerçek bir kopuştur (Badiou, 2023, s. 53-54).

İşte bir olaya sadık kalmanın bu gerçek süreci -sadakatin durum içinde *ürettiği* şey- “hakikat” (bir hakikat) olarak tanımlanır. Esasen, “bir hakikat, olaysal eklentinin durum içinde izlediği maddi güzergâhtır”. Diğer bir deyişle, “içkin bir kopuştur”. “İçkin”dir; zira hakikat başka bir yerde değil durumun içinde ortaya çıkar -bir hakikatler cenneti yoktur. “Kopuş”tur; çünkü hakikat-sürecini kısıkırtan şey, yani “olay”, durumun hâkim diline ve yerleşik bilgilerine göre hiçbir anlam taşımaz. Öyleyse bir “hakikat-sürecinin”, “durumun” konvansiyonel bilgilerinden farklı türde bir bilgiyi içerdiği söylenebilir. Bir sadakatin taşıyıcısını, yani bir hakikat sürecini taşıyan kişiyi “özne” olarak tanımlayan Badiou’ya göre, özne hiçbir şekilde süreçten önce var olmaz. Olaydan “önceki” durum içinde kesinlikle yoktur. Özneye sebebiyet veren, hakikat sürecidir (Badiou, 2023, s. 54).

Öte yandan, bu biçimde kurgulanan “özne”nin, psikolojik özneye, hatta (Descartes’in kullandığı manada) düşünümsel özneye veya (Kant’ın vurguladığı anlamda) aşkın özneye çakışmadığını söylemek gerekir (Badiou, 2023, s. 54):

Örneğin, bir aşk karşılaşmasına sadakatin sebep olduğu özne, aşkın öznesi, klasik ahlakçıların anlattığı “aşık” özne değildir. Zira bu tür psikolojik özne insan doğasının sahası içine, ihtirasın mantığı içine girer, oysa benim bahsettiğim şeyin “doğal” bir ön-varoluşu yoktur. Âşıklar, her ikisini de aşan tek bir aşk öznesinin oluşumuna girerler. Keza, devrimci bir siyasetin öznesi de militan birey değildir; hele sınıf-öznesi denen hayal hiç değildir. Farklı farklı adlar alan (bazen “Parti”, bazen başka bir yapı) müstesna bir üretilimdir. Militan bu öznenin oluşumuna girer elbette, ama yine bu özne onu aşar (onu ölümsüzlük mertebesine ulaştıran şey, tam da bu aşırılık, bu fazladır). Yine, bir sanatsal sürecin öznesi sanatçı (“deha” vs.) değildir. Aslında, sanatın özne-noktaları sanat eserleridir. Ve sanatçı bu öznelerin oluşumuna girer (eserler “onun”dur),

ama biz bunları hiçbir şekilde “o”na indirgeyemeyiz (hem, bu hangi “o”dur ki?) (Badiou, 2023, s. 54-55).

Olaylar durumların indirgenmez tekillikleri, durum içinde “yasa-ötesi” olanlardır. Her sadık hakikat-süreci, bütünüyle icat edilmiş, içkin bir durumdan-kopuş olarak anlaşılır. Hakikat-sürecinin yerel oluşumları (hakikat “noktaları”) olan öznelere de tikel ve kıyaslanmaz tümevarımlardır. Demek ki, “hakikatler etiği”nden bahsetmek, belki de ancak bu tür öznelere ilişkili biçimde anlaşıldığında meşruiyet kazanır (Badiou, 2023, s. 55).

Toparlamak gerekirse, bir hakikat-süreci üç önemli boyuttan oluşur: (1) Durumdan, kanaatlerden ve yerleşik bilgilerden başka bir şey ortaya çıkaran *olay*; ki bu olay, hâsıl olduğu an kaybolan, tehlikeli ve öngörülemez bir eklentidir. (2) Sürecin adı olan *sadakât*, durumun, bizzat olayın buyruklarıyla sürekli olarak araştırılmasını ifade eden içkin ve sürekli bir kopuştur. (3) *Hakikat*, sadakatin adım adım inşa ettiği ve duruma içsel olan çokluktur; sadakatin bir araya getirip ürettiği şeydir (Badiou, 2023, s. 74).

Sürecin bu üç boyutunun birkaç temel “ontolojik” karakteristiği bulunur. İlkin, bir olayın temel ontolojik niteliği, kendisi için olay olduğu şeyin konumlanmış boşluğunu kaydetmek, ya da adlandırmaktır. Sadakatin asıl niteliği, hiçbir zaman kaçınılmaz ya da zorunlu olmamasıdır. Ona katılan “biri”nin üzerinden takındığı çıkar-gözetmeyen-çıkartıcı tavrı, sırf benliğin kurgusal temsilinin parçası olarak bile olsa, düpedüz çıkar sayılıp sayılamayacağı, hakkında karar-verilemez bir şey olarak kalır. Nihayet, sonuç olarak ortaya çıkan hakikate gelirse, Platon’un mahkûmunun mağarasına “dönüşü” gibi, bir hakikatin bilgilere dönüşünden bahsedilebilir. Hakikat bilgilerde bir “delik” açar, onlarla farklı türden olmasına rağmen, yeni bilgilerin bilinen tek kaynağıdır. Hakikat, bilgileri zorlar. Zorlamak fiili, hakikatin gücü kopuş gücü olduğu için, durumun dolaysızlığına, yerleşik ve dolaşımda olan bilgileri ihlal ederek döndüğünü gösterir (Badiou, 2023, s. 74-76).

Badiou'ya göre “Kötü” düşüncesi ise, hakikat sürecinin bu üç boyutuna -bir olayın bir durumun boşluğunu açığa çıkarması; sadakatin belirsizliği ve bilgilerin bir hakikat tarafından zorlanması- bağlıdır. “Kötü”nün üç konsepti bulunur: Bir olayın eski durumun boşluğunu değil doluluğunu açığa çıkardığına inanmak, *taklit* ya da *terör* anlamında “Kötü”; bir sadakate yaraşır biçimde yaşamayı başaramamak, *ihanet* anlamında, kişinin olduğu “Ölümsüz”e ihanet etmesi anlamında Kötü; ve bir hakikati bütünselci, totaliter güçle özdeşleştirmek, *felaket* anlamında “Kötü”. Terör, ihanet ve felaket, bir hakikatler etiğinin -insan haklarının iktidarsız ahlakının tersine- savuşturmaya çalıştığı şeylerdir; bu, gelişmekte olan bir hakikate dayanmanın tekiliği içinde gerçekleştirilir. Öte yandan terör, ihanet ve felaket ancak hakikat-süreci yoluyla gerçek imkânlar haline gelmiştir ve ancak öncesinde bir “İyi” varsa bir “Kötü” olduğu kesindir (Badiou, 2023, s. 77-78).

Toparlamak gerekirse, Badiou, çağımızda geçerli olan “çağdaş etik söylemi” üç açıdan eleştirerek reddeder. İlki, provakatif ve çılgır açıcı nitelikte bir “insan hakları eleştirisi”dir. Badiou, “insan hakları” söylemini “evrensel” ve “aşkın” bir etik çerçeve olarak eleştirir. Bu tür iddiaların soyut bir “insanlık” fikrine dayandığını ve etik meselesini, mağdurlar ile “gereksiz” acının sorgulanmaksızın kabulü doğrultusunda savunulmasına indirgediğini savunur. Bu yaklaşım, yaratıcı eylem kapasitesini ve müdahale potansiyelini göz ardı eder. İkincisi, mağduriyet merkezli etik kavrayışıdır. Badiou, modern etiğin acıdan ve “kötülük”ten (örneğin soykırım, terörizm) kaçınmaya öncelik vermesini eleştirir. Bu türden bir etik, yeni hakikatlerin ve özgürleştirici projelerle potansiyellerin peşinden gitmemizi engeller. Üçüncüsü ise, negatif etik soyutlamasıdır. Liberal demokrasinin kalbinde yatan bu etik soyutlama, sadece zararı önlemeye odaklanan bir anlayışı benimserken, “iyinin” yaratımı ihmal edilir. Oysaki etik, “kötü” kavramı etrafında inşa edilemez (örneğin, soykırım veya savaş suçlarını önlemek gibi); daha ziyade, “iyi”nin yaratımını mesele etmek suretiyle somutlaşır ve praksis bağlamında önem kazanır.

Bu eleştiriler doğrultusunda Badiou, öncelikle “kötü”yü yeniden tanımlamayı önerir. “Kötü”, bağımsız bir kategori değil; hakikat sürecinden sapma olarak ya da “hakikat sürecinin” yozlaşması olarak görülebilir: Bir hakikate ihanet etmek (örneğin, devrimci bir projeyi terk etmek); bir hakikati başkalarına totaliter veya yıkıcı bir şekilde dayatmak ya da bir hakikati mutlak bir ilkeye dönüştürmek, gibi.

Bu da bizi, Badiou’nun kuramının temelinde yatan “hakikat süreci” ya da aynı anlama gelecek şekilde “süreç olarak hakikat” anlayışına götürür. Badiou’ya göre gerçek etik, “hakikat-olay”a sadakati sürdürmekten geçer. Olay, varoluşun normal düzeninde (durumda) bir kopuştur; radikal, yeni ve öngörülemez bir şeydir (örneğin, bilimsel bir buluş, sanatsal bir yaratım, politik bir devrim veya aşk gibi). Etik, bireyin bir olay yoluyla ortaya çıkan hakikate bağlı kalmasıyla öznel bir nitelik kazanır. Öznel bağlılık, dönüştürücü bir eylemi ya da devrimci bir olguyu takip etme azmi ve sürdürme kararlılığıyla gerçekleşir. İşte “özne”nin yaratımı tam olarak bu diyalektik bağlamda mümkün olur. Özne ya da öznellik, önceden var olan, *a priori* bir olgu değildir; birey-insan bir olaya sadakat yoluyla özne hâline gelir. Öznenin bağlılığı, yeni bir şeyin (bir hakikatin) ortaya çıkmasını sağlar. Öznelik, hakikat-olayla angaje olma sürecinde tanımlanır ve yaratıcılık, azim ve cesaret gerektirir.

Badiou, “olay” etiği kavramsallaştırmasını, sonluluğa (ölümlülük, acı vb.) dayalı etik anlayışlarından ayırır. Etik, sonsuza yönelmelidir; insan varoluşuna içkin sonsuz yaratım gücü, hakikatlere ve olanaklara açılmalıdır. Nitekim insan yaşamı, sadece hayatta kalma iç güdüsüyle veya zarardan ve kötülükten kaçınma arzusuyla sınırlandırılmaz; yeni olanakların üretilmesine yönelik dönüşümcü bir potansiyeli, yaratıcı dinamikleri kapsar. Dolayısıyla etik, hakikat süreçlerine sadakat yoluyla “iyinin” yaratılmasına odaklanmalıdır.

Mağduriyet, savunmasızlık veya soyut “insanlık” kavramlarına dayanan modern etik çerçeveleri, sınırlayıcı ve etkisiz olduğu kadar, siyasi açıdan da muhafazakârdır. Badiou’nun *hakikatler etiği*, ahlaki evrenselleri ve aşkın kategorileri reddederek bu türden bir

muhafazakârlığa karşı radikal bir alternatif sunar ve hakikatin aktif, devingen ve olumlayıcı yaratımını vurgular.



İKİNCİ BÖLÜM

İNSAN SONRASI DURUM: “ANTROPOSEN”DEN “KAPİTALLOSEN”E

1. KAPİTALLOSEN'E GİRİŞ: “KRİZ”İN İYELİĞİ

Sosyolog, tarihçi ve dünya-ekoloji teorisyeni Jason W. Moore, iklim krizleri ve dünya üzerindeki durum değişikliklerini kapitalizmin çevresel etkileri ve tarihsel ekolojisi üzerine yoğunlaşarak analiz eder ve bu doğrultudaki çalışmalarında “Kapitalosen” (*Capitalocene*) terimini ortaya koyarak, kapitalizmin çevresel krizlerdeki merkezi rolünü tartışır.

Moore'un çalışmaları, kapitalizm ve ekoloji arasındaki ilişkileri ele alan ve bu ilişkileri eleştirel Marksist bir perspektiften inceleyen önemli katkılar içermektedir. Kapitalizmin sadece ekonomik bir sistem olmadığını, aynı zamanda doğayı ve çevreyi dönüştüren ve ekolojik krizlere yapısal temel oluşturan bir “dünya-ekolojisi” olarak anlaşılması gerektiğini savunan Moore; tarihsel açıdan bakıldığında, sermaye sisteminin “ucuz doğa”nın sonu ile karşı karşıya geldiği bir çağda yaşadığımızı ileri sürmektedir. Bu bağlamda, içinde bulunduğumuz gezegensel kriz çağını “Kapitalosen”, “Dünya-Ekolojisi” ve “Ucuz Doğa” nosyonları üzerinden açıklar. Buna göre kapitalist sistemde, doğal kaynaklar, ucuz işgücü/emek ve hammaddeler olarak değerlendirilip maksimum kâr elde etmek amacıyla sömürülürken; Moore, kapitalizmin doğayı sömürme biçimlerini masaya yatırarak ekolojik krizlerin kökenlerini anlamaya çalışır. “Kapitalosen Çağı” özetle, doğal ve çevresel krizlerin insan faaliyetlerine değil, ekolojik yıkıma ve toplumsal eşitsizliklere neden olan kapitalist üretim ilişkilerine bağlandığını ifade eder ve mevcut sistemin ekolojik açıdan sürdürülemez olduğunu ortaya koymak, kapitalizmin ötesinde sürdürülebilir ve adil bir toplumsal düzenin gerekliliğini savunmak doğrultusunda anahtar kavram olur (Moore, 2015); (Moore, 2016); (Moore, 2017d); (Moore, 2017c).

Moore, “The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis” başlıklı makalesini, “insanlığın, doğanın geri kalanıyla kurduğu modern ilişki ne zaman ve nerede başladı?” sorusuyla açar. İklim değişikliğinin hızlanmasına ilişkin endişelerin artmasıyla birlikte önem kazanan bu soruya verilen yanıt, “tek kelimeye sığdırılmış bir argüman olarak” on yıllar boyunca cazibesini yitirmemiştir: “Antroposen” (Moore, 2017d, s. 1):

Bu ne tür bir argümandır? Tüm moda kavramlarda olduğu gibi, Antroposen de geniş bir yorum yelpazesine tabii olmuştur. Bu tek kelimeye sığdırılmış argüman, çok çeşitli biçimlerde yorumlanagelmıştır. Ancak baskın biçimi, modern dünyanın kökenlerinin 19. yüzyılın şafağında Britanya’da bulunacağını söyler: Çığır açıcı değişimi harekete geçiren güç olarak kömür ve buhar. Peki, kömür ve buharın arkasındaki itici güç nedir? Ne sınıf. Ne sermaye. Ne emperyalizm. Hatta kültür bile değil. Ama... tahmin ettiniz, *Anthropos*, yani farklılıklardan arındırılmış bir bütün olarak insanlık (Moore, 2017d, s. 1-2).

Moore’a göre Antroposen, “rahatsız edici gerçeklerle dolu bir rahatlatıcı hikâyedir”. İnsanlığı diyalektik bir süreç olarak işleyen “yaşam ağı”ndan (*web of life*)⁴⁶ ayıran geleneksel bir tanım ve analitik mantık içinde kolayca anlaşılabilir olan bu hikâyede, doğanın büyük güçlerine karşı insan her daim “üstün” gelir. Bu, “insanlığın doğaya birçok korkunç şey yaptığını anlatan son derece tanıdık bir hikâyedir”. Moore bu hikâyenin ardındaki mantığa, “yaşam ağı”nı göz ardı eden ve kapitalizmin, insana ve doğaya yönelik sömürsünün yıkıcı etkilerini gizleyen bir yöntem olarak “yeşil aritmetik” adını verir (Moore, 2017d, s. 2).

Bu noktada yanıtlanması gereken bir başka soru ortaya çıkar: Gerçekten de yukarıdaki hikâyede anlatıldığı gibi, “Avrupa merkezli ve teknolojik determinist” bir perspektifi imleyen Antroposen’de, yani “insan çağı”nda mı yaşıyoruz; yoksa sermayenin sonsuz birikimiyle şekillenmiş tarihsel bir bakışı imleyen Kapitalosen’de, yani “sermaye çağı”nda mı? Moore’un vurguladığı gibi, bu soruya bakış açımız, günümüzün krizlerini analiz etme ve bu krizlere yanıt verme şeklimizi de önemli ölçüde belirlemektedir (Moore, 2017d, s. 3).

⁴⁶ Yaşam ağı kavramı, insanlık ve doğa arasındaki karşılıklı bağımlılık ve etkileşimlerin geniş ve dinamik bir sistemini ifade eder. Bu kavram, doğa ve toplumun iç içe geçmiş ve birbirini biçimlendiren bir bütün olduğunu vurgular; doğanın sadece bir arka plân veya sonsuz bir kaynak değil, insan toplumlarının ve ekonomilerinin aktif bir bileşeni olduğunu gösterir.

Moore'un belirttiği gibi, 21. yüzyılın başı, muazzam biyosfer değişimi hikâyelerinin yaygınlaştığı; dramatik, geri döndürülemez ve kaotik bir gezegensel geçiş çağıdır. Yer bilimciler / dünya sistem bilimcileri⁴⁷ böyle dönemleri “durum değişiklikleri” olarak adlandırır ki bu, oldukça korkutucu bir durum için son derece yavan bir terimdir. “Durum değişiklikleri” aslen, yaşam koşullarının bir nesil içinde kökten farklı olacağı anlamına gelir. Beş yüzyıldır süregelen sermaye, güç ve doğanın dinamik belirginliği ve sabitliği olarak kapitalizm, bazıları için her daim olduğu gibi, şimdi de nesiller arası toplu katliam sistemi hâline gelmiştir (Moore, 2017b, s. 195).

Moore, Kartezyen perspektifin doğayı ve insanı ayrı ayrı konumladığı noktada, “dünya-ekoloji” anlayışının, “yaşam ağı” içinde insanların ve diğer türlerin ayırt edici özelliklerinden hareket eden diyalektik bir birlikteliği varsaydığını öne sürmektedir. Bu anlayışın odak noktası, yaşam ağında gücün ve değerın yeniden üretiminin kuralları olarak sermayeleşme ve temellük edilmiş işin birlikte çalıştığı yolları kavramaya yöneliktir. Tarihi kapitalizmin “uzun dönem”i boyunca, çevre yapıcı modelleri açıklamada ve tanımlamada kılavuz olarak görülebilecek bu yaklaşım, basitleştirilmiş bir model olup, bir “ilk deneme” olarak görülebilir. Sermaye birikiminin temel tarihsel dinamiklerini, özellikle değer yasası tarafından yönetilen “insan ve insan-dışı doğanın” iç içe geçmiş ilişkileri üzerinden derinlemesine inceler (Moore, 2017c, s. 15).

1.1. Dünya-Ekolojisi Perspektifinden Popüler Antroposen

Moore, “Anthropocenes & the Capitalocene Alternative” adlı bir diğer çalışmasında, “Antroposen” (İnsan Çağı) ve “Kapitalosen” (Sermaye Çağı) kavramları üzerinden modern ekolojik krizin kökenlerini ve dinamiklerini derinlemesine tartışmaya açar. Antroposen’in yaygın olarak kabul edilmesinin yanıltıcı olabileceğini ve ekolojik krizlerin doğru anlaşılmasını

⁴⁷ *Earth system scientists* ifadesi, yeryüzü sistem bilimcilerini kategorize eder. Bu bilim insanları, Dünya’nın fiziksel, kimyasal, biyolojik ve insan sistemlerinin karşılıklı etkileşimlerini ve bu etkileşimlerin gezegenin genel işleyişi üzerindeki etkilerini inceleyen disiplinler arası bir alanda çalışırlar. Yeryüzü sistem bilimcileri, Dünya’nın iklim, su döngüsü, biyosfer, litosfer ve atmosfer gibi çeşitli bileşenlerini bir bütün olarak ele alır ve bu bileşenler arasındaki etkileşimleri açıklamaya yönelik argümanlar sunarlar. *Earth system* kavramı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Lenton, 2016, s. 14-25).

engelleyebileceğini savunur. Buna karşılık Kapitalosen ise, kapitalizmin doğa ile olan ilişkisinin tarihsel ve yapısal bir analizini sunmaktadır. Moore’a göre Antroposen, günümüzün en önemli ve aynı zamanda en tehlikeli çevreci kavramı haline gelmiştir. Bu kavramın doğurduğu tehlike, gezegenin krizini yanlış anlamasından değil, “insan ve dünya sistemini tek bir anlatı içinde birleştirmek suretiyle” doğal süreçlerdeki “durum değişimlerini” açıklarken, bu değişimlerin arkasındaki tarihsel ilişkileri “mistikleştirmesinden” kaynaklanır. Moore, bu tehlikeyi, “insan kaynaklı küresel ısınma” sözünden daha açık şekilde belirten başka bir ifade olmadığını ve bu ifadenin de büyük bir çarpıtmayı imlediğini ileri sürer (Moore, 2017a, s. 71).

Nitekim küresel ısınma, soyut bir “insanlık” hâinden, başka bir deyişle “Antropos”un fevkalade başarısından kaynaklanmaz (Moore, 2017a, s. 71). Bilakis küresel ısınma, “sermayenin en büyük başarısıdır” ve “kapitalojenik”tir. Moore, Kapitalosen kavramını bu eksik bakışa alternatif olarak sunar ve kapitalizmin, çevresel krizlerin ana itici gücü olduğunu vurgular. Ekolojik krizin kökenlerini ve doğasını anlamak için, öncelikle kapitalizmin tarihsel ve yapısal dinamiklerini incelememiz gereklidir (Moore, 2017a, s. 71):

Antroposen’in popülaritesi, etkileyici araştırmalardan daha fazlasından kaynaklanmaktadır. Etkisi, anlatı gücünden ve insanları ve dünya sistemini tek bir anlatı içinde birleştirme kapasitesinden elde edilmiştir. Dünya sistemi ve insanlığı tek bir anlatı içinde birleştirme şekli, tam da onun zayıflığı ve yanıltıcı gücünün kaynağıdır. Bu birleştirme diyalektik değil, sibernetikçinin birliğidir⁴⁸; gezegeni mevcut yok olma çağına getiren kurucu tarihsel ilişkileri silen idealist bir birliktir (Moore, 2017a, s. 71).

⁴⁸ “Sibernetik” kelime anlamı olarak, “insani müdahaleye gerek duymadan, dış dünyanın gereksinimlerine göre kendini yenileyip kendisine verilen görevleri yerine getirip amacına göre hareket etmesini sağlayan yapay veya biyolojik sistemlerin kontrol ve haberleşmesi üzerinde yoğunlaşan bilim dalı” olarak tanımlanır (TDK, t.y.). Bu bağlamda “sibernetikçinin birliği” ibaresi, “parçaların birliği” olarak anlaşılabilir. Bu ifade, çeşitli unsurların veya parçaların mekanik, idealist veya yapay bir şekilde bir araya getirilmesini imlemesi sebebiyle önem taşır. Zira parçaların birbirinden bağımsız olarak düşünüldüğü bu türden bir birlik, parçaların birbirleriyle tarihsel ve dinamik etkileşimlere girdiği diyalektik bir birleşmeden farklıdır. Bu bağlamda “sibernetikçinin birliği” eleştirisi, “Antroposen”in insanlığı ve dünya sistemini tek bir anlatı içinde birleştirmeye dönük eğiliminin diyalektik değil, mekanik ve idealist nitelikli olduğunu belirtir. Bu tür bir birleşme, gezegeni mevcut yok olma çağına getiren kurucu tarihsel ilişkileri bağlamından kopardığı için yanıltıcıdır. Dolayısıyla “sibernetikçinin birliği,” bütüncül ve tarihselleştirilmiş bir anlayıştan ziyade, yüzeysel ve tarihsel bağlamdan kopuk bir birleşime işaret eder.

Moore’a göre Kapitalosen, ekolojik kriz üzerine diyalektik ve ilişkisel düşünmeyi amaçlar. Bu argüman, her ne kadar birbiriyle ilişkili olsa da jeolojik tarihten (*geological history*) ziyade “jeo-tarih” (*geo-history*) hakkında bir tartışmaya tekabül eder. Kapitalosen, 1970’lerden bu yana “Yeşil Düşünce”nin (*Green Thought*)⁴⁹ kutup yıldızı olan ve “Popüler Antroposen” olarak adlandırdığı akımın “İki Yüzyıl”⁵⁰ modeline meydan okumaktadır. Nitekim modern ekolojik krizin -dolayısıyla kapitalizmin- kökenleri ne İngiltere’ye ne de uzun ve tafsilatlı 19. yüzyıla ne kömüre ne de buhar makinesine indirgenebilir. Ayrıca, Antroposen’in tarihsel öngörüsüzlüğü, “Popüler Antroposen” nitelemesinin dayanağı olan entelektüel kültüre de içkin görünmektedir. Kapitalosen yalnızca dünya sistemi bilimcilerine değil, aynı zamanda sistemi adlandırmayı reddedenlere de meydan okur. Bu anlamda “Popüler Antroposen”, kapitalizmin muhtelif şiddetini ve eşitsizliğini inkâr eden ve kapitalin yarattığı sorunların “tüm insanlığın sorumluluğu” olduğunu ileri süren bir dizi geniş kapsamlı çevresel terimin en sonucusudur. Antroposen’in politikası, bir nevi anti-politika biçimi olarak, kapitalizmin ve

⁴⁹ Jason W. Moore’un “green thought” (yeşil düşünce) kavramıyla kastettiği, çevre sorunları ve ekolojik krizler hakkında farkındalık yaratmayı amaçlayan, sürdürülebilirlik, çevre koruma ve ekolojik dengeyi savunan düşünce akımları ve hareketlerinin toplamıdır. Yeşil düşünce, doğa ile insan arasındaki ilişkiyi yeniden değerlendirerek, ekolojik krizlere yönelik çözüm önerileri sunar. Ancak Moore’un eleştirisi, yeşil düşüncenin, kapitalizmin yapısal dinamiklerini yeterince irdelemediği ve ekolojik krizlerin kökenlerini tam olarak açıklayamadığı yönündedir. Bunun karşısına, Kapitalosen kavramını temellendirdiği “dünya-ekolojisi” (*world-ecology*) perspektifi ile “ucuz doğa” (*cheap nature*) nosyonunu koyar. Buna göre “dünya-ekolojisi”, doğa/toplum ikiliğini aşan ve doğal sistemler ile toplumsal sistemlerin karşılıklı bağımlılığını ve etkileşimini vurgulayan bir bakış açısıdır. Kapitalizmin küresel ölçekte doğa ile olan etkileşimlerine ve bu etkileşimlerin doğa ve toplum üzerinde nasıl dönüştürücü etkiler yarattığına odaklanır. “Ucuz doğa” ise, yeşil düşüncenin etraflıca ele almadığı yapısal bir sorun ve ekolojik krizin başlıca sebebi olarak kapitalist sistemin, doğayı “ucuz ve sınırsız” bir kaynak olarak kullanma eğilimini imleyen bir nosyondur. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Moore, 2015); (Moore, 2016); (Moore, 2017d); (Moore, 2017c).

⁵⁰ Antroposen’in “iki yüzyıl” modeli, modern ekolojik krizin kökenlerini ve dinamiklerini açıklamak için kullanılan bir çerçevedir. Bu model, ekolojik krizlerin başlangıcını Sanayi Devrimi’ne dayandırır ve modern endüstriyel toplumun doğuşuyla ilişkilendirir. Buna göre, 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılın başlarında Sanayi Devrimi ile büyük ölçekli fabrikaların ve makinelerin yaygınlaşması üretim süreçlerini köklü bir şekilde değiştirirken; fosil ve kömür gibi yakıtların yoğun kullanımı atmosferdeki karbondioksit seviyelerini artırarak küresel ısınmanın ve iklim değişikliğinin temelini atar. Yanı sıra, tarım toplumundan sanayi toplumuna geçişin hızlanmasıyla kentleşmenin artması, büyük insan göçlerinin yaşanmasına ve doğal kaynakların daha yoğun ve sürdürülemez bir şekilde kullanılmasına yol açar. Sonuç itibarıyla, Sanayi Devrimi’nin başlamasından itibaren, çevresel bozulma, su kirliliği, toprak erozyonu ve biyolojik çeşitliliğin kaybı gibi sorunlar yaygınlaşır. Bu bağlamda iki yüzyıl modelinde, küresel ölçekte ekolojik krizlerin ortaya çıkışı modern endüstriyel toplumun doğrudan bir sonucu olarak görülür. Kapitalosen terimi, ekolojik krizlerin kapitalist üretim ilişkilerinin tarihsel ve yapısal dinamiklerine dayandığını savunarak, Antroposen’in iki yüzyıl modeline yönelik bir eleştiri ve alternatif olarak kavramsallaştırılır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Moore, 2015); (Moore, 2016); (Moore, 2017d).

gezegensel krizin kapitalojenik kökenlerinin silinmesine kesin şekilde bağlıdır (Moore J. W., 2017a, s. 74):

Antroposen, doğa / toplum ikiliği sorusunu ortaya koymak yönünde yararlı olsa da bu ikiliği yeni bir sentez lehine çözmeyi başaramaz. Bu sentez, benim kanaatime göre, kapitalizmin “yaşam ağı” içerisindeki rolünün yeniden değerlendirilmesine dayanır. Günümüzde, oldukça yerinde bir şekilde, “iklim değişikliği değil, sistem değişikliği” söylemi yaygınlaşmış olsa dahi bu sistemi nasıl kavramsallaştırdığımıza dikkat etmemiz gerekmektedir. Kapitalizmi, yaşam ağından soyutlanmış bir pazar veya toplumsal sistem olarak kabul eden bir eleştiri, bizi sürdürülebilirlik ve özgürleşme yolunda doğru bir şekilde yönlendiremeyecektir. Kapitalizmi yalnızca ekonomik ve toplumsal boyutlarına indirgemiş yaklaşımlar karşısında temkinli olmalıyız. Bu yaklaşımlar, “insan özgücülüğü” (*human exceptionalism*) uygulamalarına denk düşer. Özgücülükler her zaman tehlikelidir; özellikle de ırkçılık, cinsiyetçilik ve sömürgecilik tarihindeki şiddet eylemlerinde aktif rol oynayan bir soyutlama olan “İnsanlık” söz konusu olduğunda. Dünya-ekolojisi tartışması bunun tersini ileri sürmektedir: kapitalizm, yaşam ağı içerisinde gelişir (Moore, 2017a, s. 74).

Bu noktada Antroposen eleştirisine girmeden önce, Moore’un yaptığı ayırımdan bahsetmek önemlidir. Moore, “Jeolojik Antroposen” olarak adlandırdığı ve yer bilimcilerin stratigrafik⁵¹ işaretleri tartışmaya odaklandığı jeolojik tartışmayı bir kenara bırakarak, savaş sonrası kapitalizminin sert şekilde suçlanmasına denk düşen üzerinde uzlaşılmış bazı işaretlere yönelik ilgiyi “Popüler Antroposen” başlığı altında ele alır. Bu Antroposen, zamanımızın en önemli sorularını sorar ve cevaplar: Bugün gezegensel krizin nedenleri nelerdir? Ve bu krizin kökenlerini nereden, ne zamandan başlatabiliriz? (Moore, 2017b, s. 195).

Moore’a göre sorular doğru olsa da Popüler Antroposen, olası cevaplar hakkında düşünmemizi, biz daha düşünmeye başlamadan önce sınırlamaktadır. Bizi ayrı ayrı “insanlar” ve “doğa” arasındaki çevresel sorunlara geri dönmeye davet ve ikna ederek, bu krizleri en başta yaratan düşünce biçimine de geri dönmüş olur (Moore, 2017b, s. 195). “Masum bir ikilik olmaktan uzak olan ‘insan’ ve ‘doğa’ ikiliği, Kolomb’un Hispanyola’ya ayak basmasından bu yana sömürge yönetimi, çevresel değişim ve soykırım için temel olagelmıştır. Çevresel krizin

⁵¹ Jeolojinin katmanları inceleyen kolu. Yer bilimlerinde kayaç katmanlarının (strata) incelenmesi ve bu katmanların oluşum süreçlerinin ve yaşlarının belirlenmesi ile ilgili bir dalıdır. Stratigrafi, jeolojik zaman ölçeğini ve tarihsel olayların kronolojisini anlamak için temel bir araç olarak kullanılır.

aracısı ve temsilcisi olarak (bugün antropojenik değişim dilinde berraklaşan) ‘İnsanlık’ fikri, kapitalizmin cephaneliğinde vazgeçilmez bir silah hâlinindedir” (Moore J. W., 2017b, s. 195):

Antropojenik, daha doğrusu “insan yapımı”. Burada çevreci söylem aracılığıyla kadim bir kapitalist hilenin tezahürünü görürüz: Yüzde 1’in yarattığı bir sorunu alın, sonra geri kalan yüzde 99’a bu sorunun onların suçu ve yükü olduğunu söyleyin. İklim değişikliğinin nedeni olarak insanlığı göstermek, özel bir tür büyü düşünceye girişmek demektir. Aslen ırk, sınıf ve cinsiyet eşitsizliği ile şiddetin ikinci türden endişeler olduğu ima edilir. Bu spekülasyon bir iddia da değildir. Çevrecilik, 1968’den sonra doğa politikası olarak ortaya çıktı ve bu politikada ırk, sınıf ve cinsiyet gerçekten de ikinci hâle geldi, ki o zamana değin gerçekten kabul edildiyse eğer (Moore, 2017b, s. 195).

Ancak modern çevresel değişimin ana itici gücü antropojenik (insan yapımı) değil, kapitalojeniktir (sermaye yapımı) ve bu durum, görüldüğü kadar basit algılanamaz (Moore, 2017b, s. 195). Küresel ısınma, her ne kadar ve elbette ki açıkça dâhil olsa da salt “ekonomi” tarafından güdülenmez. Aksine, kapitalojenik, bir sermaye ve doğa sistemini yekpare biçimde sorumlu tutmak demektir. “Bu sistem, bilim, iktidar ve ekonomi alanlarında, sonsuz genişlemeyi varoluşsal bir zorunluluk, bir ön koşul hâline getiren özgün ve tuhaf bir rasyonalite kurar” (Moore, 2017b, s. 195). Sadece sınırlı değil, aynı zamanda düzensiz yaşamla dolu bir dünyada bu mantık, tehlike kadar olanak da barındırmaktadır. Moore’a göre Popüler Antroposen, bu çelişkiyi göz ardı eder; zira İnsan / Doğa karşıtlığına dayanan düşünce yapısı, bu türden bir cehaleti mecbur kılmaktadır (Moore, 2017b, s. 195).

Alternatif bir yaklaşım ise, dünya sistem bilimcilerinin tanımladığı gezegensel “durum değişikliği”nin, en başta entelektüel bir “durum değişikliği” gerektirdiğini kabul etmekten geçer (Moore, 2017b, s. 196). Nitekim “insan girişi” kabilinden kavramları ön plâna çıkardığımızda, 18. yüzyılda şekillenen düşünce alışkanlıklarına geri döneriz. Burada, ideolojik olarak ırksal, cinsiyetçi ve sömürgeci şiddetten arındırılmış soyut bir “insan” tahayyülü, gelişimin ve iyileştirmenin aracısı olarak görülür ve liberal öznenin yükselişi gerçekleşir. Liberal özne içinde sembolik ve maddi olan öylesine iç içe geçmiştir ki, birinin nerede bitip diğerinin nerede başladığını görmek zordur. İnsan ve doğa arasındaki ayrıma dayanan, doğanın insanın gelişimi ve ilerlemesi için kullanılacak “bir kaynak” olarak görüldüğü bu türden

Locke'çu anlamda bir düalizm, modern kapitalizmin doğa üzerindeki hakimiyet ve sömürü anlayışını destekler. “Doğa (büyük harfle) Toplumun gelişim sahası olarak işaretlenir” (Moore, 2017b, s. 196):

Burada, en az Manchester'ın tekstil fabrikaları kadar önemli bir gücü, fikirler ve doğa sentezini buluruz. Kömür, buhar ve pamuk birleşimi, yerli halklar yok edilmeksizin ve yerlerinden edilmeksizin; bunun nezdinde onların el konulmuş topraklarında köleleştirilmiş Afrikalılar ölene değin çalıştırılmaksızın gerçekleştirilmedi. İnsan girişimini ön plâna çıkararak Popüler Antroposen, ikili düşüncenin en yüksek aşamasını ve Britanya emperyalistlerine en makul şekilde hizmet eden düşünce alışkanlıklarına geri dönüşü simgeler. Bu perspektiften bakıldığında, Popüler Antroposen, liberalizmin zirvesidir (Moore, 2017b, s. 196).

Moore'a göre bu bağlamda radikal ve yıkıcı düşüncenin sorumluluğu, öncelikle “sistemi adlandırmak”tan geçer. Nihayetinde adlandırma, herhangi bir politik eylemin veya tasarının temelidir ve adlandırmanın gücü, düşüncüyü yönlendirme ve özgürleştirici perspektifler kurma gayesinde saklıdır. Dolayısıyla dünyanın hâlihazırdaki “felaket” durumunun arkasında “Antropos” olduğunu savunan Antroposen'in, özü itibarıyla burjuva bir kavram olması kimseyi şaşırtmaz. Kapitalizmin envaiçeşit şiddetini ve eşitsizliğini reddeden ve sermayenin yarattığı tahribatın sorumluluğunu ayırım gözetmeksizin “tüm insanların” omzuna yükleyen uzun bir çevresel kavramlar serisinin en yenisi olarak Popüler Antroposen'in politikası, aslında bir nevi anti-politikadır; kapitalizmin ve gezegensel krizin kapitalojenik kökenlerinin silinmesine kesin olarak bağlıdır. Dolayısıyla Antroposen sadece liberalizmin değil, aynı zamanda neoliberalizmin de zirvesidir, denilebilir (Moore, 2017b, s. 196).

1.1.1. Kartezyen Devrim ve Düşünce Biçimi Olarak Kapitalizm

Bu doğrultuda, düalizm ve Kartezyen Devrim ile bir “düşünce biçimi olarak kapitalizm” kavramsallaştırması arasında ikinci bir ilişkisellik kuran Moore, “uzun tarih” (*longue durée*)⁵²

⁵² *Longue durée* terimi, Fransız tarihçi Fernand Braudel tarafından geliştirilmiş ve “Annales Okulu” tarafından da benimsenmiş olan bir tarih yazımı kavramıdır. Bu kavram, tarihsel olguları kısa vadeli olaylar yerine uzun dönemli yapısal değişimler ve kalıcı süreçler üzerinden anlamayı; tarihsel analize derinlik ve bağlam sağlamayı amaçlar. *Longue durée* yaklaşımı doğrultusunda yüzyılları, hatta binyılları kapsayan uzun zaman dilimlerine odaklanılarak; toplumsal, ekonomik, kültürel ve çevresel yapılar incelenir.

perspektifinden bakıldığında, Popüler Antroposen’in düalistik düşüncenin de zirve noktası olduğunu belirtir (Moore, 2017b, s. 196).

Moore, Antroposen’in bu düalistik tavrını René Descartes’ın “düşünen şeyler” (beyinler, toplumlar, özne) ve “uzamsal şeyler” (bedenler, maddeler, nesne) arasındaki ünlü ayırımına atıfta bulunarak “Kartezyen” olarak adlandırır. Moore’un önemle altını çizdiği gibi, “Descartes’ın düşüncesi kaba düalizmin öne sürdüğünden çok daha sofistikedir” (Moore, 2017b, s. 196). Ancak buradaki mesele, yorumla ilgili olmaktan ziyade, entelektüel sistemlerin dünya-tarihsel tahakküm aygıtına araçsal anlamda eklenmiş olmasından kaynaklanır. Kartezyen sistem, “modernitenin kalbine ikili bir kod yerleştirmek üzere zuhur eden sermaye ve güç yapılarıyla birlikte evrilir” (Moore, 2017b, s. 196). 1492’den sonraki yüzyıllar, yalnızca bir üretim biçiminin doğuşuna değil, bir “düşünce biçiminin” doğuşuna da tanık olur. Çağımızın neoliberal gözetimin algoritmik devrimlerinden çok daha önce, kapitalist düşünce biçimi birbiri ardına ikili kodlar üretmiştir ve her birini erken kapitalizmin tahakküm ve sömürü sistemlerine usulca yerleştirmiştir: Beyaz ve Siyah; Erkek ve Kadın; Sömürgeci ve Sömürgeleştirilen; Toplum ve Doğa⁵³ (Moore, 2017b, s. 196).

Descartes’ın formülasyonunun bu dönemin sonunda ortaya çıkması bu bakımdan rastlantı sayılamaz (Moore, 2017b, s. 196). Eğer düşünce ve uzamsal şeyler evreni “Kartezyen” ise, ilham kaynağı kesinlikle Kolomb öncesi ve kolonyaldır (*cortesian*). “Düşünce biçimi olarak kapitalizm”, bir fetih biçimidir. Burada “Ucuz Doğa” praksişi, biyofiziksel bir bozulmanın yanı sıra manevi, bedensel ve kültürel bir bozulma olarak, “fetih ve bilginin çürümüş evliliği” olarak ortaya çıkar. Bu pratikte, bazı insanlar (zengin, beyaz, erkek) “düşünen şeyler”dir ve bu

⁵³ Moore argümanını, aşına sözcüklerimiz olan Doğa, Toplum, beyaz ve / veya Avrupalı’nın günümüzdeki anlamlarını 1550’den sonraki yüzyılda kazandıklarını ve bunun tesadüf olmadığını ileri sürerek, *longue durée* perspektifiyle açıklar. Nitekim bu dönem, İrlanda ve Amerika’da acımasız sömürgeleştirmenin, cadı avlarının ve kadın bedenleri üzerine şiddetin, Afrika köle ticaretinin ilk büyük patlamasının, Polonya’nın sömürgeci boyun eğdirilişinin, bitmek bilmeyen savaşların, And Dağları’ndaki yaşam ve iş gücünün kıta ölçeğinde yeniden örgütlenmesinin, Brezilya’dan Baltık’a kadar ormansızlaşmanın hızlanmasının ve Batı Yarımküre boyunca şeker plantasyonlarının yayılmasının dönemidir (Moore, 2017b, s. 196).

Toplumun alanıdır. Öte yandan, Doğanın alanı kadınlar, “öteki” ırklar ve yerli halklardan müteşekkil “uzamsal şeyler”le doludur (Moore, 2017b, s. 196). Descartes’ın felsefi soyutlamalarının, tahakkümün pratik araçlarına evrildiği bu noktada artık cehaleti bahane edemeyiz. “Kartezyen rasyonalite, imparatorlukların elinde teorik bir çekiç haline gelirken; Doğa ve Toplum (veya “İnsan”), muazzam bir maddi güce sorgusuz sualsiz malik kabul edilen gerçek soyutlamalar haline gelmiştir” (Moore, 2017b, s. 196).

Bahsedilen tüm bu unsurlar, Moore’a göre Antroposen çerçevesinin “entelektüel bir hapishane” olarak değerlendirilmesinin nedenlerini oluşturur. Nitekim “düşünce biçimleri inatçıdır. Yansıttıkları ve aynı zamanda şekillendirdikleri ‘üretim biçimlerini’ aşmak kadar zor olurlar”. Kapitalosen argümanı, tam da yeni bir düşünce biçimi etrafında bir diyalogu ve bu diyalogun ima ettiği pratik siyasi mücadeleyi teşvik etmektir (Moore, 2017b, s. 196).

1.1.2. Jeolojik Antroposen ve Kapitalosen’in “Jeo-tarihsel” Diyalektiği

Diğer taraftan, entelektüel bir hapishane olarak Popüler Antroposen’in fikirsel soy zinciri, kapitalizmin hapsetme, köleleştirme ve kuşatma tarihine kadar uzanırken; alternatif olarak Kapitalosen ise, ekonomik saiklerin önceliğine ilkel bir geri dönüş anlamına gelmez. Biyosferdeki durum değişikliklerini etraflıca kavrayabilmemiz için, ekonomik determinizm ya da yeşil aritmetiğin izin verdiğinden daha nüanslı bir kavrayışa; insanlar, biyosfer ve gelecek nesiller için, adaletli politikaları yönlendirecek devrimci bir düşünce biçimine ihtiyaç vardır (Moore, 2017b, s. 197):

Sık sık söylediğim gibi, Kapitalosen çirkin bir kelime, çirkin bir sistem. Öte yandan, “Antroposen” de tam olarak Shakespeare değildir. Yerküre krizine yönelik kaygısında, Kapitalosen, Popüler Antroposen ile belirli bir dereceye kadar akrabalık gösterir. Ancak Kapitalosen, dünyanın İnsanlık ve Doğa’ya dair çift yönlü şiddetli soyutlamalarla anlaşılabilirliğini ve bunun üzerine harekete geçilebileceğini öneren düşünce biçimini reddetmektedir. Zira bu kavramların ve onları üreten Ucuz Doğa sisteminin üzerindeki kan lekeleri, basitçe silinemez (Moore J. W., 2017b, s. 197).

Moore'un, "dünya-ekolojisi" adlandırdığı bu konjonktürde, "yaşam ağı" içindeki insanlara yönelik diyalektik bir bakış açısını savunduğunu belirtmiştik. Buna göre insanlar doğaları yaratır; yaşam ağı "bizi" yaratır. Buradaki "biz", ontolojik olarak farklılaştırılmış bir birliktir. Öte yandan diyalektik yaklaşımın, eleştirel teoride en az anlaşılan fikirlerden biri olduğunun altını çizen Moore, minimal anlamda diyalektik bir programın, iki gözlem üzerinden geliştiğini belirtir. Birincisi, bütünü oluşturan "parçaların" ilişkiselliği; başka bir deyişle yakın, geçirgen ve iç içe girmiş ilişkilerdir. Eko-sosyalistler için bu ilişkisellik, yaşam ağının sermaye devrini nasıl yeniden ürettiğini ve sermayenin de biyosferi nasıl dönüştürdüğünü fark etmek anlamına gelir. İkincisi, parçaların tarihsel süreç içinde tamamen dönüşerek yepyeni nitelikler kazanmasıdır. Bu, son derece basit bir olguyu ifade etmenin soyut bir yoludur: kapitalizm, yaşam ağı içinde gelişirken yapısal olarak sabit kalmaz, dinamiktir; yaşam ağı da aynı şekilde, hatta daha fazla dinamiktir ve kapitalist güç ve yeniden/üretim ilişkileri içinde önemli değişikliklerden geçer. Tüm diyalektik süreçlerde olduğu gibi, bu durum, zaman içinde hakimiyet ve boyun eğme terimlerinin evrildiği asimetrik bir ilişkiyi imler (Moore, 2017b, s. 197).

Moore, bu ilişkinin, "çift içsellik" ile karakterize edildiğini söyler: biyosfer, kapitalizmin çelişkilerini içselleştirirken, kapitalizm de gezegenin tarihindeki iniş çıkışları içselleştirmektedir. Jeolojik Antroposen, Kapitalosen'i üretir (ve onun aracılığıyla üretilir); ancak bu ikisi, zaman ve mekânda asla eşit derecede bulunmaz. Felsefi perspektif, kapitalist ve gezegensel krizin karmaşık ilişkilerini nasıl algıladığımızı güçlü bir biçimde belirler. Kapitalosen'in reddettiği şey, biyosfer krizinin salt ekonomik çelişkiye indirgenmesidir. Kapitalizm, iktidar peşinde koşma, sermaye birikimi ve doğanın ortak üretimini tarihsel bir birlik hâline getiren bir "dünya-ekolojisi"dir. Kapitalizm ve biyosferin ilişkileri temel düzeyde iç içe geçmiştir (Moore, 2017b, s. 197).

Ancak bu ilişkileri sadece kavramsallaştırmak ve teorize etmek yeterli olmaz; aynı anda hem tarihselleştirilmeli hem de coğrafi olarak konumlandırılmalıdır. Kapitalosen, Popüler Antroposen gibi, derin bir tarihsel perspektifte ısrar eder. Ayrıca, hepimizin birer “yeryüzü yazarı” olmamız gerektiği konusunda da ısrarcıdır. Kapitalosen’in derin tarihi, Kolomb öncesi kökenlerinden itibaren, kapitalist geçişin mekânını ve bugünün krizinin kökenlerini, dönemin militarize ve ırkçı meta rejimleri tarafından yeniden birleştirilmiş bir *Pangea*⁵⁴ misali ortaya çıkarır (Moore, 2017b, s. 197). Moore, kapitalizmin günümüzde süregiden “durum değişikliği”nden, tıpkı kendi dönemlerindeki daha hafif iklim değişikliklerinden kurtulamayan Roma İmparatorluğu veya feodal Avrupa gibi, sağ çıkamayacağını ileri sürer⁵⁵:

Dünya-tarihsel saati 1800’de başlatmanın sorunlarından biri, çok daha uzun bir tarihi unutmaktır. Kapitalizmi buharlı makine üzerinden düşünmeye başlarsanız, kapitalizmin dayanıklılığı hakkında pembe bir tabloyla karşılaşsınız. Teknolojiyi değiştirin, enerji kaynağını değiştirin, gezegeni kurtarın. Bakış açısını, her türlü doğanın işini sınırsız bir iştahla talep eden ve onların bakımına sosyopatik bir kayıtsızlık gösteren bir “Ucuz Doğa” sistemi olarak kapitalizme kaydardığınızda ise tablo değişir. Buharlı makine, kapitalist gücün, kârın ve kitlesel öldürme kapasitesinin yalnızca önemli bir aracı haline gelir. [...] Kapitalosen argümanı, 1850’den sonra ve tekrar 1945’ten sonra CO2 emisyon derecelerinde önemli artışların meydana geldiğini kabul eder. Ancak, gezegensel krizin kaynaklarının, 1492’den sonraki yüzyıllarda gelişen güç ve yeniden/üretim ilişkileri olduğunu ileri sürmek doğrultusunda Popüler Antroposen’den ayrılır. Şüphesiz, bu ilişkiler son derece karmaşıktır; ancak, “Ucuz Doğa” praksişi olarak adlandırdığım şeyde onların özünü yakalayabiliriz (Moore, 2017b, s. 197).

1.1.3. “Ucuz Doğa” Praksişi

“Ucuz Doğa”, doğanın işini de kapsamak suretiyle tüm işleri, en basit formlarına ve en temel niteliklerine indirgeme ilkesine dayanır. Moore’a göre tam da bu nedenle, kapitalist tarım tek ürünlü ekinler tarafından boyunduruk altına alınmıştır. Bu ilke, bize radikal bir tarzda

⁵⁴ Antik Yunanca “bütün” anlamına gelen *pan* ve “dünya” anlamına gelen *gaia* kelimelerinden türetilmiş olan *Pangea* / *Pangaea* (Online Etymology Dictionary, tarih yok) jeolojik zaman diliminde, yaklaşık 335 milyon yıl önce oluşmuş ve yaklaşık 175-200 milyon yıl önce parçalanmaya başlamış (Güney ve Kuzey Amerika, Afrika, Avrasya) süper kıtaya verilen addır (Rogers & Santosh, 2004, s. 147-175).

⁵⁵ Bugünlerde sorgusuz kabul edilen radikal inançlardan biri, kapitalizmin devam eden “durum değişikliklerinden” her halükârda sağ çıkabileceğine yöneliktir. Bu pek olası değildir; zira bugünün iklim değişikliği, herhangi bir ölçüde, Roma Sıcak Dönemi ile Karanlık Çağ Soğuk Dönemi (MS 300-500) ve Orta Çağ Sıcak Dönemi ile Küçük Buz Çağı (1250-1450) arasındaki iki en son iklim geçişini önemli ölçüde gölgede bırakmıştır. Her ikisi de bugünün standartlarına göre nispeten hafiftir ve her ikisi de medeniyet krizlerinde etkili olmuştur. Bugünün iklim değişikliği, Romalılar veya feodal lordlar gibi altın çağlarını yaşayanlar için elverişli iklim döneminin sonu gibi bir şey değil; *medeniyetin şafağından bu yana elverişli olan iklim döneminin tamamının sonudur* (Moore, 2017b, s. 197).

basitleştirilmiş iş hareketlerinden müteşekkil montaj hatlarını ve yiyecek, yakıt veya hammaddeye kolayca dönüştürülebilen “esnek ürünleri” verir. Bu ilke aynı zamanda, birbirine temel oluşturan iki mantığı da şekillendirir. İlki, esasen Marksist anlamda ucuzlamayı, üretim maliyetlerini asgariye indirmeyi ifade eder. Bu görüşe göre, kapitalist gelişmenin büyük patlamaları, karşılığı ödenmeyen insan ve insan dışı işgücüne/emeğe ekonomik olmayan yollarla el koymak üzerine kuruludur. Bu anlamda, insan doğası da dahil olmak üzere sermayeleşmemiş doğanın önemli bir kaynak oluşturduğu bölgeler, kapitalizmin hayatta kalması için vazgeçilmezdir. İkinci mantık ise, kadınlar, farklı etnisitelerden insanlar ve yerli halkların işleri ile yaşamlarının kültürel öncelik bakımından en düşük seviyeye indirgenmesini içeren bir tahakküm biçimi olarak ucuzlamadır. Modernizmin erken yüzyıllarında “kadın emeği”nin “iş” olarak yeniden tanımlanması, böyle bir ucuzlamanın mühim bir anını oluşturur (Moore, 2017b, s. 198).

Bir “Ucuz Doğa” sistemi olarak kapitalizm, yaşamı, toprağı ve denizi Sanayi Devrimi’nden çok daha önce yeniden yapılandırmıştır. Kolomb’un Hispanyola’ya ayak basmasından sonraki yüzyıllar, tarımın başlamasından ve ilk şehirlerin yükselişinden bu yana eşi benzeri görülmemiş olan insan dolayimli çevresel yaratımda çığır açıcı bir kopuşu işaret eder. Kısa süre sonra ortaya çıkan imparatorluk ve sermaye altyapıları, gezegensel kentleşmenin ilk büyük dalgasına işaret ederek, *Pangea*’yı 180 milyon yıl sonra ilk kez yeniden birleştirir. İki kıtanın iş ve enerji potansiyeli, Avrupa’nın kapitalist imparatorlukları için aniden kullanılabilir hâle gelir. Erken modern dönemde tarlalar ekilmiş, ormanlar temizlenmiş, yerli halklar yok edilmiş, madenler kazılmış, metaller eritilmiş, köylüler topraklarından mahrum bırakılmıştır ve bunların hepsi, premodern medeniyetlerin ölçünlerini çoğunlukla büyük derecelerde aşan kapsam ve hızda gerçekleşmiştir (Moore, 2017b, s. 198).

Moore’ göre Kapitalosen, iş ve doğa arasındaki derin ve diyalektik bağı ön plâna çıkaran bir sistemdir. Kartezyen düalizm, zihin ve maddeyi keskin bir şekilde ayırarak, emek

verimliliğinin artmasının, esasen her bir emek/işgücü saatinde doğanın maddi akışının artırılmasıyla bağlantılı olduğunu kabul eden temel sentezin anlaşılmasını engellemiştir. “Küresel çiftlik ve küresel maden olmadan küresel fabrika olmaz ve bunlar da küresel ev hanesinin ödenmemiş emeği olmadan gerçekleşmez” (Moore, 2017b, s. 198). Bu karmaşık tarihsel ilişkiler ağı, kapitalist devrimlerin sadece metalaşma ile ilgili olmadığını, aynı zamanda “Dört Ucuz”u (gıda, emek, enerji ve hammadde) sürdürebilmek için gerekli olan ekstra-ekonomik el koyma yöntemlerinde de önemli değişiklikler içerdiğini vurgular. Nitekim emperyalizm, “Dört Ucuz”un tarihinde merkezi bir öneme sahiptir. Ancak bu tarihsel rol, kaba kuvvet veya bayağı bir materyalizmden daha fazlasını içerir. “Emperyalizm, silahlar ve dolarlar kadar kültürler ve epistemolojiler aracılığıyla da hükmeder” (Moore, 2017b, s. 198):

Erken modernitenin “yeni” emperyalizmi, temelde Kartezyen devrim tarafından mümkün kılınmış ve gezegensel yaşamı tasavvur etmek ve düzenlemek için yeni bir yol kurmuştur. Neoliberal dönemin yeni emperyalizmi de bu açıdan farklılık teşkil etmez: Dünyayı fethetmek; ancak onu hayal edebilirsiniz mümkün olur. Dış doğanın erken formları, soyut alan ve doğrusal zaman, kapitalistlerin ve emperyallerin benzeri görülmemiş bir ölçekte sömürü ve el koyma, hesaplama ve kredi, mülkiyet ve kâr için küresel ağlar inşa etmelerini sağlamıştır (Moore J. W., 2017b, s. 198).

Moore tüm bunların, kapitalizmin kâr temelinin özünde iş verimliliği olduğunu hatırlatması gerektiğini ileri sürer. Birçok ekolojist ve Marksist, gerçek kapitalizmin ancak 19. yüzyılda başladığını savunmaya devam ederken, erken kapitalizmin temel başarısını gözden kaçırmıştır: gezegensel yaşamın tümünü sermaye birikiminin potansiyel bir koşuluna dönüştürmek üzere güç, ticaret ve rasyonalitenin sentezlenmesi. Bu bağlamda erken kapitalizmin temel sorunu aşırı üretim değil, yetersiz üretim olmuştur. Sermaye birikiminin dinamiklerinin, kapitalizmin ucuz enerji ve hammadde sağlama kapasitesini aşma eğiliminde olduğuna yönelik Marksist ilişkisel kavramsallaştırmadan yola çıkan Moore, sanayi dinamizmi ne kadar büyükse, girdi maliyetlerinin yükselme olasılığının o kadar çok olduğunu ve kâr sıkışmasının da o denli arttığını belirtir. Erken modern sermaye birikimcilerinin bulundukları durum, Moore’a göre tam olarak budur. Dolayısıyla erken kapitalizm tartışmalarında alışıldık

yönü tersine çevirmek ve “neden ve nasıl bu kadar az sanayileşti?” sorusu yerine, “neden ve nasıl bu kadar çok sanayileşti?” sorusunu sormak gerekir (2017b, s. 198).

Moore’a göre cevap, 1450’den sonraki yüzyılda şekillenen para, ticaret ve gücün tarihsel açıdan olağandışı görünen bir kombinasyonuna dayanır. 15. yüzyılın sonundaki üç büyük fetih, Kanarya Adaları’nın nihai boyun eğdirilişi, Granada’nın yenilgisi ve Kolomb’un istilas, büyük ölçüde Ceneviz kapitalistleri tarafından finanse edilmiş ve her iyi kapitalist gibi, Cenevizliler de tek bir şeyle ilgilenmiştir: kâr. Ancak bu dönemdeki acil kâr kaynakları, bir tanesi hariç, açık değildir: kölecilik. İmparatorlukların sıcak paraya, kapitalistlerin kâra, çiftlik sahiplerinin işçilere ihtiyacının arttığı noktada, kölecilik ve geniş çaplı zorla çalıştırma pratikleri tüm bu ihtiyaçları karşılamıştır (2017b, s. 198).

Bu anlamda, işgücü/emek verimliliği gibi masum görünen bir olgunun dünya-tarihsel bir mesele haline geldiği söylenebilir ve Moore, erken kapitalizmin işgücü verimliliğinde devrimsel bir momente karşılık geldiğini; başka bir deyişle, soykırım ve fetih yoluyla açılan ve sürdürülen “Büyük Sınır”ı dayandığını ileri sürer. Büyük sınır kavramıyla kastettiği, kapitalizmin genişlemesi ve gelişmesi sürecinde yeni coğrafî, ekonomik ve ekolojik alanların sömürülmesi ve dönüştürülmesi etkinliğidir. Bu kavram, kapitalizmin tarihsel olarak yeni kaynaklar, işgücü ve pazarlar bulmak ve bunları kullanmak için sürekli olarak sınırları zorlaması anlamına gelir:

Bu nedenle, dünya çapındaki manzaranın dönüşümü, işgücü/emek verimliliği devriminin temelidir. Bu sınırlar, Eski ve Yeni Dünya’da kadınların ve yerlilerin şiddetli biçimde boyun eğdirilmesi ve evcilleştirilmesiyle yeniden nüfuslandırılır. Erken kapitalizmin, işgücü verimliliğini artırmak için ırksal ve cinsiyetçi düalizmler aracılığıyla gerçekleştirilen küresel genişlemelere dayandığı gerçeği, modernizm öncesi karakterini değil; olağanüstü ölçütlere varan erken gelişimini ortaya koyar. Bu erken gelişim, erken kapitalizmin premodern dönemin patlama ve çöküş modeline karşı gelmesine olanak tanımıştır. Nitekim 1450’den sonra, 17. yüzyılın “krizi” sırasında ve 1776’dan sonra dünya çapındaki isyan ve devrim dönemlerinde de metalaştırma süreçlerinde sistem genelinde bir geri dönüş olmayacaktır. Neden? Çünkü erken kapitalizmin teknikleri (makinelerin ve gücün, bilginin ve üretimin sentezlenişi), küresel ve hane halkı alanlarına el koymayı, modern formunda servet birikiminin temeli yapmak üzere özel biçimde organize edilmiştir: soyut toplumsal emek olarak sermaye (2017b, s. 199).

Burada Moore’a göre altı çizilmesi gereken nokta, erken dönem modern yüzyıllar ile 21. yüzyıl arasında kabataslak olsa da işe yarar paralellikler çizebilme derecemizdir. İçinde bulunduğumuz çağda, aynı erken kapitalizm dönemi gibi, sermaye birikimini kesin biçimde yapılandıracak bir “yetersiz üretim krizleri” dönemine giriyor olduğumuz ileri sürülebilir. Kontrolden çıkmış iklim değişikliği, bu gezegendeki insanlar dâhil tüm yaşam için sadece felaket anlamına gelmekle kalmaz; aynı zamanda, kapitalist gelişimin temel olanak koşulunun dramatik bir şekilde tersine dönmesine de işaret eder: Her türden doğanın ucuzlatılıp değersizleştirilmesi ve yeni sınırların massedilmesi yoluyla işgücü/emek verimliliğinin artırılması. Kara ve su sınırlarının sonu, başlı başına son derece önemli bir durum olmasına rağmen bir kenara bırakıldığında bile; atmosferin sera gazı emisyonları için bir çöplük olarak kapatılması, tarımın biyolojik verimliliğini hâlihazırda zayıflatmakta ve aynı anda verim artışı, besin içeriğini, iş verimliliğini baskılamaktadır. Erken modern deneyim bize, yetersiz üretim krizlerinde her şeyden önce kullanılan bir aracın olduğunu söyler: Güç. Tam da burada, önceki tarihsel dönem ile derin bir ayrışma buluruz: Sermayenin kaçacak hiçbir yerinin olmadığı ve kapatılacak çok az sınırının kaldığı; halk, gıda ve iklim adaleti hareketlerinin çoğaldığı bir dünyada, zora dayanarak, güç ile hükmetme yeteneği her zamankinden daha fazla tehlikeye girmiş durumdadır (Moore, 2017b, s. 199).

Moore bu doğrultuda son olarak, “gezegenin durum değişikliğinden geçerken yolumuzu bulmamız için hangi hikâyelere ihtiyacımız var?” sorusunu tekrar gündeme getirir. Bu hikâyelerin, günümüz dünyasında eksik olan “sorumluluk, duyarlılık ve uyum” içermesi gerektiğini ileri sürer. Öne sürdüğü düşünceler, özünde bir entelektüel değişim gerekliliğini vurguluyor gibi görünse de bu değişim, entelektüel sınırların ötesine geçmelidir: Kartezyen devrim tarafından köklü bir şekilde yeniden biçimlendirilen bir başka kategori. Bu değişimden geçerken nasıl hareket ettiğimiz, nasıl düşündüğümüz, nasıl sevdiğimiz ve nasıl örgütlendiğimiz önem taşır. Moore’un dünya-ekolojisi yaklaşımının merkezinde, düşünce,

emek/işgücü ve doğayı yeni yollarla; özellikle insanlara, yaşam ağına ve iyi yaşamı mümkün kılan çok çeşitli karşılıklı bağımlılıklara yönelik bir *sorumluluk* etiğı aracılığıyla ele almamız gerektiğı iddiası yer alır. Bu, doğayı iş hakkında düşünmenin merkezine koymayı; işi doğa hakkında düşünmenin merkezine koymayı ve insan örgütlenmesinin herhangi bir türünün (aile yapılarından ulusötesi şirketlere kadar) yaşam ağından soyutlanarak tam anlamıyla anlaşılamayacağını kabul etmeyi gerektirir. Bu türden entelektüel ama aynı zamanda entelektüelin ötesine geçen kopuşlar üzerinden, 21. yüzyılda umut ve adaletin yeni ekolojilerini tartışmak, geliştirmek ve korumak için yeni yollar bulabiliriz (Moore, 2017b, s. 199).

Özetle Moore, “ucuz doğa”nın sonunu kapitalist büyümenin dışsal sınırlarının yeniden doğrulanmasından ziyade, kapitalizmin ucuz doğayı sağlayan tarihsel ilişkileri tüketmesi olarak görür. Ucuz doğanın sonu, “dört ucuz” olarak adlandırılan “emek gücü, gıda, enerji ve hammadde”yi düzenli olarak yenileyen değer ilişkilerinin tükenmesi olarak anlaşılmalıdır. Moore’a göre önemli olan, bu değer ilişkilerinin insanlar ve doğanın geri kalanı aracılığıyla ortaklaşa üretilmesidir. Dolayısıyla, “belirleyici olan, insan ve insan-dışı doğanın, birbirini izleyen düzenlemelerini ortaya çıkaran ve gözler önüne seren ilişkilerdir”. Bu ilişkiler, modern dünya sisteminin uzun tarihinde sembolik olarak etkinleştirilmiş ve maddi olarak kanunlaştırılmıştır. Önemli ölçüde, ücretsiz emeğın/işgücünün temellük edilmesi, doğanın “bedava hediyeleri”nin yanı sıra ücretli emeğın sömürülmesi bir diyalektik birliktelik oluşturur. Günümüzde sermayenin karşı karşıya olduğı büyümenin sınırları bu manada oldukça gerçektir ve bu sınırlar, sermaye birikimini, güç arayışını ve doğanın ortak üretimini bir araya getiren dünya-ekolojisi olarak dünya-tarihsel kapitalizm çerçevesinde üretilmiştir (Moore, 2017c, s. 5).

2. TOPLUMSAL EKOLOJİ VE TAMAMLAYICILIK ETİĞİ

Kapitalizmin dünya-tarihsel ve ekolojik krizlerdeki rolünü vurgulamak ve sorunların çözümü için köklü değişiklikler gerektiğini savunmak hususunda Jason W. Moore ile ortak paydada buluşan bir diğer sosyal teorisyen Murray Bookchin, doğa ile toplum arasındaki ilişkileri Aydınlanmacı bir perspektifi içererek ele alan pek çok çalışmaya imza atmıştır. Toplumsal ekoloji, hiyerarşi ve tahakküm konularına odaklanan Bookchin'e göre, "günümüz radikallerinin yeterince yüzleşmedikleri en zorlayıcı gerçek, bugün kapitalizmin sadece bir ekonomi değil, aynı zamanda bir toplum haline geldiği gerçeğidir" (Bookchin, 2013, s. 21). Kapitalist sistem, ekonomik krizler kadar sosyal ve ekolojik krizlerin de başlıca sebebini oluşturur ve bu krizlerin kökeninde hiyerarşi ile tahakküm ilişkileri yer alır. Bookchin, hiyerarşi ve tahakküme dayalı yapıların ortadan kaldırılması ile bunların yerini, eşitlikçi ve kapsayıcı bir ekolojinin de ön koşulunu teşkil edecek özgürlükçü ve demokratik toplum tasarılarının alması gerektiğini öne sürer. Tahakküm, toplumda ve doğada görülen baskı ve sömürü ilişkilerini ifade ederken; hiyerarşi ise insanın insan üzerindeki tahakkümü ile insanın doğa üzerindeki tahakkümünü içerecek şekilde kavranır. Nitekim "insanın doğa üzerinde hakimiyet kurma anlayışı, insanın insan üzerinde çok gerçek bir tahakküm kurmasından kaynaklanmaktadır" (Bookchin, 2013, s. 69). Dolayısıyla tahakkümün ortadan kaldırılması, ekolojik ve toplumsal özgürlüğün sağlanması için ön koşuldur. Ekolojik düşüncenin, toplumsal bağlamda ele alınması elzemdir; çünkü ekoloji, sadece çevre sorunlarıyla değil, aynı zamanda toplumsal adalet ve eşitlik nosyonlarıyla da ilişkilidir (Bookchin, 1996b; Bookchin, 1996a; Bookchin, 2013; Bookchin, 2022).

Yazar bu doğrultuda, toplum ve ekolojinin karşılıklı ilişkisine yönelik düşüncelerini, Aydınlanmanın kazanımlarından ve etik vaatlerinden köklenen hümanist bir ekoloji tasavvuru ile birleştirir. Teorize ettiği "toplumsal ekoloji / diyalektik doğalcılık" kavramları üzerinden, özgür ve eşitlikçi bir toplumun olanaklarını tartışır. Burada bir parantez açıp Ursula K. Le

Guin'in ifadelerini ödünç alırsak, “bilgiye ve araştırmaya olan arzusuyla, net düşünceye ve ahlaki sorumluluğa olan saygısıyla, gerçekçi bir umut arayışındaki dürüst ve tavizsiz yaklaşımıyla Bookchin, Aydınlanmanın ruhunu mutlak biçimde taşıyan düşünürlerden biridir”. Yine Le Guin'in vurguladığı üzere, çağımızda tüm siyasi ve sosyal düşünceler, bilimin bize elli yıldır göstermeye çalıştığı gibi, dizginsiz endüstriyel kapitalizmin ekolojiyi geri dönüşü olmayan şekilde tahrip etmesiyle yüzleşmek zorunda kalırken; teknoloji de bizi doğadan giderek daha fazla uzaklaştırmıştır. “Endüstriyalizm ve kapitalizmin bize sunmuş olduğu her ayrıcalık, her fayda; bilgi, sağlık, iletişim ve konfordaki her muazzam ilerleme, aynı ölümcül gölgeyi taşır” (Le Guin, 2015, s. 8):

Sahip olduğumuz her şeyi dünyadan aldık ve giderek artan bir hız ve açgözlülükle almaya devam ederken, karşılığında neredeyse sadece verimsiz, kısır veya zehirli olanı geri veriyoruz. Yine de bu gidişatı durduramıyoruz. Tanımı gereği, kapitalist bir ekonomi genişlemeye ve büyümeye dayalıdır; Bookchin'in gözlemiyle: “Kapitalizmin bilinçsizce büyümekten vazgeçmesi, toplumsal olarak intihar etmesi anlamına gelir”. Dolayısıyla aslında, toplumsal sistemimizin modeli olarak kanseri seçtiğimiz ortadadır (Le Guin, 2015, s. 8).

Kapitalizmin “genişle ya da yok ol” ilkesine dayanan zorunluluğunun, ekolojinin karşılıklı bağımlılık ve sınıra dayanan zorunluluğuyla kökten çeliştiğini belirten Bookchin'e göre, bu iki zorunluluk çağımızda artık daha fazla bir arada var olamayacağı gibi, onları uzlaştırabilecekleri mitine dayanan herhangi bir toplumun hayatta kalma olasılığı da yoktur. Dolayısıyla ya ekolojik bir toplum kurulması için harekete geçilecek; ya da var olan toplum herkes için, statüsüne bakılmaksızın çökecektir (Bookchin, 2015, s. 83).

Bu doğrultuda “toplumsal ekoloji” kavramını anlamak için, öncelikle “*kendi kendini yaratan doğa ile insanın yarattığı doğayı genel anlamda birbirinden ayırmamız*” gerekmektedir (Bookchin, 2013, s. 10).⁵⁶ Bu ayrım, antik felsefeden, özellikle Platon ve Aristoteles'in çalışmalarından itibaren, tanrının evrendeki konumunu bir düşünürden ziyade bir “zanaatkar” olarak tanımlama çabaları etrafında şekillenmiştir. “Toplumsal ekoloji”, yaşam formlarının

⁵⁶ Vurgu yazara ait.

basitten karmaşığa ya da daha doğru bir ifadeyle, basitten çeşitliliğe doğru *diyalektik* gelişimini temel alır. Çeşitliliğe yönelik bu eğilim, yaşam formlarının zengin evreninin -jeolojik, biyolojik ve hatta öznel dünyada birçok “seçim” yapan bir evrenin- ortaya çıkışı için zorunludur. Bu evren aynı zamanda, insan dışı gelişime veya “birinci doğa”ya dayattığımız insan yapımı “ikinci doğa”yı içerir. “Toplumsal ekoloji” bu bağlamda bir nevi evrim felsefesine tekabül ederken; “insanlık”, ekolojik kavrayışların toplumsal gelişmelere doğru genişlemesini ve biyolojik “birinci doğa”dan toplumsal “ikinci doğa”ya doğru açılımı ifade eder (Bookchin, 2013, s. 10).

Bookchin bu bağlamda, bu iki doğayı sentezleyerek “üçüncü” bir doğayı tanımlamaya; “insan dışı doğa” ile “insan yapımı doğa”yı “bilinçli, düşünen, amaçlı ve daha çok tamamlanmış bir evrene” dönüştürmeye çalışır. Bu “düşünen doğa” ya da Bookchin’in adlandırmasıyla “toplumsal ekoloji” etik ve rasyoneldir; sadece fizyolojik ve biyokimyasal açıdan kavranamaz ve insanlık, organik gelişme sürecinin iki milyar yılı boyunca evrimsel açıdan doğaya kazandırılan birçok özelliğin en yenisi olarak görülebilir (Bookchin, 2013, s. 10-11):

Toplumsal ekoloji, sürekli gelişen bir evren anlayışıdır; aslında iki mirası veya geleneği - özgürlük *mirası* ile tahakküm mirasını- tematik olarak birbirine dolayan yaratıcı potansiyeller ile ve çeşitlilik içinde birlik aracılığıyla *bütünlüğe* ulaşmaya yönelik (tabii eğer herhangi bir zamanda bu bütünlüğe tamamıyla ulaşılabilirse) muazzam bir süreçtir. Söz konusu miraslar özgürlüğün ve tahakkümün alanını birbirlerinden bağımsız ve birbirlerine bağımlı olarak genişletmek için karşılıklı etkileşim içine girerler (Bookchin, 2013, s. 11).⁵⁷

Bookchin’e göre, “ikinci doğa”nın alanına ait olan özgürlük ve tahakküm miraslarından yapılan çıkarımlar, Marx’ın çalışmalarında iki tarihsel amaç olarak olgunlaşan izlekleri ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, demokrasi, estetik, felsefe, devlet ve siyaset gibi izlekler ile toplumsal ve kültürel yaşamın “üst yapısal” olarak adlandırılan ilgili göstergelerini, Marx’ın, toplumsal fenomenin “temeli” olarak nitelendirdiği ekonominin türevleri olarak değil, yaşamın ve toplumun ayrılmaz parçaları olarak değerlendirebilecek çıkarımsal bir diyalektik geliştirmek

⁵⁷ Vurgu yazara ait.

mümkündür. Bu türden “çok biçimli” bir tarihselleştirme, mekanik Marksistler arasında yaygın olan ve Marx’ı kendi kuramsal gelişiminin ekonomist orta aşamasına sıkıştıran dar görüşlü monist anlayışı temelden sarsacaktır (Bookchin, 2013, s. 11). Bu doğrultuda, örneğin “demokrasi,” toplumsal ekolojide özgürlük mirasının temel bir unsuru olarak gelişir ve kendi içinde bir amaç haline gelir. Benzer şekilde, vatandaşlık aracılığıyla kan bağıını sekülerleştirip sivil bağa dönüştürdüğü dönemde sıklıkla özgürlük mirasıyla iç içe geçmiş olan (daha sonraki dönemlerde sınıf hakimiyetinin bir aracı haline gelen) “devlet” de tahakküm mirasının temel bir bileşeni olarak değerlendirilebilir. Böylece, bu iki mirasın birleştirici eğilimi, adeta bir “çifte sarmal” oluşturan diyalektik içerisinde, toplumsal ekolojiye dair kapsamlı bir bakış açısı sunabilir (Bookchin, 2013, s. 11).

Bookchin’e göre, biyolojik evrimin basitleştirilmesi, çözülmekte olan bir dünyanın habercisi niteliğindedir. Rasyonel bir insani olaylar dizisi olarak tasavvur edilen tarih ortadan kalkacak ve insanlık kendini bir çözülme sürecine sürükleyecektir. “Karmaşıklığın sürekli olarak azalması; anlamın, bilincin, müdahilliğin ve yaratıcı nedenselliğin yerini tam bir amaçsızlığın alması”, organik olanın yok oluşunu gösterir. Bu çözülme, insanlığın geçtiğimiz yüzyılda yaşadığı kronik toplumsal krizlerde karşı karşıya kaldığı atomizasyon ve toplumsal çöküş olasılıklarının ötesinde, daha nihai bir çatışma yaratacaktır. Tahakküm mirasının özgürlük mirası pahasına genişlemesine izin verildiği takdirde, insanlığın, gelecekte bu türden bir nihai çatışmayla karşılaşma olasılığının yüksek olduğu ileri sürülebilir. Tarihin bu kritik dönüm noktasını sağlıklı bir şekilde aşmak istiyorsak, yalnızca “mevcut gerçeklikle” değil, aynı zamanda “olması gereken ideal gerçeklikle” de yüzleşmemiz gerekmektedir. Bu nedenle, insanlığın “hem düşünme ve hem de eyleme geçme kapasitesine dair daha net bir anlayışa” her zamankinden daha fazla ihtiyaç duyarız (Bookchin, 2013, s. 12).

Makul bir şekilde açık olan şey, burjuva toplumunun, kendi varlığının biyolojik ve iklimsel temellerini yok etmeksizin biyosferi ve ekosferi tahrip etmeye devam edemeyeceğidir. Eğer toplum varlığını sürdürecektse, tamamen yeni bir “insanlık-doğa” düzeni kurmalıdır. Başka bir deyişle, ya biyolojik evrimin verimliliğini besleyecek ve hayatı şimdiye kadar olduğundan daha

bilinçli ve daha yaratıcı bir fenomen haline getirecek bir toplum yaratacağız ya da ekolojik unsurları alaşağı eden bir dünya oluşturacağız. Bu durum “büyü ya da öl” düsturuyla -ki bu sermaye artışına ve insan sömürsüne yönelik rekabetçi bir taşkınlıkla organik olanı inorganığe indirgeyen içkin burjuva güdüsüdür- yönlendirilen bir toplumun varlığını imkânsız kılar. Kapitalizm, toplumsal evrimi ekolojik evrimle tamamen uyumsuz hale getirmiştir. [...] Yakın bir gelecekte proleter devrim, kronik ekonomik krizler, dünya savaşları ya da hatta sınıflar arasında “kaçınılmaz bir nihai çatışma” gerçekleşmeyecek olabilir. Ancak bilim ve teknik gezegenin kirletilmesini ve basitleştirilmesini kontrol altına almazsa, kesinlikle biyosferin karmaşık yaşam formlarını destekleme kapasitesini yok edecek bir kriz meydana gelecektir. Bu, şüpheye mahal vermeyecek bir çatışmadır; çünkü türümüzün varlığını göz göre göre tehdit etmektedir (Bookchin, 2013, s. 13).

Bookchin, Aydınlanmanın batıl inançlara karşı verdiği mücadeleyi uzun zaman önce kazandığının farkında olduğunu her fırsatta vurgulayan bir düşünür olarak, “toplumsal ekoloji” kavramını geliştirdiği dönemde, tam da kaçındığı tarzda yaklaşımların arayışında olan yeni ekoloji anlayışlarının ortaya çıkmakta olduğunu belirtir. Bu yeni ekoloji anlayışları, zahiren “toplumsal ekoloji”de kavramsallaştırılan düşüncelere benzeyen birçok inancı “New Age romantizmi” biçiminde tekrar dolaşıma sokmuş ve eski dini “kültlerin” birleşiminden oluşan “mistik bir ekoloji” üretmiştir. Bu tür yaklaşımlar, günümüzde “derin ekoloji,” toprak tanrıçasına tapınma ve ekolojik animizm gibi isimler altında zuhur etmekte ve genel olarak “mistik ekoloji” başlığı altında toplanabilecek çeşitli New Age düşüncelerini, çok çeşitli dini ve dini görünüşlü pratikleri benimsemektedir. Mistik ekolojistler arasında, geçmişe dönmeyi savunanların birçoğu, Neolitik ve Buzul Çağı’nın “duyarlılıklarına” ve hatta bazı aşırı örneklerde tarih öncesi yaşam biçimlerine yönelmeyi talep eder (Bookchin, 2013, s. 17).

Ayrıca hemen hepsi, “biyomerkezcilik” olarak adlandırılan ve bakterilerle virüsler de dahil olmak üzere tüm yaşam formlarını “içsel değerleri” bakımından eşit tutan ortak bir bakış açısını paylaşmaktadır (Bookchin, 2013, s. 17). “Biyomerkezcilik,” kutsal kitaplarda sıkça yer alan ve dünyanın insanın kullanımı için “yaratıldığı” şeklindeki büyük ölçüde dinsel nitelikli insan-merkezci görüşlere karşı bir tepki olarak tanımlanır. Birçok mistik ekoloji anlayışına, dünyanın insan eliyle değiştirilmiş alanlarından ayırt edilen “vahşi doğa”yı tercih etme fikri ile kıtlıkları ve hastalıkları insanlığın “aşırı nüfus artışı” ve “Doğa”ya müdahalesi sonucunda

“Gaia”nın ona verdiği bir ceza olarak gören katı bir Malthusçu yaklaşım nüfuz etmektedir (Bookchin, 2013, s. 17).

Bookchin özetle, bugün “akılcı” bir ekoloji hareketinin bütünlüğünü tehdit eden mistik, romantik, çoğu zaman tamamen mantık dışı ve esasen arkaik bir dizi anlayışın türediğini ileri sürer (Bookchin, 2013, s. 17). Eleştirel dikkati “teknğin toplumsal matrisinden ziyade teknoloji gibi toplumsal açıdan tarafsız fenomenlere; bilimin toplumsal suiistimallerinden ziyade bilime; araçsal amaçlar için kullanılmak üzere aklın büyük ölçüde bir araç-amaç becerisine indirgenmesinden ziyade “akla” yöneltmeye çalışan muazzam bir literatürün meydana çıktığı bir sırada” (Bookchin, 2013, s. 34), “toplumsal ekoloji”ye yönelik kuramının yapı taşlarını oluşturan ve kullanmaktan çekinmediğini belirttiği akıl, özne, bilim vb. nosyonlara dair düşüncelerini, hiyerarşi, tahakküm ve “ikinci doğa” terimleriyle ilişkili biçimde tartışır.

Nitekim günümüzde, akıl ve teknolojiyi organik düşünce ve tinsellikle dengeleme çabaları “insan dışı / birinci doğa”ya ilişkin dinsel görüşlölü, mistik imgelerin ortaya çıkmasıyla önemli ölçüde sarsılırken; “Doğa” sözcüğünün evrensel “Birliğe” ilişkin yavan panteist anlayışı veya “vahşi doğa” fetişizmini ima etmeden kullanıldığı zamanlar adeta tarih olmuştur (Bookchin, 2013, s. 18). Özellikle “derin ekoloji”nin, insan düşmanı minvalindeki bir anti-hümanizmin ve genellikle “biyomerkezcilik” çerçevesinde şekillenmiş çelişkili düşüncelerin neden olduğu olumsuzluklar, ekolojik siyaseti ve felsefeyi son derece problemli bir alan haline getirmiştir. Bu düşünceler, Rönesans nefretine kadar varan insan karşıtı görüşleri içermekte ve toplumsal-ekolojik politikaların tutarlılığını ve uygulanabilirliğini zorlaştırmaktadır (Bookchin, 2013, s. 18).

Ekolojik krizin toplumsal kaynaklarına ilişkin “tutarlı” bir bakış açısı geliştirmeye ve toplumu “akılcı” bir istikamette yeniden yapılandırmaya dönük tasarısında Bookchin, “tutarlı” ve “akılcı” sözcüklerini bu manada provokasyon amacıyla münhasıran kullandığını belirtir; zira

son dönemlerde ortaya çıkan mistik ekolojilerin çoğu da bu kelimeleri olumsuzlamaktadır. Bununla birlikte Aydınlanma mirası içinden seçilen bu kelimeler, indirgemeci zihniyetlere meydan okumak doğrultusunda da önem taşır (Bookchin, 2013, s. 19):

Ayrıca bu sözcükleri, bugün genel olarak Anglo-Amerikan dünyada ve Avrupa'nın birçok yerinde insanlık durumunun ayrılmaz bir parçası haline gelmiş olan çok daha genel bir halet-i ruhiyeye meydan okumak için de kullanıyorum. Postmodernizm, özellikle de onun en kaba biçimleri, tutarlı ve akılcı bir radikal siyasal düşünce ihtiyacına endişe verici etkilerde bulundu. “Yapı sökümlü” ile akıl savının kendisi “çoğulculuk” tutkusu adına parçalandı ki bu, modern totalitarizm söz konusu olduğunda anlaşılabilir bir tutku iken; “mantık merkezli” bakış açısının parçalanması mevzu bahis olduğunda asla haklı gösterilemeyecek bir tutkudur. Postmodernizm bu aşırı indirgemeci biçiminde *beyaz, erkek, batılı, Avrupalı* sıfatlarını mantık-merkezciliğin önüne ekleyerek diğer tüm tartışmaların önünü tıkar (Bookchin, 2013, s. 19).⁵⁸

Burada öncelikle, toplumsal-ekolojiye ve insanlık nosyonuna bakış açımızın çıkışını oluşturacak önemli bir sorunun sorulması gerekir: “Doğal evrimde insanlığın yeri nedir?” Bookchin’in düşüncesine göre, bu soru yalnızca çevreyle değil, aynı zamanda önemli toplumsal ve felsefi çıkarımları da içermektedir. İnsanlar ve insan toplumu, birçok açıdan doğal evrimin ürünüdür; aletler, makineler ve örgütlü emek güçleri aracılığıyla bilinçli bir şekilde kendilerine yaşam araçları üreten varlıklar olarak insanlar, insan dışı doğayla üretken bir etkileşime girmek üzere doğal evrim tarafından anatomik ve fizyolojik olarak şekillendirilmiştir. Hegel’in ve geçen yüzyılın⁵⁹ radikal sosyal kuramcılarının belirttiği gibi, insanın insan dışı doğayla etkileşimi veya “metabolizması,” insanlara yalnızca yaşam araçları sunmakla kalmaz; aynı zamanda onları giderek daha bilinçli ve psikolojik açıdan daha karmaşık varlıklar olarak tanımlar. İnsanlığın insan dışı doğadan ortaya çıkışı ve bu doğayla süregelen günlük etkileşimi, sadece maddi ihtiyaçlarını karşılamanın bir yolu değildir; aynı zamanda bir birey ve eşsiz bir tür olarak kendisinin bilincine varmasının başlıca yollarından biridir. İnsanları ister *homo*

⁵⁸ Vurgu yazara aittir.

⁵⁹ Bookchin “geçen yüzyılın radikal sosyal kuramcıları” ile, 19. ve 20. yüzyılları ve bu bağlamda, düşüncesini şekillendiren özellikle Karl Marx ve Friedrich Engels gibi filozofları kastetmektedir. Bilindiği gibi bu kuramcılar, toplumsal ve ekonomik yapıları eleştiren ve alternatif toplumsal düzenler öneren düşünürlerdir. İnsanın doğayla ve toplumla olan etkileşimini hem bireysel hem de toplumsal düzeyde incelerken, insanın toplumsal ve ekonomik yapılar üzerindeki etkisini vurgulamışlar; kapitalist toplumun eleştirisini yaparken, Hegel’in diyalektik yöntemini ve tarihsel materyalizmi geliştirmişlerdir.

sapiens, ister *homo faber*, ister *homo economicus* olarak adlandırılabilir; onların insanlıkları ve yarattıkları toplum türleri büyük ölçüde, insan dışı doğayı “iyi bir yaşam” sürdürebilecekleri ve doğal evrimin gelişimine üretken bir şekilde katkıda bulunabilecekleri bir habitata dönüştürmek için gösterdikleri çabadan kaynaklanmaktadır (Bookchin, 2013, s. 22).

Bookchin’e göre, düşüncemizin, “doğa”nın doğal olmayan (ve açıklanması gereken bir başka terim olarak) “insanlık” tarafından istila ve tahrip edilen bir “ilkçağ vahşiliği” olduğu şeklindeki dar bir anlayışa saplanıp kalmasını önlemek için, öncelikle, kendisine fazlaca “duygusallık yüklenmiş” bu belirsiz “doğa” kavramının anlamını saptamamız gerekir. Çünkü genel manada, var olan *her şey* – Alaska tundralarındaki kurtlardan plastik bir masaya kadar – atom altı parçacıklar düzeyinde şüphesiz “doğal”dır. Tamamen materyalist bir anlamda tanımlanan bu “doğa” daha kapsayıcıdır ve bu tanım, terimin dar ve mecazi kullanımlarından daha doğru olur. Ancak “ekolojik bir bakış açısından böylesine geniş bir tanım, tek kelimeyle *amaçsızdır* ve *anlam* dediğimiz o çok önemli etik vasıftan yoksun kalır” (Bookchin, 2013, s. 23).⁶⁰

2.1. Doğa ve İnsan Diyalektiği: Ne Dikotomi Ne Özdeşlik

Toplumsal ve ekolojik bir perspektiften bakıldığında, “doğa” sadece var olan her şeyin toplamı değildir. Doğa, çok uzun ve karmaşık bir farklılaşma süreci olarak anlaşılması gereken evrimsel bir gelişmedir. “Büyük Patlama”yı tetikleyen ilk enerji titreşiminden başlayarak, atom altı parçacıkların ve evreni saran tüm kuvvetlerin doğuşuna; karmaşık elementlerin oluşumuna, bildiğimiz tüm gök cisimlerinin meydana gelişine ve elementlerin birleşerek moleküller, aminoasitler, proteinler ve benzer yapıları ortaya çıkarmasına kadar devam eden bir süreçtir. Bu süreç, gezegenimizde organik ve duyuşsal varlıkların gelişimine dek uzanır. Özetle “doğa”,

⁶⁰ Vurgu yazara ait.

cansızdan canlıya ve nihayetinde de toplumsal olana doğru gerçekleşen evrimsel sürecin bir toplamıdır (Bookchin, 2013, s. 23).

Bookchin, toplumsal ekolojinin dışında kalan bu yaklaşımlarda, biyolojik evrimin ürettiği zengin farklılaşmayı göz ardı eden ve bunun yerine “anamlı farklılaşmalar” içermeyen bir “bütün”ün tasavvur edildiği evrensel bir “birlik” ve “karşılıklı bağıllık” mülâhazasıyla karşılaştığımızı belirtir. Toplumsal ekolojik yaklaşım ise, “toplumsal” nitelemesini, hayvan gruplarının, sürülerin ve eko-toplulukların insan “toplumuyla” özdeşleştirilmesine neden olan anlam karmaşasına mahal vermeden kullanır. Hayvanların topluluk oluşturmalarına rağmen “toplum” oluşturmadıkları gerçeği, toplumsal ekoloji için temeldir. Toplum, insana özgü bir alanıdır; zira sosyal kurumların varlığı, bir insan toplumu ile bir hayvan topluluğunu birbirinden ayırır. Belki de hayvan toplulukları toplumsal bir içgüdü dolayısıyla ortaya çıkmaktadır; ancak bu içgüdü ne insani anlamda “toplumsaldır” ne de insan toplumlarının dinamikleri hakkında bildiklerimize uyar. Kısacası, bir türün sosyalleşmesinin gerekli bir koşulu olarak “topluluk” kavramına başvurulabilir; fakat bu kavram, toplumun varlığını açıklamak için yeterli değildir (Bookchin, 2013, s. 24-25):

Aslında insan toplumları hayvan topluluklarından çok belirgin farklar sergiler. İlk olarak, hayvan toplulukları görece durağandır, en “sosyal” bazı hayvanlar bile -örneğin arılar- büyük oranda genetik olarak “programlandıkları” şekilde davranır ve arı kovanları büyük üreme toplulukları olmanın ötesine geçmez. Buna karşılık, biçimleri ne olursa olsun -kabile formunda, köleci, feodal veya kapitalist- insan toplumları son derece değişken kurumlar etrafında yapılırlar. Toplumlar bilinçli olarak belirlenen amaçlar doğrultusunda korunmak ve savunulmak durumdadır. Aslında hayvan topluluklarının herhangi bir derecede süreklilik gösterdiği durumlarda, topluluğun üyeleri çok az bir bilinçli amaçlılık sergilerler -tabii, herhangi bir bilinçli amaçlılık sergiliyorlarsa... İnsan toplumları ise, yalnızca son derece değişken ve kurumsallaşmış olmakla kalmaz; aynı zamanda, geçmişteki tüm büyük devrim tarihlerinin çok dramatik bir biçimde gösterdiği gibi maddi ve kültürel koşullara bağlı olarak radikal bir biçimde değiştirilebilecek ideolojiler benimser (Bookchin, 2013, s. 25).

Birinci doğadan ikinci doğaya geçişin özgüllükleri incelendiğinde, toplumsal ekolojinin “birinci doğa” ve “ikinci doğa” ifadelerini kullanmasının özel bir öneme sahip olduğu görülür (Bookchin, 2013, s. 25). İlk, tamamen toplumsal bir terim olan “hiyerarşi”, yalnızca ikinci

doğaya özgü bir niteliktir. Hiyerarşi, kurumsal ve son derece ideolojik olan buyruk ve itaat sistemlerine işaret eder. İnsan dışı doğadaki çeşitli varlıklara insan merkezli bir şekilde hiyerarşi kavramının uygulanması, bir yanılgıyı beraberinde getirir. Hiyerarşi, hayvanlar arasındaki sözde “tahakküm ve itaat” ilişkilerine (bu tür ilişkilerin gerçekten var olduğu durumlarda bile) uygulanamaz. “Hiyerarşik” olduğu iddia edilen hayvanlar arası birçok ilişki, aslında oldukça keyfi ve sınırlıdır. Bu ilişkiler, aynı tür içindeki bir gruptan diğerine, işlevleri açısından belirgin farklılıklar gösterir. Daha da önemlisi, bu terimin hayvan topluluklarına uygulanması, hiyerarşiyi onun tamamen “toplumsal olma özelliğinden yoksun bırakmak” demektir (Bookchin, 2013, s. 25-26).

Bu nedenle, “insanlığın” birinci doğaya “egemen olduğu” savı doğrultusunda “hiyerarşi” sözcüğünün insanlığın “bir bütün olarak birinci doğa ile ilişkisine” uygulanması ya da jeofiziksel, inorganik ve mineral biçimindeki olgular arasında geçen karşılıklı ilişkileri açıklamak için “hiyerarşi” kelimesine başvurulması daha da büyük bir karmaşaya mahal verir. İnsan merkezli imgelerin toplumsal dünyadan insan dışı dünyaya genişletilmesi suretiyle sadece insanlar arasında var olan fenomenlerin, insan biçimli bir tarzda insan dışı doğaya aksettirilmesinin anlamsızlığına dikkat çekmek gerekir. İnsanlığın doğal evrim sayesinde belirli bir zihinsel kabiliyet, söylem çeşitliliği, fiziksel esneklik ve biyolojik evrende eşsiz bir kültürel gelenek kazandığını vurgulamak ve ekolojik bir toplumda, insanların bilinçlerini doğal evrimin hizmetine sunma potansiyeline sahip olduklarını belirtmek ne “hiyerarşik” bir “kibir” ne de bencil bir iddiadır (Bookchin, 2013, s. 26).

Bununla birlikte, insanların diğer yaşam formlarından daha gelişmiş olduklarını ifade etmek, *en nihayetinde sadece*, insanların diğer türlere göre daha karmaşık, daha farklılaşmış ve birtakım niteliklerle daha fazla bezenmiş olduklarını belirtmek anlamına gelir (Bookchin, 2013, s. 26). Son derece karmaşık ve öznel bir organizma grubu olabiliriz; lakin gerçekte, atmosferdeki oksijenin büyük bir kısmını tedarik eden okyanuslardaki fitoplanktonlara, çok

basit organizmalar olmalarına rağmen, onların bize olan bağımlılığından çok daha fazla bağımlıyız. Buna rağmen toplumsal ekoloji hiçbir şekilde, yalnızca karmaşıklığımız ve öznelliğimiz nedeniyle bu oksijen üreten basit; fakat vazgeçilmez yaşam formları üzerinde bir otoriteye sahip olduğumuzu savunmaz. İnsanların, daha karmaşık veya daha az karmaşık olmanın getirdiği farklılıklar da dahil olmak üzere diğer yaşam formlarıyla ilişkilerinde var olan farklılıklar, hiyerarşiyi zorunlu kılmaz veya böyle bir sonuca varmamıza dair bir ön kabul gerektirmez (Bookchin, 2013, s. 26-27).

İkinci doğanın kültürel evrimi bu doğrultuda, eşitlikçi organik toplumlar ile hiyerarşik toplumlar arasında yapılacak keskin bir ayrım çerçevesinde anlaşılmalıdır. Yaş, cinsiyet ve akrabalık etrafında oluşan farklılaşmaların buyruk ve itaatle temellendirilmekten ziyade *işlevsel olarak birbirini tamamladığı* toplumları (ilk insan toplulukları gibi) eşitlikçi olarak tanımlamak makul kabul edilebilir. Organik toplum, deneyime yönelik hiyerarşik olmayan bir bakış açısına sahiptir; yani, insanlar arasındaki yaş ve cinsiyet gibi farklılıkları, onları hiyerarşik statü grupları şeklinde derecelendirmeksizin, oldukları gibi kabul eden bir duyarlılıkla yaklaşır. Organik toplumlar, kurumsal düzenlemelerini, bireyler arasındaki farklılıkların bir tahakküm sistemi yerine bir ilişki *kalıbı* oluşturduğu tamamlayıcılık temelinde yapılandırır (Bookchin, 2013, s. 27).

Bookchin “tamamlayıcılık etiği” olarak adlandırdığı bu ilişkisel yaklaşım üzerinden, en az “doğa” kadar belirsiz bir kavram olarak görülebileceğini not ettiği “insanlık”a dair düşüncelerini açıklar. Felsefi yaklaşımını bu bağlamda, çeşitlilik ve karmaşıklığa doğru evrilen süreç olarak tanımlanan doğa denklemine “yaşamın gelişiminin kaçınılmaz olarak bilince ve özgürlüğe doğru yönelmesi” vurgusunu ekleyerek ilerletir. Ancak bu hiçbir şekilde (büyük harfle) “İlerleme”yi ya da doğrusal seyreden bir çizgide “önceden belirlenmiş hedeflerin veya bir *telos*’un (nihai amaç) bulunduğunu” ima etmek anlamına gelmez; daha ziyade bilince ve özgürlüğe ulaşmak yolunda bir *potansiyelin* her zaman var olduğunu savunmak ve her zaman

var olacağına inanmaktır. Bookchin, bu gelişmeyi varsayımsal bir “doğa yasası” olarak değil; bir eğilim, olasılık veya fosil kayıtlarıyla desteklenen basit bir gerçeklik olarak değerlendirmeyi önerir. Her halükârda, basit yaşam formlarından karmaşık duyulara sahip varlıkların ve *yaşamlarını sürdürebilmek için çevrelerini değiştiren organizmaların* ortaya çıkışına kadar yaşamın çeşitli aşamalarını betimleyen zengin bir Batı felsefesi geleneği mevcuttur. “Organizmanın kendi varlığının devamlılığını sağlaması düşüncesinden yola çıkarak; pasif tepkileri aktif etkileşime, amaçlılığı seçime ve nihayetinde kavramsal düşünceye ve öngörüye yönlendiren gayretli bir çabanın var olduğu” makul bir şekilde tartışabilecek bir konudur (Bookchin, 2013, s. 32-33).⁶¹

İkinci doğa, büyük ölçüde; ilk insanların yarım milyon yıl boyunca geliştirdiği aletlerden başlayarak refah ve güvenlik için iradi olarak yarattıkları yaşam alanlarından; aile, boy, kabile, hiyerarşi, sınıf ve devlet biçiminde örgütledikleri toplumsal yaşamdan ve nihayetinde felsefe, bilim, teknoloji ve sanat gibi kültürel kazanımlardan oluşur. Bu sadece insana özgü bir kültürel gelişimdir. Yanı sıra, insan toplumları, toplumsal tarihin seyri boyunca radikal biçimde değişmiş olan tanımlanabilir ancak esnek kurumlardan da ibaret değildir. Bu toplumlar aynı zamanda çeşitli kurumların varlığını rasyonelleştiren, aynı ölçüde tanımlanabilir ama değişken ideolojileri, geniş kapsamlı bir sembolik dilde ve yazılı tarih kayıtlarında ifadesini bulan zengin bir kültürü de içerir. Bunlar, insan dışı dünyada bir benzeri bulunmayan niteliklerdir (Bookchin, 2013, s. 33).

İkinci doğanın birinci doğadan ayırt edilebilir olması, insanların diğer canlılardan daha az “hayvani” olmasından kaynaklanmaz. Aksine, *yapabildiği takdirde herhangi başka bir canlının da yapacağı gibi, bu değişimleri hedeflemenin onların hayvanlığının bir parçası olmasından* kaynaklanır (Bookchin, 2013, s. 34).⁶² İnsanlar, kendilerinde doğal olarak bulunan

⁶¹ Vurgu yazara ait.

⁶² Vurgu yazara ait.

kavramsal düşünme yeteneği, biyolojik olmayan alet ve makineler yaratma kapasitesi ve bunu, diğer canlıların davranış ve yeteneklerine göre büyük ölçüde farklılaşmış yüksek düzeyde kolektif örgütlenme ve amaçlılık ile gerçekleştirme becerileri sayesinde birinci doğayı dönüştürürler. Dolayısıyla, insan toplumunun tüm dünyada farklı bir fenomen olarak ortaya çıkışı, ekolojik meselelerden tamamen biyolojik terimlerle söz etmeyi anlamsız kılar. Ve günümüzdeki ekolojik altüst oluşların hemen hepsinin temelde toplumsal yıkımlardan kaynaklandığı gerçeğini göz önüne alınca, beğenelim ya da beğenmeyelim, neredeyse her ekolojik sorun aynı zamanda toplumsal bir sorundur, diyebiliriz (Bookchin, 2013, s. 34).

Bookchin'e göre, toplumsal meseleleri tartışırken, "insanlık" ve "biz insanlar" gibi genel terimlerin tamamen biyolojik bir manada kullanılması, ikinci doğanın insanlar arasında yarattığı hiyerarşileri ve sınıf ayrımlarını göz ardı etmek, insanlığın gerçekte sahip olmadığı bir *ortaklık yanılısaması* yaratmak anlamına gelir. İnsan türüne ilişkin bu genel yaklaşım, genç ile yaşlıyı, kadın ile erkeği, yoksul ile zengini, sömürülenlerle sömürenleri ve "beyaz" ırkla karşısına aldığı tüm diğer halkları toplumsal gerçeklikle bağdaşmayan bir şekilde eşit düzeyde konumlandırır. Bu durum, herkesin farklı yükümlülükler taşıması gerektiği halde, gezegenimizin sorunlarından eşit derecede sorumlu tutulmasına yol açar. Sonuç olarak, ister açlıktan ölen Etiyopyalı çocuklar olsun, isterse şirket baronları olsun, tüm insanların bugünkü ekolojik problemlerin ortaya çıkışında aynı ölçüde suçlu olduğu düşünülür. Ekolojik sorunlar, bu yaklaşımla *toplum dışı hâle getirilir* ve genetik, kişisel veya tamamen öznel bir çerçevede yeniden ifade edilir. Böylece, bu sorunların siyasal ve ekonomik içeriği de göz ardı edilmiş olur. Bu geleneksel yaklaşım, çağımızdaki ciddi ekolojik krizlerin toplumsal temellerini ele almaktan kaçındığı gibi; birçok insanı, etkili toplumsal değişimlere katkı sunacak pratiklere dâhil olmaktan, eylemsellikten ve müdahillik yolundan uzaklaştırır (Bookchin, 2013, s. 35).⁶³

⁶³ Vurgu yazara ait.

“İnsanlar” veya “insanlık” tarafından yaratılan ekolojik krizlerden söz etme eğilimi, çağımızın toplumsal ve ekolojik sorunları için sömürücü düzenin mağdurlarını suçlamaya fazlasıyla yatkın olan ayrıcalıklı bir kesimin işine yaramaktadır. Bu tür bir siyasal körlük ve ondan beslenen toplumsal duyarsızlık, safdillikten çok daha tehlikelidir; en iyi ihtimalle bilinçli bir şekilde konuyu muğlaklaştırıp dikkat dağıtır, en kötü ihtimalle ise bütünüyle gerici bir tutumdur. Hiyerarşiyi ortadan kaldırmaya niyetlenmek, onun nasıl ortaya çıktığını anlamayı gerektirir. İkinci doğanın patolojilerini yok etme gayesi, insanları muğlak bir “içkin değer” bağlamında sivrisineklerle eşitleyen saf biyomerkezci görüşleri aşmadan gerçekleştirilemeyeceği gibi, tahakkümün doğasını tüm çıktılarıyla birlikte keşfetmeyi gerektirir. Hiyerarşi ve tahakkümü açıkça irdelemeden, toplumsal ve biyolojik yapıların etkileşimini kavramak olanaklı değildir (Bookchin, 2013, s. 35).

Benzer şekilde, insanlığın hem insani gelişimde hem de insan dışı gelişimde *yaratıcı bir rol oynama potansiyeli* de çağımızda büyük ölçüde çarpıtılmaktadır (Bookchin, 2013, s. 36). Kavramsal düşünme, alet yapma, olağandışı teknolojiler geliştirme ve hatta sembolik dil kullanarak iletişim kurma yeteneklerinin *sadece biyosfere zarar vermek amaçlı* değil; aynı zamanda *biyosferi iyileştirmek için* de kullanılabileceği gerçeğinin küçümsenmesi, hâlihazırda oldukça yaygın bir eğilimdir. İnsanların, birinci doğanın evrimini yaratıcı şekilde teşvik mi edeceği; yoksa insan dışı canlılara ve insanlara karşı son derece yıkıcı bir tavır mı sergileyeceğinin saptanmasında *kritik* önem taşıyan ölçüt, yalnızca ne tür bir hassasiyet geliştirdiğimize göre değil, aynı zamanda ne tür bir *toplum* inşa ettiğimize göre belirlenir (Bookchin, 2013, s. 36).⁶⁴

Bu noktadan köklenen mühim sorulardan biri de toplumsal ekolojik yaklaşımın, insan türünün diğer yaşam formlarından “daha üstün” veya “daha yüce” olduğu inancını ya da insanların biyosferi “tahakküm altına alabilecekleri” düşüncesini destekleyen bir argümana

⁶⁴ Vurgu yazara ait.

mahal verip vermediği meselesidir. Bookchin’ göre “daha üstün” ve “daha yüce” sözcükleri “biyomerkezci” düşünceler tarafından toplumsal ekolojiye uygulandığında, kasıtlı olarak aşağılayıcı bir anlam taşır. Eğer bu terimler, insanlığın “daha yüksek bir kademe, mevki ya da otoriteye” sahip olma iddiasını savunmak için kullanılıyorsa, toplumsal ekolojik yaklaşımın böyle bir görüşü desteklediğini öne sürmek ya cehaletin bir sonucu olarak ya da aldatma amaçlı görülebilir. Toplumsal ekolojide, insanın insan dışı varlıklarla ilişkisini tanımlamak için “daha üstün” sözcüğü hiçbir zaman kullanılmamıştır; ancak, insanın insan dışı varlıklardan önemli ölçüde farklı ve karmaşık olduğu gerçeği, “en naif mistiklerin bile -tabii eğer gerçeklikle bağlarını tamamen koparmamışlarsa- kabul etmek zorunda olduğu bir olgudur” (Bookchin, 2013, s. 36):

İnsanların daha az esnek ve nörolojik olarak daha az gelişmiş diğer türlere nazaran *yeni* durumlarla baş etmede daha *ileri* oldukları söylenebilir. Ancak hiçbir suretle bundan, daha ileri yaşam türlerinin daha az gelişmiş yaşam türlerine *hâkim* olacağı veya olması gerektiği sonucu çıkarılamaz. Daha ileri yaşam formlarının daha *hükmedici* olduğu anlayışı, tamamen insan biçimli bir imgedir; bu anlayış, doğal dünyada veya aynı şekilde toplumsal dünyada olması gereken ilişkileri değil, tahakkümü haklı çıkaran elitist ideolojileri yansıtır. Bu, diğer şeyler arasından emir ve itaati alıp onları yaşamın *değişmez* gerçekleri olarak tesis etmek amacıyla birinci doğaya yansıtılan birçok tahakküm ideolojisinin karakteristik bir özelliğidir. Aslında, insan toplumu daha akılcı bir hâle geldiği, sınıfları ve hiyerarşileri ortadan kaldırdığı, duyarlılıklarını yaşama derin bir saygı duyulacak şekilde değiştirdiği ölçüde; *daha üstün* ve *daha yüksek* gibi ifadelerin insanların kendi aralarındaki veya diğer canlılarla olan ilişkilerinde onlara anlamlı gelmesi ihtimali o ölçüde düşük olacaktır (Bookchin, 2013, s. 37).⁶⁵

Bir diğer önemli mesele ise, “yüksek akıl, bilim, teknoloji” ve dahası “bilgi ve beceri” gibi unsurların tarihsel olarak hiyerarşik tahakküm tarzlarının hizmetine koşulması nedeniyle, pek çok ekoloji odaklı birey nezdinde özgürlüğün, şefkatin ve ekolojik bakış açısının antitezi olarak kabul edilmesi eğilimidir. Etik temellerine bakılmaksızın her toplumsal bağlamda baskıcı karaktere sahip “aşkın öğeler”miş gibi teknoloji, bilim ve mantık kavramları karşısında ciddi bir korku duyulmaktadır. Daha gelişmiş hayvanların daha az gelişmiş canlılar üzerinde “hakimiyet kurmalarının” önsel olarak kabul edilmesine gerek olmadığı gerçeği ile böyle bir

⁶⁵ Vurgu yazara ait.

hakimiyetin hâlihazırda zaten kurulmamış olması, mistik ekolojik yaklaşımlar ve bunların “teist” alt kolları tarafından çoğunlukla gözden kaçırılan bir nokta olagelmıştır (Bookchin, 2013, s. 37).

2.2. Tamamlayıcı Etik ve Müdahil Özne

Bookchin, birinci doğanın *ekolojik etiğin temeli* veya ahlaki davranışın zorunlu koşulu olarak görülmesinin bir dereceye kadar makul olabileceğini belirtir. Toplumsal ekoloji, birinci doğayı, öznel bir bilinci anımsatan evrimsel bir eğilim olarak tasavvur ederek, ekolojik toplumun kuruluşunu akılcı, öz bilinçli ve görece “özgür doğa”ya erişme/evrilme sürecinde görür. Ancak Bookchin’in sıkça vurguladığı gibi, birinci doğa *kendi başına* etik bir oluşum değildir. “Doğa Ana” veya dünyaya atfedilmek istenen herhangi başka bir cinsiyetli akrabalık bağı, dikkate değer olabilir; ancak nesli tükenmiş olan birçok türün fosillerinin de gösterdiği gibi, Doğa her zaman “en iyisini bilmez”. Bununla birlikte, etik problemler söz konusu olduğunda, etkileşimleri ne denli karmaşık olursa olsun hiçbir hayvan veya bitki türü, bireylerin hak ve ödevlerini karşılıklı biçimde tanıyan bir “toplum sözleşmesi” tasarlamamıştır (Bookchin, 2013, s. 38).

Bu durumun iyi mi kötü mü olduğu tartışılabilir; ancak insan, var olan tek ahlaki “özne”dir. Yaşam, üreme ve metabolizma faaliyetinde yer alan proteinlerin ortaya çıkmasıyla nasıl başlamışsa, etik de gerçek anlamda evrim sürecinde insanların ortaya çıkmasıyla başlar. İnsanlar -ve yalnızca insanlar- kendi davranışlarını doğru kabul edilen hak ve görevlere, akılcı bir biçimde gerekçelendirilmiş etik sorumluluklara dayandırarak kurumsallaştırır. Bu davranış biçimlerinin kayda değer ölçüde farklılık gösterdiğini kabul etsek bile, “insanlar ahlaki özneler olarak dünyada tamamen yalnız olmuşlardır” (Bookchin, 2013, s. 39).

Aynı şekilde, değişken biçimlerde kurumsallaşmış toplumları ve bu toplumları desteklemek ve dönüştürmek için gerekli olan ideolojileri oluşturma hususunda da yalnızdırlar.

“İçkin değer” başlığı altında yaşam formlarına atfedilen “haklar” için de bu durum geçerlidir (Bookchin, 2013, s. 39). “Haklar” birinci doğada kendiliğinden ortaya çıkmaz; flora, fauna ya da kayaların ne kendileri ne de başkaları için bu hakları talep ettiğine dair en ufak bir kanıt yoktur. Özellikle gelişmiş yaşam formları arasında anne-yavru ilişkisinde birçok hayvanın birbirine şefkat gösterdiği gözlemlenebilir; ancak, “Doğa Ana” bir bütün olarak ele alındığında kendi başına şefkatsizdir; etik yükümlülüklerden azadedir. Hiçbir şekilde “zalim” veya “nazik”, “kalpsiz” veya “şefkatli”, “iyi” veya “kötü” olarak algılanamaz. “İçkin değer” veya hayvanlara atfettiğimiz herhangi başka bir değer, aslında hiçbir “içkin” değer taşımayan bir dünyaya yansıttığımız insan tasarımları olarak görülebilir. “Dünyayı insan biçimli bir yaklaşımla *bizim* kavrayış biçimlerimizi ve *bizim* geliştirmek istediğimiz topluluk türlerini yansıtan ‘içkin’ ve ‘aşkın’ tanrılarla doldurmak istesek de birinci doğa bir etik boşluk alanı olarak kalır” (Bookchin, 2013, s. 39).

Bookchin bahsedilenlerin, insan dışı türlere ya da ormanlara, akarsulara ve belirli jeolojik oluşumlara haklar tanımaktan kaçınmak gerektiği anlamına gelmediğini vurgular. Pratik bir bakış açısından değerlendirildiğinde, insan dışı canlılara ve cansız varlıklara haklar bahşetmek, toplumsal ekolojik yaklaşımın nihai hedefi olan ekolojik toplulukların korunması için paha biçilemez bir yol olabilir. Öte yandan, “son derece bozulmuş bir toplumun” insan dışı doğaya saygı göstermeye pek istekli olmaması, birinci doğanın hakları üzerine düşünmeye, tartışmaya ve gerekli toplumsal değişiklikler yapıldığında bu hakları etkin bir şekilde uygulamaya muktedir olan tek yaşam formu olan insanların adını karalamak için bir gerekçe olarak kullanılmamalıdır. “Ekolojik bir etik içinde geliştirdiğimiz haklar veya diğer etik formüller her ne olursa olsun; bir tür olarak bizim, gezegendeki bu hakları tasarlamaya, bahşetmeye ve onların desteklendiğini izlemeye muktedir biricik ahlaki öznelere olduğumuz gerçeği değişmez” (Bookchin, 2013, s. 40).

Nitekim insanlar, diğer yaşam formlarına değer atfeden etik sistemler yaratma yetisine tek başlarına sahip oldukları sürece, kendi içlerinde özel bir değere sahip olurlar. Kendi davranışlarının ve bu davranışların ekolojik etkilerinin tamamen bilincinde olan olağanüstü canlılardır; zira diğer yaşam türlerinin sahip olmadığı büyük bir bilinç kapasitesine sahiptirler. “Gaia”nın insanların varlığı olmadan gelişebileceğini iddia ederek insanları tamamen değersizleştiren yeni “insan karşıtı” anlayışların yanıltıcı olduğu söylenebilir. Bu iddia, organik evrimi hayatta kalma çabasının ötesine geçen herhangi bir anlamdan ve doğal süreçte kavramsal düşünce ve sembolik dil gibi özelliklerin ortaya çıkmasının getirdiği zafer sevincinden yoksun bırakır (Bookchin, 2013, s. 41):

Etîğin büyük ölçüde bir insan yaratısı olduğu; insanların, yorumlama güçleri sayesinde birinci doğaya bir anlam duygusu katabilecekleri ve değer yaratabilmenin yanı sıra değer de atfedebilecekleri kabul edilirse, o zaman insanlık kelimenin tam anlamıyla bir bütün olarak doğadaki değer *cisimleşmesidir*. Her ne kadar “Gaia” insanların varlığı olmaksızın kendi varlığını sürdürebilecek olsa da bu tür bir “Gaia” şeylerin düzeninde bir meteordan daha fazla etik anlam veya değer taşımayacaktır. Değerin cisimleşmiş hali -daha doğrusu, değer *esas kaynağı- olan insan yaşamı[nın], [...] yok oluşuyla birlikte değer de yok olacaktır* ve biyosfer, onun fevkalade özelliklerini takdir edebilecek etik özneler şöyle dursun, *herhangi* bir etik değerlendirme veya “içkin değer” tartışması için gerekli olan bir zeminden dahi yoksun kalacaktır. Dolayısıyla, diğer yaşam türlerinin “en soylusu” ile kıyaslandığında bile, insan yaşamı müstesna bir öneme sahiptir (Bookchin, 2013, s. 41-42).⁶⁶

İnsan yaşamına bu şekilde değer vermenin, “tamamlayıcılık etiği” ile çelişmediğine bu noktada tekrar değinmek gerekir (Bookchin, 2013, s. 42). Tamamlayıcılık etiğinin, birinci doğanın insanların gereksinimlerini karşılamak için “yaratıldığı” savı bir kenara, insanların birinci doğaya hükmetme “hakkına” sahip olduğu görüşüne dahi karşı çıktığından bahsetmiştik. Bu tür bir etik, tamamlayıcılığı mümkün kılmak gayesinden temellenerek bütünlüğü, evrimsel ve akılcı yeniliği destekleyen; yaşam formlarının çeşitliliğini ve heterojenliğini güvence altına alan biyolojik ve ekolojik zenginliğe değer verir. Tamamlayıcılık, yaşamın içinde beliren yeni niteliklere önem atfeden bir etik anlayışı olarak, özgürlüğü, bilinci, akli ve gelişmiş algıyı bir

⁶⁶ Vurgu yazara ait.

dereceye kadar takdir eder; ancak bu unsurları hiçbir koşulda otorite ve itaat temelinde işleyen hiyerarşik bir düzene indirgemez (Bookchin, 2013, s. 42).

Toparlamak gerekirse, Bookchin’e göre insan ve doğa ilişkisine yönelik mevcut literatür, “toplumsal ve ekolojik sorumluluk” duygusuna imkân veren geniş bir bakış açısı yelpazesini değil; “biyomerkezci” ve aşkın ya da dini temelde “insanmerkezci” olarak gruplandırabileceğimiz iki aşırı ucu benimseyen bir kuramsal atmosferden beslenmektedir. Bookchin, bu iki ‘merkezcilik’ ile örneklenen tek taraflı ve birbirini dışlayan dogmaların günümüzde kesinlikle aşılması gerektiğini vurgular: İnsanlar, çevrelerindeki hemen her şey için “doğuştan” zararlıdır ya da çevremizdeki her şey yalnızca insan kullanımı için “yaratılmıştır” (Bookchin, 2018, s. 15).

Bu bağlamda Bookchin, kültürel manzaradaki bu çelişkili merkezciliklerle tartışmak üzere bir harita işlevi görebilecek, toplumsal ekolojiden köklenen ve tamamlayıcılık etiğine dayanan yeni bir hümanist bakışın, aşırılıkların ve dikotominin yarattığı boşluğu doldurabileceğini ileri sürer (Bookchin, 2018, s. 15). Bu bakışın temelinde, üretken bir şekilde dolayımlanmış tarih ile eşsiz yaratıcılığın ve gezegeni anlamlandırmaya dönük vaadin radikal biçimde yenilenmiş evrimsel patikasını oluşturan; “dönüştürücü fail” olarak insanlık düşüncesi yer alır (Bookchin, 2018, s. 336).

“Türümüzün yaratıcı yeteneklerine azalan inancı yansıtan derin bir kültürel rahatsızlık” hâlinin, 21. yüzyıla dair bir semptom olduğunu kaydeden yazara göre; günümüzde, insanın “gerçek anlamda kendinden, benzersiz insani niteliklerinden korkuyor gibi” görünen bir inanç biçimi türemiştir. Bunun yanı sıra çağımız, “insanın kendine güveni”ndeki ve “dünyayı yücelten etik olarak anlamlı yaşamlar yaratma” becerisindeki düşüşten de mustarıptır (Bookchin, 2018, s. 8). Özgüvendeki bu düşüş yeni olmamasına rağmen, daha önceki dönemlerin aksine kendi çağımız, çok farklı bir manevi ve toplumsal mesaj ilan etmektedir. Fikir ve yeniliğe dair olağanüstü insani yetenekleri, doğal dünya için olduğu kadar, bizzat kendi

benliğimiz için de yıkıcı nitelikler olarak değerlendirmemiz istenmektedir. Muhtemelen kendimizi “yaşamın geri kalanına karşı bir tür” olarak belirlediğimiz için, “böbürlenme kibrimizi” sınırlamak gayesiyle insan olarak yeteneklerimize güvenmeme konusunda eğitilirken; çeşitli teknolojik ve kurumsal kazanımlar, “insan merkezli dürtülerimizin” ve diğer canlılara karşı umursamazlığımızın “şeytani uzantıları” olarak tanımlanır. Esasında mizantrop nitelikli bu iddialar keşmekeşinin ortasında, kazanımlarımızın “dost” ya da “düşman” olup olmadığını kestirmek zordur (Bookchin, 2018, s. 9).

Bookchin, hiyerarşik ve geleneksel geçmişe başvuran muhafazakâr literatürden ve onun radikal tamamlayıcısı, paradoksal kardeşi olarak gördüğü, sözde “yeni paradigma” ya da sahne adıyla ‘New Age’ kültüründen beslenen ve insanlığı (ister bir tür ister bir cinsiyet ister bir etnik grup ya da bir milliyet olsun) doğal evrimin çirkin, zararlı uru olarak addetmeye çağıran bu inanç sistemlerinin kesin biçimde eleştirilmesi gerekliliğinden bahseder. (Bookchin, 2018, s. 10-11). Bu son derece teist, biyomerkezci, postmodernist, mizantrop ve mistik literatürü birleştiren ortak tema, insan türünü biyosferde benzersiz kılan dikkat çekici özelliklerin toptan ve müşterek reddidir. Bookchin, açıkça veya örtülü biçimde, insanlığın yaratma yeteneği, teknolojik uzmanlığı, ilerleme potansiyeli ve hepsinden önemlisi rasyonellik kapasitesini küçümseyen bu tavırlar topluluğunu insan karşıtlığı / anti-hümanizm olarak adlandırır (Bookchin, 2018, s. 11).

Rasyonalizm, çeşitli sosyalizmler ve liberalizmin bazı biçimleri tarafından ileri sürülmüş insani ideolojilerle keskin bir tezat olarak anti-hümanizm, toplumsal kaygılara çok az önem veren veya hiç vermeyen bir dünya görüşüdür. Sunulan mesaj, öncelikli olarak ruhsal temizlik, kişisel geri çekilme ve doğal ve toplumsal dünyayı etkilemek için akıl ve yaratıcılık gibi insani özellikleri genel olarak küçümsemektir. [...] Her şeyden önce, anti-hümanistler, insanlığın en belirgin ayırt edici özelliği olan akla ve aklın toplumsal ve doğal gerçekliği değiştirmek için *kavrayış*, *müdahale etme* ve yol göstericilik gibi olağanüstü güçlerine karşı çıkmakta ya da reddetmektedir. Birçok anti-hümanist, statik bir zihniyet barındırmaktadır; bu kısmen, yenilikçi varlıklar olarak yaşamaktan ziyade pasifçe hayatlarını sürdürmeye çalıştıkları [...] döngüsel ‘sonsuz tekrarlar’ alemi olarak görülen mitolojik bir ‘Doğa’ için saygı duyulmasının [...], kısmen de [...] aktif benliği ve toplumsal katılımı seyrelten bir bakış açısı ile aşılandıkları panteist bir ‘kozmos rahimde’ gömülmelelerinin sonucudur (Bookchin, 2018, s. 11-12).

İnsan karşıtı literatürün büyük çoğunluğu, modern topluma eziyet veren rahatsızlıkların kökenini ruhsal ve maddi yaşam alanı gibi “irrasyonellikte” değil, tam tersine akılcılıkta ve insancıl bir “insan-merkezcilik”te görür (Bookchin, 2018, s. 13). Bu literatürün “doğayı yeniden büyüleme”, “gezegeni yeniden büyüleme” hatta tüm “kozmosu yeniden büyüleme” gereksinimini yücelttiği bir zamanda, bunların en belirgin etkisinin insanlığın kendisinin, özellikle de akılcılık yönündeki benzersiz potansiyelinin “büyüsünü bozmak” olması, bilhassa ironik bir durum olarak görülebilir (Bookchin, 2018, s. 13). İnsan karşıtlığının hedef tahtasında rasyonel beceriler, akıl yürütme ve dünyaya akılcı bir biçimde müdahale edebilme yetisi yer alır; bunlar bireysel insanın özgül vasıfları değil, insanı bir tür olarak tanımlayan genel ve özgün niteliklerdir (Bookchin, 2018, s. 13).

Bookchin’e göre çoğulculuk ve çeşitlilik olarak nitelenen muğlaklık, insan karşıtı literatürde “iyi işlenmiş bir sanat” haline gelmiştir. Keza akılcı bir tür “tiranlık” olarak değerlendiren bir evrende, mantıksal söylemin “en basit rasyonel ölçütlerine” başvurma çabasının sonuçsuz kalması şaşırtıcı olmaz. “Çoğu zaman anti-hümanist ruh halleri, gerçekleri keşfetmeye değil; ritüel ve akılcı olmayan ‘kavrayışlara’ ulaşmaya yönelik duygusal olarak yatkınlık kazandırır. Birlik, birbirine bağlılık, kozmik ve ekolojik gibi kelimelerin abartılı kullanımı dışında, anti-hümanist kelime dağarcığı kasıtlı olarak muğlaktır. Çoğunlukla, çelişkileri örtbas etmek için, eklektik çoğulculuğun göz kamaştırıcı bir gösterisinde tutarlılık ya da açıklık gözetilmeden, hemen hemen her şey gider” (Bookchin, 2018, s. 12-13).

Bu doğrultuda, “rasyonel” terimi, “saf, soyut ve sadece felsefi” bir manada değil; dayanışmayı, empatiyi, biyosfer için sorumluluk duygusunu, topluluk ve birliktelik için yeni fikirleri cesaretlendiren, “yaşayan bir rasyonalite” anlamında kullanılmalıdır (Bookchin, 2018, s. 14). Aklın varoluşsal tarzının kılavuzluğundaki bir toplum, insan ve çoğu insan dışı yaşamın sürekliliğini tehdit eden hâlihazırdaki yıkıcı toplumun yerini almalıdır. Baskıya, tahakküme, hiyerarşiye, sınıf yönetimine ve hayatın kişisel zenginlik ve açgözlülük uğruna sadece tek

kaynağa indirilmesine karşı tarihsel-toplumsal-eleştirel bakış açısıyla geliştirilen seküler ve doğalcı bir hümanizm kavrayışı; insanlığın “gizemli, her şeyi kucaklayan bir ‘kozmos’ içinde kendi kendini ortadan kaldırması” etrafında yapılandırılmış bir anti-hümanizmi reddettiği gibi, ego tatmini, talan ve yıkıcılık etrafında şekillenen aşkın, soyut ve geleneksel bir hümanizmi de reddeder (Bookchin, 2018, s. 14). İnsanlık, “dünyaya anlam ve akıl getirme becerilerinde diğer yaşam biçimlerinden temelde farklı olmakla birlikte, tam da bu olağanüstü yeteneklerinden dolayı, etik olarak insan olmayan varlıklar ve bir bütün olarak gezegen için kararlı bir *sorumluluk* duygusu geliştirmek zorundadır” (Bookchin, 2018, s. 14).

Dolayısıyla bu tek taraflı görüşlerin her ikisinin de bertaraf edilmesine dayanan bir görüşü geliştirmek; melek veya şeytan, iyi ya da kötü insanlık dikotomisinin ötesine geçen ve bu dikotomiye, insanlığın hem insan dışı yaşamla olan yakınlıklarına gereken vurguyu yaparak hem de kendi özel gereksinimlerinin memnuniyetini *içererek ortadan kaldırmaya* götüren diyalektik bir bakış açısını benimsemekle sağlanabilir (Bookchin, 2018, s. 14-15).

Bu noktada bazı sorular belirir: İnsan(lığ)ı tanımlama çabasında aklın üstünlüğü yegâne kıstas mıdır? Toplumdaki bireyler arasında var olan kaçınılmaz eşitsizlikleri düzeltmeye çabalayacak bir “tamamlayıcılık etiği”, nesnel aklın ışığında geçersiz sayılmalı mıdır? Estetik duyarlılıkların, sezgilerin, ruhsal içgörülerin ve kişisel biricikliğin akılcı bir toplumda yeri var mıdır? (Bookchin, 2018, s. 47). Bunlara verilecek cevap, akıl ve tahayyülün; düşünce ve tutkunun birleştirilmesi üzerinden ele alınabilir. İnsan olmak, günümüz toplumun arazlarını iyileştirmek için aynı anda akılcı ve yaratıcı, düşünceli ve hayalperver olmaktır. Var olduğunu bildiğimiz vicdan ve empati kapasitesi, insanları, birinci ve ikinci doğadaki evrim sürecine *müdahale etmeye*; akılcı ve etik bir açılım getirmeye *zorlar*. Gerçekten insan olmak, doğal ve toplumsal dünyalara aktif failler olarak *bilerek* ve *hissederek* katılan, Doğa’nın bilinçli kıldığı hâle gelmek demektir. İlk ve ikinci doğanın potansiyel bilinçli ürünleri olarak, onları birleştirmek suretiyle

daha yüksek bir aşkınlıktaki “özgür doğa”da kurabilecek; fuzuli acıyla⁶⁷, yıkımla, felaketle ve gerilemelerle hesaplaşabilecek yegâne fail insandır (Bookchin, 2018, s. 47).

Bookchin’e göre bu türden bir “özgür doğa”, ekolojik problemlerle başa çıkmak konusunda giderek daha büyük bir öznel ve esnekliğe yönelen doğal dünyadaki evrim sürecini ifa edecek “düşünen bir doğa” olarak da kavranmalıdır. Toplumsal hayat, doğal dünyadan ayrı tutulmak ya da ona karşı konumlandırılmak bir tarafa; “yeni, yaratıcı, tamamen farklılaşmış ve anlamlı bir bütünün kendi bilinci olarak birinci doğayla akılcı biçimde bütünleşebilir” (Bookchin, 2018, s. 47-48). Hâlâ tamamlanmamış olan Aydınlanma tasarısından filizlenen bu hedefler, insanlığın tekilliği ile eko-toplumsal kurumlar yaratma hususundaki potansiyel yeteneğini dikkate alan birleşik bir görüş ve tutkuyu açığa çıkarır ki söz konusu kurumların gerçekleşmesi, insanların birbirleriyle ve doğayla olduğu kadar “insanlık” fikrinin kendisiyle de uyum içinde olmasını sağlayacaktır (Bookchin, 2018, s. 47-48):

Aydınlanmacı hümanizm, toplumun sadece akılcı değil aynı zamanda bilge, sadece etik değil aynı zamanda tutkulu biçimde vizyon sahibi hâle getirileceğine yönelik *umut verici* bir mesajdır. Akılcı ve ekolojik bir toplumun mümkün olması için umut hiçbir harekete nüfuz etmezse ve bu mesaj bugün bir umuttan fazlası olmazsa bile, her şeye rağmen insanlığın bu gezegende en büyüleyici tür olduğuna dair iddiamı doğrulamış olurum. Çünkü insanlar sadece var olmanın ötesinde umut edebilirler, sadece hatırlamanın ötesinde öngörebilirler, sadece pasif varlıklar olarak oturmanın ötesinde aktif failler olarak yaşayabilirler, dünyayı sadece kabul etmenin ötesinde iyiye dönüştürebilirler, sadece uyum sağlamanın ötesinde yenilik yapabilirler (Bookchin, 2018, s. 48).

⁶⁷ Ursula K. Le Guin, *Mülksüzler (The Dispossessed, 1974)* adlı distopik romanında, baş kahramanı, “müdahil öznesi” Shevek’in ağzından şu sözlere yer verir: “Acı var. Gerçek. Ona yanlış anlama diyebilirim, ama var olmadığını veya herhangi bir zamanda yok olacağını varsayamam. Acı çekme, yaşamamızın koşulu. Tabii ki, tıpkı toplumsal organizmanın yaptığı gibi, hastalıkları iyileştirmek, açlık ve adaletsizliği önlemek doğru bir şey. Ama hiçbir toplum var olmanın doğasını değiştiremez. Acı çekmeyi önleyemeyiz. Şu acıyı, bu acıyı dindirebiliriz, ama ‘Acı’yı dindiremeyiz. Bir toplum ancak toplumsal acıyı -gereksiz acıyı- dindirebilir. Gerisi kalır. Kök, gerçek olan. Buradaki herkes acıyı öğrenecek; (...). Bu doğuşumuzun koşulu. Yaşamdan korkuyorum! (...) Herhangi bir mutluluk çok basit gibi geliyor. Yine de her şeyin, bu mutluluk arayışının, bu acı korkusunun tümüyle bir yanlış anlama olup olmadığını merak ediyorum... Ondan korkmak veya kaçmak yerine onun... *içinden geçilebilse, aşılabilsen*. Arkasında bir şey var. Acı çeken şey benlik; benliğin ise -yok olduğu bir yer var. Ama gerçekliğin, rahatlık ve mutlulukta görmediğim, acıda gördüğüm gerçeğin, acının gerçekliğinin acı olmadığına inanıyorum. Eğer içinden geçebilirsen. Eğer sonuna kadar ona dayanabilirsen” (Le Guin, 1990, s. 59).

Bülent Somay’ın belirttiği gibi, Le Guin toplumsal acı ve ütopyik değişimin diyalektiğine yönelik bu alegorik pasajda, Engels’in ütopyacılığa yönelttiği eleştiriyi olumlu açıdan tekrarlar. Engels, “yeni bir dünya hayal etmekle yetinemediğimizi, o dünyayı var olan dünyanın, eski dünyanın somut, bilimsel eleştirisi üzerinde kurabileceğimizi” söyler. Le Guin’in kahramanı Shevek de işe tasarlanmış bir “yeni dünya”da başlar, ama ilk adımı eski dünyaya gitmek, onu tanımak, kavramak ve eleştirmek olur. Ancak bundan sonradır ki yeni dünyasına geri dönebilir ve ütopya somut bir gerçeklik olarak anlam kazanabilir (Somay, 1990, s. 8).

Aydınlanmacı hümanizm, insanlığın gerçekliğe bakmasını ve dünyada kendi yerini anlamaya çalışmasını talep eder (Bookchin, 2018, s. 158). Bookchin, bu doğrultuda, Aydınlanmanın hem bir fikir hem de bir ideal olarak yorumlanabileceğini öne sürer. Bu idealde, akıl rehberliğindeki bir dünyanın batıl inançlardan, despotik yönetim biçimlerinden ve kalıtsal ayrıcalıktan kurtulacağı yeni bir zamanın doğuşuna yönelik, çoğunlukla manevi bakımdan yüklü bir bakış açısı geliştirilmiş; militanca ifade özgürlüğü ile serbestçe fikir alışverişi talep edilmiştir (Bookchin, 2018, s. 332). Aydınlanma, herhangi bir biçimde ideal olmanın ötesine; daha doğrusu, entelektüel reformlar ve düzenlemeler için bir tasarı olmanın ötesine geçmese de umutlarında geleceğe dönük, fikirlerinde ilerici ve insan refahına olan kaygılarında son derece hümanist olmuştur (Bookchin, 2018, s. 332).

İnsanlığın etrafındaki dünya hakkında gittikçe genişleyen bilgisi, bu dünyayı (toplumsal dünyayı da içerecek şekilde) akılcı yöntemlerle yeniden düzenleme kabiliyeti ve çok eksik ikinci doğası olsa da değer ve kurumlarının gelişerek yenilenmesi düşünüldüğünde, ciddi insanlar, türümüzün “büyülü” niteliklerini destekleyen radikal bir hümanist duruş sergilemeye mecburdurlar. Hümanist bir duruş, insanların birbirlerine ve insan olmayan yaşam biçimlerine karşı korkunç bir zalimlikle, barbarca davranabildiğini hiçbir şekilde inkâr etmediği gibi; zamanımızın New Age, mistik ve anti-hümanist literatüründe muazzam ağırlık verilen - hayvanlara, ormanlara ve ekolojik çeşitliliğe son derece kıymet veren- yeni bir duyarlılığı sadece insanların sergileyebileceğini de inkâr etmez (Bookchin, 2018, s. 336).

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

İNSAN SONRASI TAHAYYÜL: UMUTTAN *UMUTSUZLUĞA*

1. ÜTOPYA / DİSTOPYA DİYALEKTİĞİ

Merkezinde ütopya ve distopya kavramlarını barındıran ulusal ve uluslararası yazının çok büyük bir bölümü için, “İçinde Ütopya ülkesi olmayan bir dünya haritası, göz atmaya bile değmez” (Wilde, 2013, s. 31) ibaresine referans vermek konusunda sessiz bir uzlaşıya varılmış gibidir. Söz konusu referans, Oscar Wilde’ın insanın asıl erdemi addettiği itaatsizliği, isyanla beraber ilerlemenin ön koşulu olarak benimseyen *The Soul of Man Under Socialism* (Sosyalizm ve İnsan Ruhu, 1891) adlı yapıtında yer alır. Bu cümlenin çekilip çıkarıldığı paragrafın tamamına bakmak, Wilde’ın, ütopyanın gerçekleşme edimiyle (ya da ütopyacılık olarak adlandırılabilir düşünceler geleneği ile) ilerlemenin eş zamanlılığına yaptığı vurguyu ayırt etmek açısından önemlidir:

İçinde Ütopya ülkesi olmayan bir dünya haritası, göz atmaya bile değmez çünkü o, İnsanlığın yaklaşmakta olduğu [nihai] ülkeyi göstermemektedir. İnsanlık oraya ayak basınca, ufka doğru göz atar ve daha iyi bir ülke görünce oraya doğru yelken açar. İlerleme Ütopyaların gerçekleşme sürecidir (Wilde, 2013, s. 31).

Buradaki ilerleme nosyonu, tek yönlü, statik ve idealist düzlemde “İlerleme” normu/ideolojisi olarak değil, daha iyi bir yaşamın tahayyülüne yönelik bir dürtü ve arzu biçimi olarak değerlendirilebilir. Nitekim insanlık tarihinin ilk aşamalarından itibaren, daha iyi bir yaşamın olasılığına yönelik düşüncelerin izleri elbette sürülebilecek olsa da “ütopya” terimi ilk kez, “kurumlarıyla ve düzeniyle dünyanın en mutlu devleti” (More, 1997, s. 108) şeklinde tanımlanıp, hayali bir ada ülkesini imleyen türetilmiş bir sözcük olarak literatüre girer. Rönesans ve hümanizmin değişim rüzgârlarıyla çalkalanan Batı düşün dünyasının öncülerinden

eşitlikçi filozof, yazar ve hukukçu Thomas More, 1516 yılında yayımlanan eserine⁶⁸ adını veren bu *Ütopya (Utopia)* adasını “övmek değil, anlatmak” (More, 1997, s. 108) niyetinde olduğunu böylelikle tarihe not düşer.⁶⁹ Eski Yunanca *ou* “değil” veya *eu* “iyi, güzel” ön ekleri ve *topos* “ülke, yer” sözcüğünün birleştirilmesiyle türetilen⁷⁰ (“Utopia”, 1994; “Utopia”, 2005) “ütopya” kavramı, bu bağlamda hem “hiçbir yerdir (*outopia*)” hem de iyi bir yerdir (*eutopia*)” (Kumar, 2005, s. 9).⁷¹

Krishan Kumar’a göre “ütopya, imkânsız bir mükemmellik halini anlatmaktadır; ama bir anlamda insanlık için erişilemeyecek bir hâl de değildir. Şimdi değilse bile buradadır. Tüm bunlar ütopyanın da sınırları olduğunu gösterir. Ütopya, imkânsız mükemmelliğin herhangi bir hayali değildir. Dünyaya, kendine özgü tarih ve karakteri olan bir bakış açısıdır” (Kumar, 2005, s. 13). Ruth Levitas ise “ütopya her şeyden önce, muktedir olabilseydik eğer, ne tür bir dünyada ve nasıl yaşardık sorusuyla ilgilidir” der (Levitas, 2010, s. 1). Bu anlamda ütopya, daha iyi bir varoluş biçimine dair arzunun bir ifadesi olarak da tanımlanabilir. Böylelikle bize, belirli koşullar altında yaşamının deneyimini, o koşulların ürettiği ve tatmin etmediği arzular üzerine düşünerek öğrenme olanağı sağlar (Levitas, 2010, s. 9).

Ütopya geleneğini oluşturan çeşitli bileşenlerin tarihsel okumasına öncelik veren toplumsal-gerçekçi bir tanıma başvuran Gregory Claeys’e göre ise evrensel çapta insan yaşamının ayrılmaz parçası haline gelen bir kavram olarak ütopya, salt bir fantezi değildir;

⁶⁸ Kabalcı Yayınevi’den çıkan 2009 tarihli basımda, kitabın orijinal adı olan *De Optimo Reipublicae Statu Deque Nova Insula Utopia*, “Mükemmel Bir Devlet Modeli ve Yeni Utopia Adası” olarak Türkçeye çevrilmiştir. Bkz. (More, 2009).

⁶⁹ “Ütopya”dan önce, More’un hayali adasına “Nusquama” adını verdiğini belirtmek gerekir. Latince “Nusquam” kelimesi, “hiçbir yerde” anlamına gelmektedir (Manuel & Manuel, 1997, s. 1). Fatima Vieira’nın önemle vurguladığı gibi, More, hayali adasını “Nusquama” olarak adlandırıp kitabını bu başlıkla yayımlamış olsaydı, “böyle bir yerin var olma ihtimalini basitçe reddetmiş olacaktı” (Vieira, 2010, s. 4). Ancak More, “o dönemde Avrupa’da ortaya çıkan yeni düşünce akımlarının sesi olacak yeni bir fikir, yeni bir duygu iletmek ister” (Vieira, 2010, s. 4). Dolayısıyla “More’un ütopya kavramı aslında, antik Yunan ve Roma’nın insanlığın entelektüel başarısının zirvesi olarak kabul edildiği ve model olarak alındığı Rönesans’ın bir ürünü” olmakla birlikte, aynı zamanda “insanın kaderine boyun eğmek için değil, aklını kullanarak geleceğini inşa etmek için var olduğu keşfine dayanan hümanist mantığın” sonucudur (Vieira, 2010, s. 4).

⁷⁰ Krishan Kumar’ın da belirttiği gibi, More’un kitabı 1516’da Latince yayımlandığı için, 1551’de İngilizceye çevrilinceye kadar “utopia” tam anlamıyla Latince bir sözcük olarak kalmıştır. More’un türettiği bu sözcük, yakın dönem Yunancadan örnek alınarak yaygın şekilde kullanılan terimlerin bir araya getirilmesiyle oluşur: *au-* olmayan; *eu-* iyi; *topos-* bir yer ve *-ia*, bölge anlamı türeten bir sonek (Kumar, 2005, s. 9).

⁷¹ Ütopya kelimesinin kendisi sıklıkla yeni kelimelerin oluşumunda kök olarak kullanılmıştır. Bunlar arasında *eutopya*, *distopya*, *anti-ütopya*, *alotopia*, *euchronia*, *heterotopya*, *ekotopya* ve *hiperütopya* gibi aslında türetilmiş neolojizmler olan kelimeler yer alır (Vieira, 2010, s. 3).

inandırıcılık, tanımının merkezinde yer alır. Mülkiyetin ortak paylaşımını ve emeğin evrenselleşmesini içerir. Dolayısıyla, ütopyayı insanlığın ıslah edilmesine yönelik dinsel düzenlemelerden ayıran temel nokta, bu dünyevi niteliği ve insanın kusurlarını kabul etme eğilimidir. Ütopya, plütokrasiden kaçınmak, eşitsizliği sınırlamak ve ortak kaynakları kamunun ortak yararını gözetecek biçimde yönetmek gibi ulaşılmaya ve korunmaya değer hedefleri temsil eder (Claeys, 2013b, s. 14-15).

Çoğu zaman ütopyanın karşıtı olarak düşünülen ve eski Yunancada “kötü yer” anlamına gelen distopya kavramı ise, Andrew Milner’in belirttiği gibi, ilk kullanımları “1747’de Henry Lewis Younge’a, 1782’de Noel Turner’a ve 1868’de John Stuart Mill’e çeşitli biçimlerde atfedilen yeni bir deyim” (Milner, 2012, s. 89-90; Atasoy, 2020, s. 1140) olarak karşımıza çıkar.⁷² Türkçede “karşı ütopya, yolunda gitmeyen ütopya, anti-ütopya, kötü yer kurgusu, negatif ütopya, karamsar toplum düzeni, ters ütopya, disütopya” şeklinde karşılık bulabilen distopya, 19. yüzyılın sonlarında literatüre girmiş olsa da esasen 20. yüzyılla birlikte yaygınlaşmaya başlamıştır (Atasoy, 2020, s. 1140).

Gregory Claeys, distopik tahayyülün genellikle, ütopyacı düşüncenin tersine çevrilmiş, aynaya yansıtılmış, olumsuz bir versiyonu olarak kabul gördüğünden bahseder; ancak, “ütopya”dan farklı olarak, “distopya” öncelikle çok daha genç bir kavramdır; yalnızca 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanır ve belirli bir metin veya belirgin bir gelenekle bağlantılı değildir. Elbette ilk bakışta bu kavramları senkronize veya simetrik olarak görmekte zorluk çekilmez: Eğer “ütopya”, anlatıcısının mevcut durumdan üstün olarak gördüğü herhangi bir idealize edilmiş toplumu tasvir ediyorsa, “distopya” bunun tersine anlatıcısının daha kötü

⁷² “Distopya” sözcüğü, bugün bildiğimiz kadarıyla ilk kez 1747’de Henry Lewis Younge’ın *Utopia: or, Apollo’s Golden Days* adlı eserinde kullanılmıştır (Sargent, 2010, s. 4). 1747’de “dustopia” olarak yazılan terim (Palardy, 2018, s. 20) 1748’de “mutsuz bir ülke” olarak tanımlanır (Budakov, 2010, s. 87). Bir sonraki önemli kullanım, İngiliz filozof ve siyasetçi John Stuart Mill’in 1868 tarihinde Avam Kamarası’nda yaptığı ve Britanya’nın İrlanda’daki toprak politikasını “uygulanamayacak kadar kötü” olmakla eleştirdiği konuşmasında geçer. Bu konuşmada Mill, politikanın savunucularını “kakotopyahılar” (Eski Yunanca kötü yer anlamına gelen) veya “distopyahılar” olarak nitelemiştir (Claeys, 2017, s. 273).

gördüğü herhangi bir toplumu ifade eder. Claey's'e göre sorun, ütopyacılığın sadece edebi bir gelenek olmadığını ve “ütopya”nın başka şekillerde de tanımlanabileceğini kabul ettiğimizde başlar. Gerçekten de genel olarak ütopyanın ortak dildeki tanımının herhangi bir çeşit “ideal” toplumu ifade ettiğini kabul etsek de bu tanımlı rafine ettiğimizde terim tarihsel ve analitik olarak ilginç hale gelir. Özellikle, “ütopya”yı Thomas More’un 1516 tarihli ünlü metniyle kurulan gelenekle ilişkilendirdiğimizde, bu kavramın herhangi bir olumsuzlama veya tersine çevrilmiş versiyonunun tanımı üzerinde etkisi olan çeşitli ilginç sorularla karşı karşıya kalırız (Claey's, 2013, s. 14). Ütopyacılığın daha geniş anlamda bir edebi gelenek, bir ideoloji veya ideolojiler ve toplu yaşam ve örgütlenme geleneği olarak üç temel bileşenden oluştuğu varsayımdan yola çıkıldığında, soru, bu türden daha rafine bir ütopya tanımının distopya tanımını nasıl etkilediği ve bunun distopya kavramını belirgin şekilde asimetric hale getirip getirmediğidir; yani distopyanın genellikle ütopyanın basitçe aynadaki olumsuz bir yansıması olup olmadığıdır (Claey's, 2013, s. 14-15).

Tom Moylan *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia* adlı kitabında, distopik anlatının büyük ölçüde 20. yüzyılın dehşetinin ürünü olarak görülebileceğini vurgular. “Yüz yıllık sömürü, baskı, devlet şiddeti, savaş, soykırım, hastalık, kıtlık, çevre katliamı, buhran ve insanlığın, gündelik yaşamın alım satımı doğrultusunda mütemadiyen tükenerek fakirleşmesi ütopyacılığın tahayyülün bu makbul görülmeyen kurgusal alt yüzü için fazlasıyla verimli bir zemin sağlamıştır” (Moylan, 2000, s. xi). Benzer biçimde, I. Dünya Savaşı’ndan bu yana distopyanın, ütopyacılığın baskın biçimi olarak karşımıza çıktığını belirten Lyman Tower Sargent’a göre, I. ve II. Dünya Savaşları, Kore ve Vietnam’ın yanı sıra hem başarılı olan hem de bastırılan çeşitli devrimler, sömürgecilğe karşı çok yüksek bedeller ödenmek suretiyle kazanılan mücadeleler, ırkçılık, cinsiyetçilik, homofobi vb. olgular doğrultusunda 20. yüzyılı distopik bir dönem olarak nitelemek yanlış olmazken, 21. yüzyıl

görünümünün de bu olgusal düzlem açısından çok farklı olmadığı ileri sürülebilir (Sargent, 2013, s. 10).

Moylan, realizmden ve 19. yüzyılın anti-ütopyacı romanlarından köklenmesine rağmen, distopyanın, sermayenin tekelleşmiş üretimle yeni bir aşamaya girdiği ve modern emperyalist devletin iç ve dış menzilini genişlettiği 1900'lerle birlikte başlı başına bir tür haline geldiğini belirtir. Başlangıcından bu yana çeşitlenip değişerek süregelen bu negatif anlatı tekniği, yazarlarının ve okurlarının içinde bulundukları gerçeklikten çok daha kötü olan toplumların tasavvuru aracılığıyla, somut tarihsel koşulların çetrefilli bilişsel haritalarını çıkarmaya başlar. Bu doğrultuda öncelikle, klâsik distopya, E. M. Forster, Yevgeny Zamyatin, Aldous Huxley, Katherine Burdekin, George Orwell, Ray Bradbury, Margaret Atwood gibi yazarlar eşliğinde açgözlülük, yıkım ve ölümle damgalı toplumlar içinden serpilir ve yüzyılın ortalarında distopik metnin negatif gücü çağdaş popüler kültür içinde yeni bir eleştirel duruşu şekillendirir. 1960'lar ve 1970'lerdeki eleştirel ütopyacı yazın dalgasının verdiği ara faslın ardından, ekonomide kapitalist yeniden yapılandırmanın, politikada muhafazakâr restorasyonun ve 1980'ler ile 1990'lara egemen olan kültürel sağa kaymanın yol açtığı parçalanmış ve dehşet verici gerçekliğe değinen bir distopik metin stratejisi yeniden geliştirilir (Moylan, 2000, s. xi-xii).

Bu noktada, ütopyacı ve distopyacı düşünce biçiminin açılımlarına geçmeden önce son bir parantezle distopyanın, türsel kardeşi *eütopyadan* (pozitif ütopya) ya da ezeli düşmanı anti-ütopyadan da aşikâr biçimde farklılaştığını not etmek gerekir. Distopik metin, örtük olarak militan veya teslim olmuş yaratıcı ve eleştirel bir pozisyonu garanti etmez. Açık bir form olarak, her zaman ütopya cenahı ile anti-ütopya cenahı arasındaki sürekli değişen dengeyi müzakere eder. Zaten baskıcı bir topluma simgesel olarak dalmış olan distopik metnin belirgin anlatı yolculuğu, bu tarihsel olarak karşıt politik eğilimler tarafından çekişmeli bir alanda oynanır. Zaten baskıcı bir topluma simgesel olarak giriş yapmış distopik metnin belirgin anlatı yolculuğu, bu tarihsel olarak karşıt politik eğilimlerin paslaşması doğrultusunda çekişmeli bir

alandan oynanır. Alternatifin olmadığı ve alternatif arayış eyleminin kendisinin yararından çok zararı olduğu) yönündeki (genellikle muhafazakâr) argümana ısrarla bağlı kalan metinler, anti-ütopyanın sınırlarında gezinerek distopya olarak başlayanı tam teşekküllü bir anti-ütopyaya dönüştürme riskini taşır. Buna karşılık, statükoyla-durumla yetinmeyi reddeden ilerici eğilimli metinler, cesur yeni dünyalarıyla olan olumsuz etkileşimleri aracılığıyla olumlu ütopyacı olanakları keşfetmeyi başarabilir (Moylan, 2000, s. xiii).

1.1. Ütopyacı Düşünce Geleneği ya da “Ütopyacılık”

Claeys’e göre genel anlamda “ütopyacılık”; edebi ütopya, ütopyacı ideolojiler ve toplumsal hareketler olarak adlandırılabilir bileşenlerden oluştuğu için, “ütopya” terimi, ütöpik içeriğin çok daha merkezi bir yere sahip olduğu son iki bileşen göz önünde tutulmaksızın, bunlardan yalnızca ilkinin ifade eden biçimsel-edebi türü tanımlayacak şekilde kullanılmamalıdır (Claeys, 2013a, s. 145). Bununla beraber, şaşırtıcı bir çeşitlilikle tanımlanmış olmasına rağmen, ütopya teriminin edebi, toplumsal ve ideolojik bileşenlerinin nasıl bağlanması gerektiği konusunda disiplinler arası fikir birliğine pek rastlanmaz (Claeys, 2013a, s. 147). Ütopya kavramının biçimden ziyade içeriğe dayalı bir şekilde anlaşılması gerektiğini savunan Claeys’e göre, böylesi bir tanım, ütopyacılığın üç boyutunu kapsayarak ortak temel değerleri oluşturan bileşik bir tanım olacaktır (Claeys, 2013a, s. 155).

Bu bağlamda Lyman Tower Sargent’ın alan yazınında temel olan 1994 tarihli “The Three Faces of Utopianism Revisited” başlıklı makalesine dönmek gerekir. Sargent, “ilerleme” sözcüğünün çağımıza sirayet etmiş olan rahatsızlık verici çağrışımına işaret etmekle birlikte; insanlığın tahayyül etme gücüne, birbiri ardına gelen başarı ve başarısızlıkları ile canlanma, iyileşme ve yenilenme devinimlerinin hikâyesine güvenme konusunda taraf olduğunu belirtir (Sargent, 1994, s. 1). Nitekim bu hikâye kolaycı biçimde “bir trajedi veya fars olarak okunabileceği gibi; umudun, vücuda gelmiş umudun, ertelenmiş umudun ve yenilenmiş umudun hikâyesi olarak da ele alınabilir” (Sargent, 1994, s. 1).

Sargent, insanlığın “tahayyül kapasitesinin hikâyesi”ne geçmeden önce, bu düşlemlerin türünün kesin olarak belirlenmesi gerekliliğinden bahseder. Bu yüzden, “ütopya” ve “ütopyacılık” terimleri arasında ayrıma gitmek, ütopya çalışmaları ve tanımlama çabaları söz konusu olduğunda asli önem taşır (Sargent, 1994, s. 1-2). Nitekim Sargent’a göre, ütopyacı gelenekten bahsetmek mümkündür; ancak bu gelenek sadece Hristiyan Batı’ya özgü bir olgu olarak değerlendirilemez.⁷³ Dolayısıyla tek bir ütopyacı gelenekten ziyade, zamandan mekâna değişebilen gelenekler göz önüne alınmalıdır. Tarihsel bir perspektif nezdinde, zaman ve mekânın belirli bir anında tespit edilebilecek, süregelen “yaşayan gelenekleri” imleyen ütopyacılık, en nihayetinde bir nevi “toplumsal tahayyül” olarak ele alınabilir (Sargent, 1994, s. 2-3):

Kapsamlı ve genel bir olgu addedilen ütopyacılığı, toplumsal tahayyül edimi olarak; insanların yaşamlarını düzenleme yollarına ve içinde yaşadıkları toplumdan radikal bir şekilde farklı dünyaları tasavvur etmelerine ilişkin rüyalar ve kabuslar olarak tanımlıyorum (Sargent, 1994, s. 3).

Ütopyacılığın böyle bir tanımı, evrensellik boyutunun vurgulanması açısından önemlidir; aynı zamanda toplumların hayallerine, isteklerine ve kaygılarına göre ütöpik veya distöpik eğilimlerin değişebileceğini, dolayısıyla ütöpik ya da distöpik sınıflandırmanın göreceli yapısını öne çıkarır (Atasoy, 2020, s. 1138). Bu nüanstaki hareketle, ütopyacılık, her biri pek çok varyasyona sahip olan üç farklı kolda ifade edilebilir: ütopyacı edebiyat, toplulukçuluk- komüniteryanizm (*communitarianism*) ve ütopyacı toplumsal teori (Sargent, 1994, s. 4).

Bu noktada, ütopyacılığın kökenleri üzerine düşünebiliriz. Sargent’a göre ütopyacılık, sınıfsal bir söylem, ana rahmine dönüş veya rahme dönüşün farklı bir versiyonu bağlamında, ebedi dönüş mitinin ifadeleri olarak yorumlanmıştır. Ekonomik, teolojik ve psikolojik

⁷³ Sargent’a göre, belirli biçimsel niteliklere sahip bir edebiyat türü olarak sınırlandırıldığında, ütopyanın ve ütopya olarak değerlendirilebilecek edebi eserlerin Batı’da çok daha fazla yaygın olmasının nedeni, bu türün Hristiyan Batı’nın çıktısı olan Thomas More ile neredeyse kesin biçimde özdeşleştirilmesidir (Sargent, 1994, s. 2).

açıklamalar bakımından zengin olan ütopyacılığa yönelik çoğu yaklaşımın temel sorunu, çok boyutlu bir olguyu tek bir yönden açıklama girişimidir. Sargent’ın da belirttiği gibi, örneğin Levitas gibi düşünürler, “ideale ulaşma arzusunu öne çıkararak, ütopyayı daha iyi bir dünya düzenine duyulan istek, arzu” (Atasoy, 2020, s. 1137) şeklinde tanımlamak suretiyle ütopyacı düşüncenin insana dair evrensel bir fenomen olduğu sonucuna varmaktan kaçınırken; kendisi ise aksine, ütopyacılığın tam da böyle bir olgu olarak değerlendirilebileceği ve bunun için illaki “insan doğası” kabilinden özcü tanımların bataklığına saplanmak gerekmediği görüşündedir. Zira insanların ezici çoğunluğunun, bazen içinde bulundukları koşullardan memnun olmayabilecekleri ve hayatlarını değiştirmeyi, iyileştirmeyi düşünebilecekleri çıkarımında bulunmak için, doğuştan gelen ortak bir “insan doğası” olduğunu farz etmek gerekmez (Sargent, 1994, s. 3):

Açsak, tok bir mide hayal ederiz. Cinsel olarak hüsrana uğramışsak, cinsel doyum hayal ederiz. Toplumumuzdaki bir durumdan ötürü hüsrana uğramışsak, bu durumun düzeltildiği bir toplumun hayalini kurarız. Kişisel bağlamda iyi beslensek ve cinsel açıdan tatmin olsak bile, yine de sıklıkla hayal kurmaya devam ederiz. [...] Çünkü kendi ihtiyaçlarımızın karşılandığını düşünsek dahi, kendi dışımızdaki *diğer insanların hüsrânını fark edebilme kapasitesine* sahibiz ve bunların da giderilmesi gerektiğini anlayabiliyoruz. O halde ütopyacılık, en temelde, *insanın hem uykuda hem de uyanırken hayal etme eğiliminin* bir sonucudur (Sargent, 1994, s. 3-4).

Sargent, ütopyacılık olgusunu irdelerken, birçok farklı disiplinin perspektifinden incelenen ve sıklıkla bu disiplinlere özgü bir konu olduğundan ötürü, jargondan mümkün olduğu ölçüde kaçınmaya çalıştığını belirterek (Sargent, 1994, s. 3), ütopyacı düşünceden

köklenen biçimleri geniş bir yelpazede⁷⁴ tanımlamayı tercih eder⁷⁵ ve umut-toplum tasvirlerini öne çıkarır. Buna göre, ütopyacılık en genel anlamda bir toplumsal tahayyül biçimiyken, ütopya ise “oldukça ayrıntılı biçimde tasvir edilen ve çoğunlukla belirli bir zaman ve mekân içinde konumlanmış hayali bir toplum” olarak tanımlanabilir (Sargent, 1994, s. 9).

Bununla birlikte, Ruth Levitas da ütopyanın mevcut tanımlarını incelerken üç farklı yönü göz önünde bulundurabileceğimizi ifade eder: içerik, biçim ve işlev. İlk içerik açısından bakıldığında, ütopyanın iyi toplumun tasviri olması gerektiğine dair yaygın şekilde kabul gören bir varsayım bulunur. Bu bakımdan içerik, pek çok kişi için ütopyanın en ilginç yanını teşkil ediyor olsa da böyle bir varsayım nihayetinde düşlenen toplumun gerçekten iyi bir toplum niteliği taşıyıp taşımadığını düşünmeye de sevk eder. Nitekim aynı ya da farklı tarihsel koşullardaki farklı toplumsal gruplar için önemli görünen meselelerin değişebileceği açıktır. Dolayısıyla içerik açısından tanımlar, değerlendirici ve normatif olma eğilimindedir; iyi toplumun nasıl farklı algılanabileceğini yansıtmaktan ziyade ne olabileceğini belirtir (Levitas, 2010, s. 4-5).

⁷⁴ Sargent’ın diğer tanımları şöyle sıralanabilir: eütopya (pozitif ütopya) “oldukça ayrıntılı bir biçimde tasvir edilen, çoğunlukla belirli bir zaman ve mekân içinde konumlanmış ve yazarın, çağdaş okuyucunun içinde yaşadığı toplumdan daha iyi bir toplum olarak görmesini amaçladığı hayali bir toplum”; distopya (negatif ütopya) “oldukça ayrıntılı bir biçimde tasvir edilen, çoğunlukla belirli bir zaman ve mekân içinde konumlanmış ve yazarın, çağdaş okuyucunun içinde yaşadığı toplumdan daha kötü bir toplum olarak görmesini amaçladığı hayali bir toplum”; anti-ütopya “oldukça ayrıntılı bir biçimde tasvir edilen, çoğunlukla belirli bir zaman ve mekân içinde konumlanmış ve yazarın, çağdaş okuyucunun, ütopyacılığın veya belirli bir eütopyanın eleştirisi olarak görmesini amaçladığı hayali bir toplum”; eleştirel ütopya ise “oldukça ayrıntılı bir biçimde tasvir edilen, çoğunlukla belirli bir zaman ve mekân içinde konumlanmış ve yazarın, çağdaş okuyucunun içinde yaşadığı toplumdan daha iyi bir toplum olarak görmesini istemekle beraber tarif edilen toplumun çözebileceği ya da çözemeyeceği zor sorunların varlığını da vurgulamak suretiyle okuyucunun ütopya türüne eleştirel bir bakış açısı getirmesini amaçladığı hayali bir toplum”dur (Sargent, 1994, s. 9); (Atasoy, 2020, s. 1138).

⁷⁵ Sargent, başvurduğu ve “eski moda” addedilen bu “tanımlayıcı ve tarihsel” perspektifin kasıtlı bir seçim olduğunun altını çizir. Nitekim ütopyacı düşünme biçimleri ve ütöpik olarak adlandırılan çeşitli türleri ayırma çabası, genel olguyu anlamak yolunda yararlı bir adımdır. (Sargent, 1994, s. 3). Ayırımları yapmaktaki en önemli neden, üzerinde anlaşmaya varılan, değişmez bir dizi tanım oluşturmaktan ziyade, terimlerimizi tanımlamamız ve bu terimleri tutarlı bir şekilde kullanmamızdır. Öte yandan, tam da nerede durduğumuza ve kim olduğumuza bağlı olduğu için, günümüzde tanımlama eyleminin olabilirliğine karşı güçlü bir muhalefet söz konusudur. Aynı zamanda, her gün maruz kalınan bilgi akışı üzerinde bir kontrole sahip olmak için mütemadiyen ayırımlar yapılır ve yapılması zorunludur. Bu ayırımlar tanımın temelini oluşturur. Tanımların aşırı uçlara getirildiklerinde fayda sağlamayacakları bir gerçektir; ancak belirli amaçlar için sınırlar gereklidir. Dolayısıyla sınırlar hem hareketli hem de geçirgen olduğu müddetçe, tanımların, bir olguya büyük ölçüde başa çıkmak için yarar sağlayan entelektüel yapılar olduğunu kabul edebiliriz (Sargent, 1994, s. 4-5).

İkinci durumda, ütopya biçim açısından betimleyici ve ayrıntılı olarak tanımlanabilir. Böyle bir tanım, olasılık sorusunu bir kenara bırakarak, ütopyayı ortak akıl nezdinde iyi bir toplum, ideal bir devlet veya kamu yararıyla özdeşleştirir (Levitas, 2010, s. 5). Bu açıdan bakıldığında, Thomas More'un *Ütopya*'sının biçimi örnek olarak kabul edilir ve ütopyanın, iyi toplumun kurgusal tasvirini bazı ayrıntılar eşliğinde içeren bir edebi tür olduğu ileri sürülür. Öte yandan, iyi topluma dair tasvirlerin mutlaka edebi kurgu biçimini alması gerekmez; dahası More'un model olarak kabul edilen bu biçimi, belirli ve özgül tarihsel koşullar altında ortaya çıkmıştır. Bu türden koşullar sağlanmadığında ütopyaların da mevcut olamayacağını varsayamayacağımıza göre, daha geniş tarihsel karşılaştırmalar yapmamız ve bu karşılaştırmaların daha iyi bir yaşam arzusunun ifade ediliş biçimindeki değişiklikleri bağdaştırabilmek üzere daha kapsayıcı tanımlara başvurması gerekir (Levitas, 2010, s. 5).

Son olarak, ütopya işlevine göre ele alınabilir. Bu yönden bir tanımlama daha belirsiz bir konumu işgal eder; işleve odaklanmak, halihazırda ütopyanın ne işe yaradığına dair hiçbir görüş belirtmediği gibi, yararsız bir kategori olduğunu da ima eden günlük dildeki kullanımdan uzaklaşmak demektir. Nitekim ütopyanın biçim ve içerik açısından tanımlanması durumunda bile, işlevin varlığı yadsınmaz. Bu nedenle, bu işlev her ne kadar tüm ayrıntılarıyla mutlak surette gerçekleştirilebilir addedilmese ve farklı şekillerde yorumlanmaya açık olsa da ütopyanın *bir tür hedef sunduğu veya en azından, hedefin ne olması gerektiğine dair soruları gündeme getirdiği* ileri sürülebilir (Levitas, 2010, s. 6).

Bu bağlamda, Levitas'a göre ütopyacı düşünce ya da ütopyacılığa yönelik yaklaşımları liberal-hümanist gelenek ve Marksist gelenek şeklinde iki akıma ayırarak inceleyebiliriz. Liberal-hümanist gelenek, biçim açısından sınırları keskin tanımlara odaklanma eğilimindedir. Marksist eleştirel gelenek ise aksine, büyük ölçüde işlevi merkeze koyar. Ütopyalar, ya toplumsal devrimin önüne engel koyan olumsuz bir işleve sahiptir; ya da doğrudan veya dolaylı yoldan "arzunun eğitimi" süreciyle bu devrimi kolaylaştırmak yönünde işlerler. Bu noktada,

“yapıcı eleştiri” işlevi olarak tanımlanabilecek ek bir niteleme, biçim ve işlev konularını bir araya getirebilecek bir girişim olarak gösterilebilir (Levitas, 2010, s. 6).

1.2. “Beyhude Ütopya” ile “Kasvetli Distopya” Arasında: Ütopyaya Eleştirel Dönüş

Ütopyacılı düşüncenin ideolojik ve politik kökenlerinin incelendiği *Demand The Impossible* (1986) adlı eserinde Tom Moylan, arzu imgeleri ve umut tasvirleri bağlamında pek çok tezahürüyle ütopyacılığın karmaşık ve çelişkili yönüne dikkat çeker. Moylan’a göre ütopyacılı düşünce esasında, belirli sınıfların, grupların ve bireylerin kendi özgül tarihsel koşullarında karşılanmamış ihtiyaç ve isteklerine dayanmaktadır. Tahayyülün fantastik gücüyle üretilen ütopya, egemen ideoloji tarafından sürdürülen tasdiklenmiş kültüre başkaldırır. Ütopya, teoride veya pratikte, henüz idrak edilmemiş olanlara dair imgelemler oluşturarak toplumsal sistemdeki çelişkileri olumsuzlar; bu türden umut tasvirleri yaratmak suretiyle muhalefetin alanına katkıda bulunur (Moylan, 2014, s. 1). Erken dönem kapitalizm ve Avrupa’nın yeni dünyayı keşfi bağlamında geliştirilen edebi ütopya, kapitalist rüyayı şekillendiren egemen ideoloji ve bu rüyanın sınırlarını zorlayan muhalif ideolojiler içerisinde işlemiştir (Moylan, 2014, s. 2):

More’un zamanından bu yana ütopyacılı anlatı, modern toplumsal düzende meydana gelen geniş çaplı değişimler ile büyüme ve kâr odaklı bir ekonominin temin ettiği insan mevcudiyetinin dışı açılması doğrultusunda harekete geçen hayaller ve arzularla ilişkilendirilmiştir. Ütopya, vaftiz babası olan kapitalizm ve yeni dünya ile büyür; bu sırada altta yatan toplumsal ve kişisel özelemler ve acılar da onun dolaysız öncülleridir (Moylan, 2014, s. 4).

Moylan, 20. yüzyılın, ütopyacılı düşünce için zor zamanlara tekabül eden bir dönem olduğunu belirtir. İki dünya savaşı, totaliter yönetimler, soykırım, ekonomik bunalım, nükleer yıkım, büyük çapta kıtlık ve hastalıkların yanı sıra kitlesel sanayi/tüketim toplumunun daha incelikli manipülasyonları göz önüne alındığında, ütopyacılı söylemin, en hafif deyişle “susturulmuş” olduğundan bahsedilebilir (Moylan, 2014, s. 7).

Özellikle savaş sonrası sanayi toplumlarındaki yaygın kanı, günlük hayatta ya çoktan erişilmiş olması ya da zaten ulaşılması mümkün olmayan bir hayali temsil etmesi nedeniyle, ütopyanın artık gereksiz bir form olduğu yönündedir. Nitekim alternatif olasılıkların alanları devlet ve piyasa kontrolü doğrultusunda istikrarlı biçimde kuşatılırken; ütopya artık işe yaramaz ve arkaik bir edebi biçim, distopya ise ütopyacı arzusunun yararsızlığının kanıtı olarak görülür (Moylan, 2014, s. 9).

Raffaella Baccolini ve Tom Moylan’a göre, 20. yüzyılla birlikte ütopyanın karanlık tarafı olarak, yaşadığımız dünyadan daha kötü yerleri imleyen distopik metinler Batı anlatısında yerini almış ve H. G. Wells’in moderniteye yönelik bilimkurgu imgeleminin de teşvik ettiği bir dizi eser, yüzyılın geri kalanında çeşitli biçimlerde gelişmiştir. E. M. Forster’ın *Makine Duruyor* (*Machine Stops*, 1909) başlıklı öyküsü ile daha iyi bilinen örnekler olarak Yevgeny Zamyatin’in *Biz’i* (*We*, 1924), Aldous Huxley’in *Cesur Yeni Dünya’sı* (*Brave New World*, 1932) ve George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört’ü* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949), distopya anlatılarının klasik veya temel biçiminin ilk evrenini oluşturur (Baccolini & Moylan, 2003, s. 1). Bununla birlikte, popüler kültür doğrultusunda bilimkurgu içinde ortaya çıkan daha belirgin bir distopik eğilim, II. Dünya Savaşı’ndan sonra, Ray Bradbury, Frederik Pohl ve C.M. Kornbluth, Judith Merrill, A.E. Van Vogt, John Brunner, J.G. Ballard, Philip K. Dick, Thomas M. Disch ve James Tiptree Jr./Alice Sheldon gibi yazarlar eşliğinde gelişen “yeni cehennem haritaları”⁷⁶ ile sonuçlanır. Bu örneklerde distopik tahayyül, kapalı ve kasvetli biçimlerde, devam ettiği takdirde çağdaş dünyamızı ütopyanın arka yüzünde betimlenen demir kafeslere dönüştürebilecek korkunç sosyopolitik yönelimlere karşı bizi uyarma konusunda az ya da çok

⁷⁶ “Yeni cehennem haritaları” ibaresi, 20. yüzyılda yaşamış İngiliz yazar, şair ve eleştirmen Kingsley Amis’in *New Maps of Hell* (1960) başlıklı eserine referans olarak kullanılmıştır. Amis, yaşadığı dönemde yeterince detaylı incelenmeyen ve çoğunlukla küçümsenen bilimkurgunun, ciddiyetle ele alındığı takdirde edebi, sosyolojik, psikolojik ve politik açılardan değerli ve ilgi çekici bir tür olduğunun anlaşılacağını ifade eder ve bu bağlamda bilimkurgu türünün özelliklerini, temalarını ve önemli yazarlarını ayrıntılı olarak inceler (Amis, 1960).

etik ve politik kaygısı olan yazarlar için “bir kehanet aracı” ya da “kafesteki kanarya” işlevi görür (Baccolini & Moylan, 2003, s. 1-2).

Bununla birlikte, 1960’ların sonlarıyla 1970’lere sirayet eden muhalif ve mücadeleci politik kültür, 19. yüzyılın sonundan bu yana ilk kez belirgin bir biçimde uyanışa geçen eütopik anlatının, bu distopik akıma karşı yeniden konumlanmasını sağlar (Baccolini & Moylan, 2003, s. 2). Ütopyacılığın, savaş sonrası döneme sirayet eden etkisizleştirilerek temellük edilme ve tersine çevrilme hâli (beyhude ütopya ile kasvetli distopya arasındaki statik çatışma), 1960’lardaki toplumsal ayaklanmaların akabinde gerçekleşen eleştirel edebi ütopya formunun canlanması doğrultusunda olumsuzlanmaya başlar (Moylan, 2014, s. 9).

Nitekim 1960’larla birlikte, kıtlığın sonunu ima eden bir “refah düzeyi” ile bu düzeye ulaşma yolunda insanlığın ve doğanın üzerinden geçen sömürü ve tahakküm deneyiminden kaynaklı derin çatışmalar, yıkıcı nitelikte bir ütopyacılık anlayışının dirilmesine ön ayak olur (Moylan, 2014, s. 9). 1940’ların sonu ve 1950’lerdeki muhalefet ile başlayıp 1968’de doruk noktasına ulaşan başkaldırı, devlet tahakkümleriyle sekteye uğratılmış ya da bireysel narsisizm ve karşıt kültür kapitalizmi minvalindeki ideolojik indirgemeler ile kontrol altında tutulmuş olsa bile, “iş birliği, eşitlik, karşılıklı yardım, özgürlük, ekolojik akıl, barışçıl, üretken ve yaratıcı yaşam kategorilerinin insanlık gündemine geri dönüşünü imleyen sürekli bir eylemlilik hâli içinde” varlığını korur (Moylan, 2014, s. 9-10). İnsan topluluğunun henüz gerçekleşmemiş ve anlaşılmamış potansiyeline yönelik yeniden canlanan bu özlem, 1960’lar sonu ve 1970’lerle birlikte ivmeye geçen muhalif kültür içinde pek çok ifade olanağı bulur (Moylan, 2014, s. 10).

Bu doğrultuda artık daha kötü değil, daha iyi yerlerin yaratıcı keşfine dönük metinsel müdahaleleri içeren ve Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy, Samuel R. Delany, Ernst Callenbach, Sally Miller Gearhart ve Suzy McKee Charnas gibi yazarların öncülüğünde, 1970’lerin ekolojik, feminist ve sol düşüncesiyle şekillenen yeni bir form olarak “eleştirel ütopya” (*critical utopia*) ortaya çıkar (Baccolini & Moylan, 2003, s. 2). Moylan bu durumu,

ütopyacı düşüncenin 20. yüzyılın başındaki yadsınma hâinden, bir anlamda, kendi yıkımını içerip aşmak suretiyle kurtulması ya da kopması olarak yorumlar. Bir ara fasıl olarak yeniden canlanan ütopyacılık, ütöpik topluma dair yıkıcı nitelikte bir tasavvuru ve distöpik kavrayışın radikal olumsuzluğunu içererek, “eleştirel ütopya”ya⁷⁷ evrilir (Moylan, 2014, s. 10):

Eleştirel ütopyanın temel kaygısı, ütopyacı geleneğin sınırlamalarını idrak edip, ütopyayı ideal bir proje, nihai bir kılavuz olarak görmekten ziyade bir düşlem, bir amaç olarak korumaktır. Yanı sıra bu metinler, var olan dünya ile onun karşıtı ütöpik toplum arasındaki çatışmanın üzerinde durarak toplumsal değişim sürecinin daha doğrudan biçimde açığa vurulmasını sağlar, [...] ütöpik toplumun kendi içinde süregelen ihtilaf ve kusurlarına odaklanarak daha anlaşılır ve güçlü alternatifler sunar (Moylan, 2014, s. 10).

Moylan’ın, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*’da “eleştirel dönüş” (*critical turn*) olarak nitelediği 1960’ların sonları ve 1970’lerin başları, sol düşüncenin -dünya çapında pek çok yerde ve pek çok oluşumda- yadsınamaz ölçüde güçlü olduğu, politik ya da ekonomik olmasa da önemli bir kültürel iktidara sahip olduğu dönemdir. Ütopyacılık alanındaki bu eleştirel yaratıcılık patlaması bizzat dönemin sosyopolitik açılımının bir parçasıdır (Moylan, 2000, s. 31). Bu hareket, Ernst Bloch’un “somut ütöpik” bir an olarak adlandıracağı ve Antonio Gramsci’nin, hüküm süren güç ve ayrıcalık sistemine ciddi bir tehdit oluşturan potansiyel olarak “karşı-hegemonik” bir güç olarak tanımlayacağı durumu oluşturur. Bahsedildiği gibi bu Sol’un gücü her zaman ekonomik ya da politik olmaktan ziyade kültürel olsa da eleştirisi ve vizyonu, analizi ve pratiği mevcut durumdan rahatsız pek çok kişinin kalbine ve zihnine meydan okur ve onları özgürleştirir (Moylan, 2000, s. 31-32).

Moylan’a benzer şekilde, Raffaella Baccolini de bu canlanmanın, ütopyacı tahayyülün korunması ve sürdürülebilmesi için ütöpik anlatının bilinen, mevcut hâlinin yıkılmasını ve aşılmasını gerektiren bir dönüşümü (*aufhebung*) temsil ettiğini savunur. Nitekim ütopya

⁷⁷ Moylan, “eleştirel” (*critical*) nitelemesini, hem Aydınlanmacı anlamda, gerekli anda / eşikte tarihsel olgunun örtüsünü kaldıran ve açığa vuran muhalif düşüncenin ifade biçimi olarak hem de yan anlamda, çekirdekte tepkimenin ortaya çıkması için ihtiyaç duyulan kritik kitleyi / eşik kütlesini (ihtiyaç duyulan tartışmacı tepkinin ortaya çıkmasını sağlamak için gerekli eleştirel güç) kastedecek şekilde çift anlamlı kullandığını ifade eder (Moylan, 2014, s. 10).

türünün, imgelemi belirli bir amaca indirgeme yönündeki tarihsel eğiliminin bilincinde olan eleştirel ütopya yazarları, geleneksel ütopyacılığın politik ve biçimsel sınırlarına meydan okurken, özgürleştirici *ütopyacı tahayyülü* de yeniden gündeme getirirler. Bu ütöpik yazılar, daha iyi olmakla birlikte daha açık uçlu gelecek imgeleri de oluşturarak egemen ideolojinin eleştirisini üretir ve yeni muhalefet mevzilerinin izini sürer (Baccolini & Moylan, 2003, s. 2).

Öte yandan, ekonomik yeniden yapılanma ile sağcı politikaların yükselişi, yoğunlaşan köktenci ideolojiler ve metalaşma süreçlerinin şekillendirdiği 1980’lerin kültürel ortamı, bu yeni eleştirel ütöpik yönelimin sona ermesine neden olacaktır (Baccolini & Moylan, 2003, s. 2). Bu atmosfer karşısında bir önceki dönemin ütöpik kıvılcımı, toplumsal tahayyül anlatılarını canlı tutmaya çalışan birkaç metin (Pamela Sargent, Joan Slonczewski, Sheri Tepper ve Kim Stanley Robinson vb. yazarların metinleri) haricinde tamamen sönümlenirken, bilimkurgu yazarları distöpik türü yeniden formüle etmeye yönelir. Nitekim 1980’lerin ortalarına doğru, son on yılın muhafazakâr dönüşümünün etkisi hem gündelik yaşamda hem de toplumsal yapıda idrak edildikçe, (başlangıçta Ridley Scott’ın *Blade Runner*’ı gibi filmlerde veya William Gibson’ın *Neuromancer*’ı gibi romanlarda görülmüş) “cyberpunk”⁷⁸ alt türüne dair yeni ve yaratıcı bir harekette canlanan distöpik yönelim, nihilizmden köklenmesine rağmen yararlı bir olumsuzluğu da içeren tahayyül biçimlerine yol açar (Baccolini & Moylan, 2003, s. 2-3). 1984 yılında ise, Anglo-Amerikan toplumlarının popüler imgeleminde daha aşıkâr distöpik bir dönüş belirir: George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’ünün “yıldönümü”, distöpik anlatının

⁷⁸ Türkçeye “siber çılgınlık” olarak çevrilen ve “siberpunk” şeklinde Türkçeleştirilerek de kullanılan “cyberpunk” terimi ilk olarak, bilimkurgu yazarı Bruce Bethke tarafından 1982’de yayımlanan bir hikâye için türetilir. Terim daha sonra, yakın gelecek temalı bilimkurgunun bu yeni biçimi etrafında bir araya gelen yazarlar ve editörler tarafından benimsenmiştir (Moylan, 2000, s. 319). Booker’a göre siberpunk, 1980’lerde yazılı bilimkurgu içinde önemli bir hareket olarak öne çıkar ve hareketin, William Gibson’ın 1984 tarihli romanı *Neuromancer* ile başladığı kabul edilir. Bununla birlikte, Gibson’ın, Philip K. Dick gibi önemli öncülleri de bulunmaktadır. Siberpunk, genellikle 1980’lerin dünyasına görece benzeyen yakın bir gelecekte geçer; hatta bu gelecekte, 1980’lerin sosyal, ekonomik ve politik sorunlarının daha da kötüleştiği görülür. Bununla birlikte, özellikle bilgisayar ve sanal gerçeklik teknolojilerinde önemli ilerlemeler mevcuttur. Siberpunk anlatıları, aynı zamanda biyomedikal ve elektronik vücut modifikasyonlarını, insan beyni ile bilgisayarlar arasında doğrudan oluşturulan arayüzleri, “insani” niteliklerle donatılmış yapay zekâları, yeni ve “aşkın” nitelikteki teknolojik alanları tasvir eder. Bu unsurlar, insan olmanın anlamını sorgulayan bir çerçeve sunar. Siberpunk anlatılarındaki eylemlerin büyük bir kısmı, yine William Gibson tarafından ortaya atılan ve “siber uzay” (*cyberspace*) olarak adlandırılan bir sanal gerçeklik dünyasında geçer (Booker, 2010, s. 94).

yaratıcı olanaklarına yönelik ilginin artmasına yardım eder. 1985'te Margaret Atwood'un *Damızlık Kızın Öyküsü (The Handmaid's Tale)* adlı yapıtı, klasik distopik anlatının sınırlarını sorgulayıp yeni perspektifler önerirken; aynı zamanda doğrudan bu anlatıdan yararlanır. Katharine Burdekin'in 1937 tarihli klasik eseri *Swastika Geceleri'nin (Swastika Night, 1937)* aynı yıl yeniden yayımlanması distopik dirilişe katkıda bulunur. Nihayetinde siberpunk janrının "ikinci dalgası", eütopik öncülleri gibi şiirsel ve politik açıdan eleştirel olmakla birlikte, nihilist kaygının ötesine geçip yeni bir muhalif bilince doğru ilerleyen ve büyük oranda Pat Cadigan gibi kadın yazarlar tarafından üretilen distopik anlatılara kucak açar (Baccolini & Moylan, 2003, s. 3).

1980'lerin sonuna gelindiğinde ise, 1970'lerin angaje ütopyacılığının ve 1980'lerin başında revaçta olan umutsuzluk cazibesinin ötesine geçmek suretiyle birçok bilimkurgu yazarı, değişen toplumsal gerçeklikle hesaplaşmanın bir yolu olarak distopik stratejilere yönelerek, ütopyacılığın on yıldaki eşzamanlı baskılanışı ve benimsenişiyle yüzleşir. Octavia E. Butler, Pat Cadigan, Suzy McKee Charnas, Kim Stanley Robinson, Marge Piercy ve Ursula K. Le Guin'in çalışmaları, ekonomik, politik ve kültürel iklimin acımasız koşullarının aleyhine işleyen "eleştirel bir anlatı olarak distopyayı" yeniden etkinleştirir (Baccolini & Moylan, 2003, s. 3).

1.3. Distopik Anlatının Açık Ucu: "Eleştirel Distopya"

Raffaella Baccolini "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction" (2004) başlıklı makalesinde, "kurşun yılları"⁷⁹ neslinden biri olarak, 1990'lar ve ertesini kapsayan "son dönem distopya türünün tematik ve biçimsel özelliklerinde, metinlerin sayfalarının ötesine

⁷⁹ "Kurşun Yılları" (*anni di piombro*) ibaresi, İtalya'da 1960'ların sonlarından başlayıp 1980'lerin sonlarına değin süren, politik terörizm ve şiddetli çatışmalar dalgasının yaşandığı toplumsal ayaklanma ve siyasi şiddet dönemini ifade eder.

geçen ve ütöpik zamanları imleyen muhalif ve direnişçi bir ufku koruyan yeni bir anlatı formunu” bulduğunu belirtir (Baccolini, 2004, s. 518).

Baccolini’ye göre, 1980’lerin muhafazakâr tepkisi ile 1990’ların piyasa liberalizminin zaferi, toplumsal yaşamın tüm veçhelerini, tüketimciliğin çağdaş mutluluk ve yegâne tatmin biçimi olarak benimsendiği sistemli bir metalaştırma sürecinden geçirir. Ütopyacı tahayyül bu doğrultuda hem saldırılmak hem de temellük edilmek suretiyle, maddi başarıdan ibaret olan bireysel mutluluğun peşinde koşma edimine indirgenerek değer kaybına uğrar (Baccolini, 2004, s. 518-519). Bu bakımdan yazar, distopik anlatıya yaklaşımının, güncel eserlerin sıra dışı, sert ve radikal doğasını keşfedip vurgulamak minvalinde koşullandığını ifade eder. Nitekim böyle bir yaklaşım, “bizimle konuşan, bize seslenen hikâyeleri” (Baccolini, 2004, s. 519) bulmak; “bizi eyleme ve değişime yönlendirebilecek eleştirel bakış açısını geliştirebilmek” için elzemdir (Baccolini, 2004, s. 519).

Bu öncü yapıtlarda, ütopyacı tahayyül, konvansiyonel bakımdan umuda yer vermeyen ve kasvetli bir tür olan distopyada sürdürülür; ancak hikâyenin dışındadır. Okuyucu ya da izleyici, distopyayı bir uyarı olarak görerek⁸⁰, betimlenen karanlık gelecekte kurtulmayı umar. Anlatının sonunda bireyin geleneksel biçimde boyun eğdirilmesini, tabi kılınmasını ya da zapt edilmesini reddeden izlemiyle eleştirel distopya, “özne konumu hegemonik söylem tarafından tasarlanmayan; özne statüsüne henüz ulaşmamış” dışsal ve ayrıkçı gruplar için bir mücadele ve muhalefet alanı açmaktadır (Baccolini, 2004, s. 520):

Bu metinlerin çoğunda, bireysel ve kolektif hafızanın canlandırılmasıyla birlikte geri kazanılan tarih ve kültür, işlevsel bir direniş aracı haline gelir. Hegemonik söylem, otoriter karakterinden ötürü geçmişe ve kolektif hafızaya dair anlatıya bireysel belleğin kaybolmasına yol açacak biçimlerde sızdığından, bireysel ölçekte hatırlama edimi, kolektif eylem için gerekli ilk adım

⁸⁰ Raffaella Baccolini bu noktada, bir klâsik distopya temsili olarak George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’ündeki ana karakterler olan Winston Smith ve Julia’yı örnek gösterir. Totaliter toplum tarafından ezilen bu karakterlerin kapalı dünyasında herhangi bir bilgi ya da deneyim süreci olmadığı gibi, kaçış imkânı da yoktur. Öte yandan, Atwood (*The Handmaid’s Tale*), Le Guin (*The Telling*) ve Butler (*Kindred and Parable of the Sower*) gibi yazarların son dönem romanları ise, metinsel stratejilerine dayanak olan muğlak ve açık uçlu sonlar aracılığıyla, klâsik distopyadaki kapalılığa direnerek okuyucuların ve karakterlerin umut etmeyi sürdürmelerine olanak tanımak suretiyle ütöpik dürtünün de korunmasını sağlar (Baccolini, 2004, s. 520).

hâline gelir. Klasik distopyada hafıza, çoğu zaman bireysel ve gerici nitelikte bir nostaljiye hapsolurken; eleştirel distopyalar bireyselden kolektife doğru gelişen bir hafıza kültürünün, toplumsal çapta umut projelerine içkin olduğunu gösterir. Ancak ütopyacı tahayyülde umudun varlığı, mutlaka mutlu son anlamına gelmez. Aksine, farkındalık ve sorumluluk etiği, eleştirel distopya yurttaşlığının koşuludur. Mahzunluk hâli ve hüznün, kahramanın ulaştığı farkındalık, bilgi ve deneyim düzeyinin eşlikçisi olur (Baccolini, 2004, s. 520-521).

Eleştirel distopik anlatıdaki açık uçlu sonlar, telafi edici ve rahatlatıcı çözümler eşliğinde nihayete eren kapanışlar sunmak yerine; karakterlerini, kendi seçimleri ve sorumluluklarıyla yüzleşip baş edecek bir noktada bırakır. Keza sorumluluğun ve hesap verme yükümlülüğünün kabul edilmesi, bellek ve geçmişin geri kazanılması yoluyla işler; geçmişi bugünle canlı bir ilişki ve etkileşim içinde tutarak ütopyik değişimin temellerini atmaya başlayabiliriz (Baccolini, 2004, s. 521). Bu doğrultuda Baccolini'nin de önemle vurguladığı gibi, son yılların eleştirel distopyalarıyla ilgilenmek, çağımızın kültürel ve politik atmosferini analiz edebilmek adına önem arz eder; zira bunlar, insanlık olarak karanlık zamanlarımızın ürünüdür. Biçimsel ve politik niteliklerini irdeleyerek, distopik anlatıların değişime yönlendirme potansiyellerini keşfedebiliriz; çünkü “umut ufkuna doğru ilerlemek, günümüzün kritik distopyalarının içinden geçmeyi gerektirir” (Baccolini, 2004, s. 521).

Moylan'a göre, eleştirel distopyalarda açıklığın benimsenişi (direniş, izole edilmiş yerleşim bölgeleri ve hatta metinsel belirsizlik aracılığıyla), klasik distopyaların kimi örneklerinde görülmesine rağmen, son dönemdeki çalışmalarda hem biçimsel hem de politik olarak ön plâna çıkmıştır. Eleştirel distopyalar, mülksüzleştirilmiş ve reddedilmiş özneler (kapitalizmin krizleri ardından gelen ekonomik yeniden yapılanmaların güçsüzleştirip yoksunlaştırdığı insanlara) ifade alanı sağladıkça, mevcut sistemi değiştirmenin yollarını keşfetmenin de önünü açar. Böylece kültürel ve ekonomik olarak dışlanmış bu halklar sadece hayatta kalmakla yetinmez; aynı zamanda, seçilmiş bir azınlığın daha fazla kâr elde etmesi için yalnızca rekabeti artırmaya yönelik işleyen kısıtlı ve yıkıcı bir sistemin mantığıyla sınırlanandan ziyade, insanın kendi kaderini tayin etme ve ekolojik refah dürtüsüyle belirlenen bir sosyal gerçeklik yaratmaya çalışırlar (Moylan, 2000, s. 189).

Raffaella Baccolini “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler” başlıklı makalesinde, eleştirel distopyayı, ütöpik özü korumasına rağmen “geleneği yıkıp alternatifleri yeniden inşa etmeye” yardımcı olan metinler olarak tanımlar (Aktaran Moylan, 2000, s. 188). Önceki eleştirel distopyaların başardığı diyalektik olumsuzlamayı hatırlatarak, yeni distopyaların “durağan idealleri boşa çıkardığını, radikal eylemi koruduğunu ve muhalefetin dile getirilip kabul edilebildiği bir alan yarattığını” belirtir. Daha sonra, bu metinlerin “aslı itibariyle karamsar bir tür içinde filizlenen direngen bir umut ve yıkıcı bir gerilim odağı” yaratarak hâlihazırdaki anti-ütöpik duruma meydan okumasını sağlayan “biçimsel stratejileri” tanımlar. Eleştirel distopyaların, tarihsel koşulların yol açtığı anti-ütöpik kapanışa razı olan muhafazakâr distöpik eğilimleri, bu kapanmaya baş kaldıran ve ütöpik dürtüyü sürdüren “açık uçlu sonlar” kurarak reddettiğini savunur. Bu eğilimin özgüllüğünü yakalayan Baccolini, eleştirel distopyanın, bireyin metnin sonunda alışıldık biçimlerde boyun eğdirilmesini reddetmek suretiyle öznelliğini henüz kazanmamış gruplar (hegemonik söylemin dikkate almadığı kadınlar ve dışlanmış diğer özneler) için bir mücadele ve muhalefet alanı açtığını savunur (Aktaran Moylan, 2000, s. 188-189).

Moylan’a göre böylece, 1960’ların ve 1970’lerin eleştirel ütöpik ara faslından köklenen eleştirel ütopyaları, “metinsel çalışmaların politik tahayyülü öz düşünömsel olarak nasıl ifade ettiğini” gösteren temalar üretmek için “distopya ve ütopyanın diyalektik birleşimi yoluyla anti-ütöpik eğilimi olumsuzlayarak”, ütöpik yazını yeniden canlandırıp dönüştürmüştür. Bununla birlikte, 1980’lerin ve 1990’ların eleştirel distopyaları ise, “eleştirel ütöpik anın olumsuzlamasını olumsuzlamak” suretiyle, benzer bir metinler arası diyalektik müdahale gerçekleştirir ve böylece distopya formu içinde ütöpik tahayyölün başka bir tezahürüne yer açar. Eleştirel ütopyalar, Sol yetkeçiliğin siyasi uzlaşlarına ve hem ortodoks Marksist hem yapısalcı analizlerin teorik kısıtlamalarına meydan okurken; eleştirel distopyalar da 1980’lerin

mikro politikalarının ve postyapısalcılığının sınırlarını -özellikle statükoyla uzlaşmaya yol açtıklarında ya da mevcut uzlaşmayı meşrulaştırdıklarında- sorgular ve bunları aşar (Moylan, 2000, s. 195). Dolayısıyla eleştirel distopya, Sargent’ın giderek büyüyen ütöpik metin türleri listesine eklediği tanımla anlaşılabilir: “Yazarının, çağdaş okuyucuyu yaşadığı toplumdan daha kötü bir yeri görmeye yönlendirdiği; ancak bununla birlikte içinde, en azından distopyanın yerini alabilecek bir eütopya alanı barındıran veya distopyanın aşılabileceği ve eütopya ile yer değiştirebileceği umudunu taşıyan, ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiş ve çoğunlukla belirli bir zaman ve mekân içinde konumlandırılmış hayali bir toplumu içeren metinler” (Moylan, 2000, s. 195).

Moylan’a göre bu tarihsel açıdan özgül metinler, distopyaya özgü “zorunlu karamsarlığı” açık, militan, ütöpik bir tutum ile müzakere ederken, distopik sürekliliğin “sol” tarafında kümelenirler. Bu ütöpik tutum, metnin alternatif dünyasındaki hegemonik kuşatmayı kırmakla kalmaz, aynı zamanda her distopik anlatıda uykuya dalmış bir virüs gibi varlığını sürdüren anti-ütopyacı cazibeyi de öz düşünömsel olarak reddeder (Moylan, 2000, s. 195). Buna karşılık, anti-eleştirel distopik örnekler ise, hâlihazırdaki toplumsal duruma sözde meydan okuyor gibi görünebilen; ancak esasında, izleyiciyi ve okuyucuyu her türlü öfkeye ve eyleme karşı ideolojik olarak telkin etmek aracılığıyla, aşağılayıcı biçimde ifşa ettikleri gerçeklerin içine hapsederek bu mevcut durumun yeniden üretilmesine katkıda bulunan nihilist veya teslimiyetçi söylemler kümesine ait metinler olarak tanımlanabilir. Dolayısıyla, bu dönemin anti-eleştirel metinleri, eleştirel distopyacı kurguların ve filmlerin alımlama ve etki uğruna mücadele verdiği “sözde-distopik” (*pseudo-dystopian*) ürünlerin anti-ütöpik kümesi içine yerleştirilebilir (Moylan, 2000, s. 195-196). Moylan’a göre, anti-ütöpik kisvelerden farklı olarak eleştirel distopik metinler, distopyacı stratejiyi saptama, uyarma ve umut etme yönünde canlandırırken de eleştirel ütopyaların politik ve şiirsel ruhunu sürdüren kurgular olarak okunabilir. Yeni metinsel taktikler yoluyla anti-ütopyacı kötümserliğin alanına sızarak, içinde

bulunduğumuz anın dehşetini açığa çıkarırlar. Ancak kötümser atılımlarının ortasında bile, ütöpik eğilimin anti-ütöpik düşmanı tarafından gölgelenmesine izin vermezler. Bu nedenle metinde açığa çıkan ya da -en azından- “sayfaların ötesinde parıltısı görülebilecek ütöpik bir ufuktan beslenip güçlenen militan bir duruşu” benimserler (Moylan, 2000, s. 196).

Eleştirel distopyalar, bir yandan distopik formun sınırları ve olasılıkları üzerine düşünürken, bir yandan da “kültürel nesneler olarak kendi kullanım değerlerini vurgular” (Moylan, 2000, s. 199). Moylan’ın da altını çizdiği gibi, bu metinlerde, politik eleştiri ve değişim süreçlerinde işleyen imgesel müdahalenin, yaratıcı *müdahilliğin* gücüne dair örneklerin izi sürülebilir. Her birinde bireysel yetenek, kolektif veya potansiyel olarak kolektif hareketlerdeki politik icraatın özü olarak bulunabilir. Her biri, muhtelif evrenlerini altüst eden yaratıcı ve eleştirel ifadeler üzerine tefekküre davet eder. Sosyopolitik gerçeklikle olan ilişkilerini, metinsel müdahalelere dair içsel anlatılar aracılığıyla yansıtır; “yıkıcı bir özne” oluşturma aracı olarak hikâye anlatımını işe koşar. Böylelikle, alımlayıcısına yalnızca etrafındaki dünyayı betimlemekle kalmaz; aynı zamanda metinsel-içsel müdahalenin bir biçimi olarak, bu dünyanın, hem aydınlatılıp izah edilebilmesine hem de insanlığın daha fazla özgürleşmesini reddeden veya engelleyen yönlerinin bilinmesine, meydan okumaya tabii tutulmasına ve değiştirilmesine yönelik eleştirel kapasitenin geliştirilmesine yardımcı olabilecek açık uçlu sonları/yolları da gösterirler (Moylan, 2000, s. 199).

2. ÜTOPYA / DİSTOPYADA TAHAYYÜLÜN TARİHSEL İZLERİ

Francisco L. Lisi, Thomas More’un “ütopya” terimini icat ederken herhangi bir politik etki amaçlamaksızın, eserin kurgusal niteliğini kastettiğini belirtir. Bununla birlikte sözcük, uzun alımlama tarihi boyunca çok daha geniş anlamlar kazanarak politik projeler ile adalet ve özgürlüğe dair belirsiz arzuları ifade eder hâle gelmiştir. İnsan eylemi ve tahayyülün politik niteliği söz konusu olduğunda, adaletin ve bireysel çıkarların reddinin toplumsal örgütlenmenin merkezinde yer aldığı ideal devlete ya da sistemlere dair bilinçli bir şekilde yapılandırılmış

anlatı ve düşüncenin izi, Thomas More'un kurgusal eserinden başlayarak⁸¹ günümüze değin sürülebilir (Lisi, 2022, s. 79).

Nitekim ütöpik anlatı ve tahayyülde örgütlenme, kudretini göklerden alan “ilahi” bir aksiyon neticesinde değil, insan siyaseti tarafından üretilmiş olup insan *bilgisi* ve *emeğine* dayanır. Mevcut şartların bir karşı-modeli olarak, insanlar aracılığıyla ve insanlar için gerçekleştirilebilir olması amaçlanmıştır. Bu nedenle, tahayyülün yeryüzüne ait politik kökleri bakımından, insan emeğinin var olmadığı, ilahi bir kurtuluşun müjdelendiği ya da olağanüstü coğrafi ve iklim koşullarının yaşamı kolaylaştırdığı *Cockaigne*, *Arcadia* veya *Binyılcılık* gibi basit cennet hikâyelerinden kesinlikle ayırt edilmelidir (Lisi, 2022, s. 79).

Dolayısıyla öncelikle, ütöpik ve distöpik tahayyülün Rönesans'tan 21. yüzyıla değin kaydettiği gelişim ve değişim aşamalarının edebi, politik ve felsefi yazın örnekleri üzerinden tarihsel bir bağlamda incelenmesi, 21. yüzyılın ayırt edici metinleri olarak distöpik filmlerde tahayyülün eleştirel değerini, örgütlenişini ve görünümelerini anlamak açısından yararlı olacaktır.

2.1. Gündüz Düşleri: Rönesans, Hümanizm, Aydınlanma

Marie-Claire Phélippeau'nun belirttiği gibi, insan zihni, Rönesans'a kadar yeryüzündeki toplumlarda köklü bir ilerleme olasılığını hayal etmemiştir; insanlık için gelecek tahayyülü, ya eski görkemli günlere döngüsel bir geri dönüşte ya da en iyi ihtimalle ahiret hayatında kesin bir kurtuluş olarak görölme eğilimindedir. Ancak Avrupa'da matbaanın gelişmesi ve Atlantik'in ötesinde yeni bir kıtanın “keşfedilmesi”; feodal toplumların sona ermesi ve kapitalizme doğru kaçınılmaz bir yolun belirginleşmesi ile Avrupalılar, evrendeki konumlarını yeniden

⁸¹ Francisco L. Lisi'nin vurguladığı gibi, ütopyacılık, esasen moderniteye ait bir kavram ve perspektif olmakla birlikte, insanlık tarihi ve politik düşünce üzerindeki olağanüstü etkisine zemin hazırlayan önemli öncüller de mevcuttur. Bu öncüller, en temelde felsefenin insan merkezli bir hâl aldığı ve etik, politika, bilgi kuramı gibi konular ile bireysel mutluluk ve doğayla uyumun ön plâna çıktığı ilk çağ felsefesinin klâsik ve Helenistik dönemi içinde yer alır. Antik Yunan'da model devlet (Platon, *Devlet* ve *Yasalar*; Aristoteles, *Politika*) ve Helenistik dönemde ideal politik rejim (Zenon, *Devlet*; Euhemerus, *Kutsal Tarih*) tanımlamaları için en iyi anayasanın oluşturulmasına yönelik reform projelerinde somutlaşır (Lisi, 2022, s. 80-86).

değerlendirerek karşılaştıkları bu genişleyen dünyanın keyfini çıkarmaya başlamıştır. Avrupa antikitesinin klâsik metinlerinin yeniden yorumlanması ile sanatsal yaratıcılıkta özgürlüğü içeren ve sonradan “hümanizm” terimi altında toplanacak olan yeni ilgi alanları gelişirken; Rönesans Avrupalıları, adım adım dinden bağımsızlaşma sürecine girmiş ve o zamana değin “Tanrı tarafından bahşedilmiş” bir olgu olarak kabul edilen “insanlık onurlarını”, kendi ellerine alarak savunmaya yönelirler. Dolayısıyla Rönesans döneminde, Avrupalıların deneyimlediği bu dünya, aniden tekrar ilgi çekici hale gelmiş ve toplumunun insan müdahalesiyle geliştirilebileceğine yönelik seküler inanç güç kazanmıştır (Phélippeau, 2022, s. 91-92).

Bu düşünceler doğrultusunda Phélippeau, Rönesans’ın politik tahayyülü ve pratiğini tarihselleştirmek suretiyle analiz etmek için, bu yeni toplum ve dünya hakkındaki düşünme biçiminin örnek temsili olarak Thomas More’un *Ütopya*’sını ele alır. *Ütopya*, Rönesans’tan sonra yazılmış ya da gerçekten yaratılmış ve deneyimlenmiş tüm ütopyaların temelini oluşturan bir yapıt olarak görülebilir. Geniş anlamda düşünüldüğünde bu eser, ütopik/distopik düşüncenin süregelen önemini açıklamak açısından kritiktir; zira, Rönesans düşüncesinin birçok özelliğini ihtiva ederken, aynı zamanda bu düşünceye yaratıcı yollarla meydan okur. Phélippeau’ya göre bu durum, Thomas More’un tam olarak amaçladığı türden bir retoriktir. Yaşlı bir denizcinin keşfettiği mükemmel bir adayı anlattığını iddia eden More, bu denizciyle arasında geçen konuşmaları kaleme alırken, sembolik adayı *Ütopya* olarak adlandırır. More’un kurgusundaki ironi, adanın gerçek varlığı konusunda okuyucuyu belirsiz bir konumda bırakırken ada yurttaşlarının mutlu, cömert ve hoşgörülü topluluk yaşamına yapılan vurgu, okuyucunun kendi toplumundaki reform ihtiyacını çok daha fazla belirginleştirir. Korunaklı kıyılar içinde güvenle yaşayan *Ütopya* halkı, tüm yurttaşlara eğitim, eşitlik ve refah sunmak; mümkün olan en iyi yönetim biçimini geliştirmek için çalışır. Dolayısıyla, *Ütopya*, gezegenimizde hâlâ karşılaşılan tüm zorluklara rağmen, insanların yeryüzünde onurlu biçimde yaşama çabasının en iyi ve en önemli çıktısı olarak anlaşılmalıdır. *Ütopya*, Orta Çağ’da hayal edilen, bolluk içindeki efsanevi

toprak *Cockaigne* değil; aksine, mutluluk ve refahın, yalnızca sakinlerinin ortak çabaları ve eylemiyle mümkün olabileceği, hiçbir yerin ortasındaki bir adadır (Phélippeau, 2022, s. 91-92).

Phélippeau’ya göre *Ütopya* bu bağlamda, her şeyden önce bir model olarak okunabilir. Eser, kişisel mülkiyet yerine paylaşım öncelik vererek hayatını düzenleyebilecek tahayyüle sahip insanların varlığında, toplumun nasıl gelişebileceğini gösteren bir taslak niteliğindedir. Öte yandan Thomas More, insanın nihayetinde tutkular ve kişisel çıkarlar tarafından da yönlendirilebileceğinin farkında ve gerçekçi bir yazar olarak *Ütopya*’sını yoğun bir mizah eşliğinde sunarken, şüpheciliği öne çıkarır. Nitekim *Ütopya*’da adların çoğu, aynı anda hem olumlayan hem de reddeden tezatlardan oluşur. *U-topos* ve *Eu-topia* birleştirmesindeki kelime oyununa benzer şekilde, *Ütopya* adasının ana şehri *Amaurot*, “bulutlar şehri” ya da “serap şehri” demektir ve içinden “susuz nehir” anlamına gelen *Anhydrid* geçer. More, ironi ve paradokslarla dolu bu retorik dili, *Ütopya*’da yarattığı yanılsamaya işaret etmek amacıyla kullanır. Bu dil, okuyucuya, okuduklarının aslında var olmadığını; ancak mevcut dünyalarına yönelik mümkün ve arzu edilen bir alternatif olarak bulanık bir resim biçiminde sunulduğunu anlatmak üzere yapılandırılmıştır. Bu sayede More, okuyucunun daha iyi bir dünyayı hayal etmekle kalmayıp o dünyaya inanabileceği bir anlatıyı icat etmiş olur. Bu ilk ütopya örneği, onu inşa etmek için yeterli çaba gösterildiği takdirde bir hayal ürünü değil, erişilebilir bir dünyadır (Phélippeau, 2022, s. 92-94).

Ütopya, More’un zamanında İngiltere’nin maruz kaldığı birçok toplumsal sorunun sergilenmesine de aracı olur: Üstünkörü bir adalet anlayışı ve hukuksuzluk, yoksulluk, eşitsizlik, topraklarını terk etmek zorunda kalan fakir köylülerin yıkımı. Öte yandan Phélippeau’nun belirttiği gibi *Ütopya* adasının, gelenek aracılığıyla değil; insan eylemiyle güvence altına aldığı ve “hepsi geniş ve muhteşem olan; dil, kurumlar ve yasalar bakımından tamamen aynı” elli dört şehrindeki “iyi yönetim”, erken modern bağlamda güzellik, uyum ve tabii ki eşitlik anlamına gelir. *Ütopya*’nın kurumları eşitliği, adaleti ve refahı korumayı amaçlar.

More'un “Rönesans”lı okuyucularını en çok şaşırtan şey ise, *Ütopya* halkının özel mülkiyeti ve para kullanımını ortadan kaldırmış olmasıdır. Para ve mülkiyet, yozlaşmanın unsurları olarak kabul edilir; açgözlülüğe, gurura ve kibre yol açar. Temel ilke, tüm malların insanların ihtiyacına göre paylaştırılmasıdır (Phélippeau, 2022, s. 94-95).

Phélippeau'ya göre bu radikal öneriler, *Ütopya*'nın ilk Rönesans okuyucularını kışkırtmak amacıyla yapılmış ve bu amaca başarıyla ulaşılmıştır; nitekim *Ütopya*, yüzyıllar boyunca okuyucuları kışkırtmaya ve ilham vermeye devam etmiş bir metindir. Metnin “Rönesans’ı aşan bir düşünce deneyi” olarak varlık göstermesi, More'un dehasının bir diğer yönüdür. *Ütopya*, Rönesans toplumunun birtakım kaygılarını canlı bir şekilde aktarırken, kendi döneminin ötesine geçer ve hatta ortaya çıktığı Avrupa bağlamının çok daha ötesine seslenir. Zaman, mekân ve kavramsal açıdan kendi sınırlarını aşarak evrensel bir nitelik kazanır (Phélippeau, 2022, s. 94-95). Yalnızca nüktedan ve ilham verici bir düşünürün hayal gücünden beslenen tasarımlara ilişkin bir bakış açısı sunmakla kalmaz; çağdaş toplumların değerlendirilmesi, eleştirilmesi ve iyileştirilebilmesi hususunda, 21. yüzyılda hâlâ geniş bir okuyucu kitlesine hitap edebilen teşvik edici birkaç metinden biridir. Phélippeau, paradoksları ve belirsizlikleri nedeniyle, modern okuyucuların, eseri bir distopya olarak niteleyebildiğinden de bahseder ve bu olasılık, More'un yaratımındaki karmaşıklığın, canlılığının ve kışkırtıcılığın kanıtıdır (Phélippeau, 2022, s. 100).

Benzer biçimde Carlos Eduardo Ornelas Berriel, politik teori ve pratik açısından ütopya ve hümanizm temeldeki ilişkisini incelerken, ütöpik anlatının umut vadedici doğuş anından bahseder. Burada, bireysel varoluş ve toplumsal yaşam hümanist perspektiften “tarihsel” ve dolayısıyla “şekillendirilebilir” olarak görülmektedir. İnsanlığın kendi kaderinden sorumlu olabileceği fikri, toplumsal pratikler aracılığıyla gelişen bir anlayış olarak, evrensel çapta geçerli ölçütlerin varlığını ve bu ölçütlerin herkes tarafından karşılanması gerektiğini öne sürer; böylece insan etkinliğinin farklı alanları için bir ölçüt, bir rehber, bir kural, bir kod ortaya çıkmış

olur.⁸² *Ütopya*, böylesi bir ortamda “mükemmel cumhuriyeti” temsil eden bir eser olarak görülebilir; ancak başından itibaren, sözde mükemmel toplumlar da dâhil olmak üzere (ve bunlarla sınırlı olmamak kaydıyla) çeşitli biçimlerde kavranmıştır (Berriel, 2022, s. 296).

More ve çağdaşı hümanistler için “ütopya” terimi bir dizi anlamsal olasılığı içermektedir ki bunlar gerçek dışılık, ideal bir devlet projesi, erdem ideali, gerçekleşme olasılığı olmayan bir şey, eleştirel bir normun işlevi vb. olarak tanımlanabilir. *Ütopya*, gelişimi sırasında, Rönesans hümanizmini karakterize eden gelenek ve reformasyon arasındaki karmaşık dinamizmi sentezler. Toplumsal mükemmelliğe olan inanç, Hristiyanlık içinde *Ütopya* eserinin ortaya çıkışından önce de mevcut olmasına rağmen, More’un metni, bu inançta “toplumun” eksik olduğunu ve bu eksikliğin akla dayalı bir çözümü olduğunu göstermiştir. Platon’un etkisini de taşıyan *Ütopya*’da, aynı zamanda ekonomik ve etik perspektifler birleştirilir. Bu durum, kapitalizm karşıtı bir yaşam biçiminin önerilmesini gündeme getirir.⁸³ “İnsan öznelliğinin tarihselleştirilmesi ve doğallaştırılmaması”, hümanizmin doğayı seküler kılmasıyla bağlantılıdır. Bu bağlantı, Francis Bacon (1561–1626), Galileo Galilei (1561–1626), René Descartes (1596–1650) gibi düşünürler tarafından geliştirilen ve tartışılan modern bilimsel yöntemlerin ve keşiflerin Avrupa genelinde ortaya çıkışı ve yayılmasıyla sağlanmıştır (Berriel, 2022, s. 296).

Sonuç olarak Berriel’in de vurguladığı gibi, Rönesans’ın toplumsal, siyasi ve felsefi dönüşümlerinden doğan bir düşünce biçimi olarak hümanizm, gerçekliği ve insanlığın bu

⁸² Bu dönem, Niccolò Machiavelli’nin *Hükümdar* (1513) adlı eserinde olduğu gibi başarılı bir hükümdarın yaratılmasından ya da Baldassare Castiglione’nin *Saraylılar Kitabı*’nda (1528) olduğu gibi mükemmel bir saray mensubunun yetiştirilmesinden, Giovanni Della Casa’nın *Nazik Davranış Kuralları*’nda (1558) tavsiye edilen kusursuz sofrada adabına kadar her şeyi açıklayan kılavuzlar ve incelemeler dönemidir (Berriel, 2022, s. 296).

⁸³ Berriel’e göre More’un eseri, feodalizm ve kapitalizm arasındaki geçiş döneminin kültürel bir semptomu olarak görülebilir. Bu bağlamda eser, para ekonomisinin 16. yüzyıl İngiltere’sindeki yaygın toplumsal sorunların kaynağı olduğunu tespit eden bir hümanistin çalışmasıdır. Bu nedenle, tasvir edilen kurgusal devlette böyle bir ekonomik sistem yer almaz. *Ütopya*’nın tüm sakinleri için zorunlu olan özel mülkiyetin kaldırılması, emeğin yüceltilmesi, eğitim ve giyim kurallarının tekdüzeliği, toplulukta tüketilen yiyecekler ve sade bir yaşam tarzı gibi unsurların varlığı, More ve diğer erken dönem ütopacıların, ekonomiyi etiğe tabi kılma esasına dayanan bir perspektifi benimsediklerinin kanıtı olarak görülebilir. Bu paralel dünya, aynı zamanda üstün teknik ve organizasyon, toplumsal katılım ve emeğin insanileştirilmesi yoluyla iş çıkırtısını en üst düzeye çıkarmak için tasarlanmıştır. Bu faktörler, *Ütopya*’yı, etik ve ekonomik perspektifleri bir araya getiren ve aynı zamanda ilkel Yunan topluluklarına ait bazı yapısal unsurları hatırlatan “özel bir siyasi kurgu türü” olarak işaretler (Berriel, 2022, s. 296-297).

gerçeklikteki yerini kavramsallaştırma açısından son derece çeşitli ve dirençli bir momente tekabül eder. Hümanist düşünürler, en başından itibaren kendilerini önceden var olan bir doğanın ürünü olarak görmeyi bırakıp kendilerini, “kendiliklerinin” yazarları, içinde yaşadıkları dünyanın mimarları olarak kabul etmişlerdir. Öte yandan ne bu benlik ne de içinde yaşanan dünya mükemmel addedilebilse de ve hiçbir fikir bütünü mutlak bir hakimiyet sağlayamasa da yeni, daha iyi ve özünde insana dair bir şeylerin arayışı, Thomas More’dan Ernst Bloch’a ve daha ötesine uzanan, tarihin en kışkırtıcı düşünür ve yazarlarını harekete geçirmiştir. Ortaya çıkışından beş yüzyıl sonra, hümanizm, eleştirel düşünme ve hayal gücüyle izdüşümler oluşturmak için hâlâ bir teşvik unsuru olmaya devam etmektedir (Berriel, 2022, s. 301-302).

Ütopycacı tahayyülün tarihsel-politik gelişimi bağlamında 18. yüzyıla döndüğümüzde ise, bilhassa bu dönemden itibaren ütopya yazınında sınıflandırma açısından zorlayıcı yönlerin belirmeye başladığını tespit edebiliriz. Brenda Tooley’e göre bu açıdan, bazı metinler ütopycacı yazın kategorisine rahatlıkla dâhil edilebilirken; birçok başka anlatı, bu kategoriye uymasa da ütopycacı unsurlar veya temalar içerir. Bu doğrultuda, ütopycacı düşüncenin izleri bilimsel makalelerden gazeteciliğe, felsefeden politikaya, popüler ve hatta şiirsel çeşitli yazın türlerine dek sürülebilir. Eğitimli kitleler için üretilen politik, felsefi ve bilimsel yazılar “iyi toplum” teorilerini teşvik ederken, bu teoriler Aydınlanma olarak adlandırdığımız dönemdeki büyük siyasal ve toplumsal olayları biçimlendirir, yansıtır ve onlara yanıt verir. Popüler kurgu, özellikle de yeni roman türü (çağdaş ortamları ve karmaşık psikolojik karakterleri içeren gerçekçi roman), kadınlara yönelik eğitim olanaklarının artması, orta sınıfın satın alma ve politik gücünün yükselişi ile Avrupa pazarlarının ve ticaret girişimlerinin, kent merkezleri ve Avrupa dışına yayılmasına paralel biçimde gelişir. Ütopik anlatı, Avrupa sömürgeciliğinin ilerlemesi, sanayileşmiş emek biçimleri ile Avrupa ve Amerika’daki devrimci hareketler bağlamında gerçekleşir (Tooley, 2022, s. 101-102).

Tooley, Batı Avrupa’da gerçekçi romanın bir tür olarak ortaya çıkışıyla birlikte, önceki yüzyılların “taslak” ütopyalarının (More, Campella ve Bacon) yerini değişimi öngören, bir olay örgüsü ve çatışma içeren ütopyacı anlatılara bıraktığını ileri sürer. 18. yüzyıl ütopyacı yazını, yeni anlatı yolları geliştirir ve karmaşık karakterler tanıtır; önceki metinlere kıyasla, bir yerden başka (ve daha iyi) bir yere nasıl gidildiğini daha ayrıntılı bir biçimde keşfetmeye başlar ve iyi tasarlanmış bir toplumda yaşayan bireylerin başına neler geldiğini inceler. Bu romanlar,⁸⁴ “butik ütopyalar” olarak adlandırılan; genellikle kadın topluluklarının ya da daha geniş anlamda paylaşılan kaynaklar ve sağlıklı yaşam tahayyülü doğrultusunda örgütlenme amacıyla bir araya gelmiş “amaçlı” toplulukların (*intentional communities*) edebi temsillerini içeren küçük yerleşim birimlerini öne çıkarır (Tooley, 2022, s. 101-102).

Tooley bu doğrultuda, 18. yüzyıl ütopyacı yazınına yönelik eleştirel yaklaşımları iki ana gruba ayırır. İlk grup, ütopyacı yazının önceki örnekleriyle ve “mümkün olan en iyi dünya” ya da “iyi toplum” hakkındaki felsefi tartışma ve spekülasyonlarla süreklilikleri vurgular. Bu gruptaki yazarlara⁸⁵ göre, 18. yüzyıl, ütopyacı edebiyatın öne çıkan örneklerini üretmemiştir; ancak yüzyıl boyunca önemli edebi ve felsefi metinlerde ütopyacı spekülasyon öğeleri yer almıştır (Tooley, 2022, s. 102). Nitekim Tooley, Diderot ve akranı filozofların, tarihi döngüsel kabul edip sonsuz mükemmelleşme vizyonlarına şüpheyle yaklaşmakla birlikte toplumsal

⁸⁴ Brenda Tooley incelemesinde, Christine Rees’in, “18. yüzyılda üretilen Britanya ütopyalarını incelikli bir şekilde ele alan ve popüler ütopyacı yazına eleştirel bir dikkatle yaklaşan” *Ütopyacı Hayal Gücü ve On Sekizinci Yüzyıl Kurgusu* (1996) adlı eserini temel alır. Rees gibi, ütopyacı tahayyül ile 18. yüzyıl kurgusunun diğer biçimleri arasında bağlantılar kurarak tahayyülün politik niteliğini sorgulamaya açan Tooley, bu bağlamda kadınların ütopyalarına örnek olarak *Millenium Hall*’u (Sarah Scott, 1762), felsefi hikâyeye örnek olarak *Rasselas, Habeş Prensi*’ni (Samuel Johnson, 1759) ve keşif ile hiciv anlatılarına örnek olarak *Robinson Crusoe* (Daniel Defoe, 1719) ile *Gulliver’in Gezileri* (Jonathan Swift, 1726) romanlarını analiz eder (Tooley, 2022).

⁸⁵ Tooley, bu gruptaki eleştirmenlerin, ütopyacı edebiyatın gelişimini Batı kanonunun büyük yazarlarına odaklanarak inceleyen Frank Manuel ve Fritzie Manuel’in *Utopian Thought in the Western World (Batı Dünyasında Ütopyacı Düşünce, 1979)* adlı eserindeki yetkin değerlendirmeyle en iyi şekilde temsil edildiğini öne sürer. Manuel’lerin yaklaşımında ütopya konusunda “beş farklı duruş” belirlenir: felsefi; Rousseau’cu; popüler; teorik olarak komünist veya kolektivist ve cinsel açıdan özgürlükçü ütopyacı tahayyüller. Yazara göre, Manuel’lerin incelemesi, ütopyacı edebiyatı “düşünce tarihinin” akışı içine yerleştirmeye yardımcı olmuş ve böylece, ütopyacı düşünceyi akademik bir bakış açısıyla ciddiye almaya başlayan Amerika Birleşik Devletleri’ndeki “Society for Utopian Studies” ve Avrupa’daki “Utopian Studies Society in Europe” gibi tartışma topluluklarının şekillendirilmesine katkıda bulunmuştur (Tooley, 2022, s. 102). Öte yandan, ütopyacı yorumun cinsiyet ilişkileri, evlilik yapıları ve Fransız Devrimi’ni ateşleyen devrimci coşkuya yönelik yeni ilgisini kabul etmekle birlikte gözden kaçırdıkları şey, kadınların sesinin ortaya çıkması ve ütopyacı taslak unsurlarının giderek artan bir şekilde gerçekçi romanın anlatı yollarıyla iç içe geçmesidir (Tooley, 2022, s. 103-104).

sorunları, aydınlanmış bir hükümdarın müdahaleleri yoluyla iyileştirme konusunda pragmatik davranmayı tercih ettiklerini belirtir. Öte yandan, filozofların tasarılarında örtük ütopyacı bir güdü bulunduğu da savunulabilir: “Bir ütopyacı düşüncenin... bir bakıma, bütün bu iddialı girişimin arkasında yattığı söylenebilir: İyi niyetli küçük bir grubun, öğrenilmiş ve makul ölçüde tutkulu fikirlerinin yayılması yoluyla... toplumlarının genel bilincini yükseltebileceği inancı” (Manuel & Manuel’den aktaran Tooley, 2022, s. 103). Öte yandan, kolonileşmiş ve köleleştirilmiş insanların özgürlük hareketleri de Condorcet’nin çalışmalarında öngörülmüştür. Ancak, farklı kültürler ve politikalar arasındaki eşitlik kavramı onun düşüncesine yabancıdır. “İlericiler, bilimsel faydacı medeniyetlerinin nesnel geçerliliğine o denli mutlak bir inanç duyarlar ki, onun evrensel yayılımının mükemmel bir iyilik olup olmadığı bir an bile sorgulanmaz. Condorcet tarafından örneklenen ilerleme düşüncesinin Avrupa-merkezci yaklaşımı, en naif fakat en derinden kök salan önyargılardan biri olur” (Manuel & Manuel’den aktaran Tooley, 2022, s. 103).

Bununla birlikte Jean-Jacques Rousseau ise, filozofların uygarlaştırıcı ve insancıl tasarılarından, “ilkel”in masumiyetini ve erdemini kutlamaya doğru yönelir. Rousseau’dan önce, bu konudaki Avrupa yazıları, klâsik edebiyattan türetilen ilkel asalete dair kavramları, sömürgeci karşılaşma anlatılarıyla yan yana koyma eğilimindedir. Rousseau ve sık sık cinsel açıdan özgürleşmiş olarak egzotikleştirilen yeni keşfedilmiş ütopya diyarları üzerine hikâyeler üreten popüler romancılar, mevcut toplumsal ortamlarının aksine “asil vahşi” ve bozulmamış ilkel toplum mitini geliştirirler. Rousseau, bir ütopya yazmasa da ideal toplumun tasvirleri ve meditasyonlarıyla dolu yapıtlar üretir. Klâsik dönem ütopyası ve 17. yüzyıl ütopyacı yazısıyla tanışmıştır ve ütopyacı düşüncede sıkça beliren sorunları ele alır: İdeal toplumsal birim; ideal bir dünyanın tarihle ilişkisi; cinsiyetlerin, ihtiyaç ve arzunun ilişkisi; bireyin komün içindeki yeri ve “doğa durumu” ile çağdaş toplum arasındaki ilişki (Manuel ve Manuel’den aktaran Tooley, 2022, s. 103).

Tooley’e göre, 18. yüzyıl yazını, felsefi ve politik tasarılarının içinde ütopyacı unsurları barındırırken, aynı zamanda ilerlemeye olan inancı da korur ve bu inanç, ütopya anlatılarının şekillendirilmesinde “keşfedilen ütopyaдан ziyade, gerçekleştirilmiş ütopya”ya dönük önemli bir değişikliğe yol açar. Bir yanda gerileme ve çöküş duygusu, diğer yanda ise ilerleme, keşif ve iyileşme konusunda daha umutlu bir bakış açısı aynı anda işlemeye başlar. Daha iyi bir topluma yönelik insan çabalarının, eyleminin işbirlikçi doğasını imleyen ilerleme kavramı, bu manada ütopyacı düşünce için yeni anlatı yapılarının kapısını aralamış olur. Bu anlatılarda, kaybolmuş bir toplumun keşfi yerine, kâşif gelecekte bir zaman diliminde bir ütopya ile karşılaşır. Gelecekçilik giderek daha önemli bir motif haline gelir (Tooley, 2022, s. 104).

Bunun yanı sıra Tooley, 18. yüzyıl ütopyacı yazılarının, ütopyacı karşılaşmaların tasvirinde “bireysel bilince” çok daha gelişmiş bir rol verdiğini vurgular. “Cinsiyet, sınıf, eğitim ve kültür gibi belirli formlarda koşullandırılmış bir birey olarak ütopya ile karşılaşmak veya ütopyaда yaşamak nasıl bir şey olurdu?” sorusu, 18. yüzyıl yazarları tarafından sürekli olarak ele alınır (Tooley, 2022, s. 104). Tooley bu noktada, 18. yüzyılın ütopyacı düşüncesine yönelik bu eleştirel bakışta gözden kaçırılan unsurun, kadınların sesinin ortaya çıkması ve ütopyacı taslak motiflerinin giderek artan bir biçimde gerçekçi romanın anlatı yollarıyla iç içe geçmesi olduğunu ileri sürer. Tooley’e göre, bu dönemdeki anlatılarda kadınların eğitimi ve kadın topluluklarına odaklanma vurgusu, 18. yüzyıl ütopyacı düşüncesi üzerine yapılan güncel eleştirel çalışmalar açısından son derece değerlidir. Yüzyıl boyunca teknoloji, ticaret ve eğitimdeki yenilikler ortaya çıktıkça, yeni sorular ve yeni anlatı biçimleri de ortaya çıkar. Bu yüzyılda, keşif meselesi olmayan; ancak amaçlı bir yaratım niteliğinde ütopyaalar görülür. “Mevcut kusurlu toplumun tam ortasında bir toplum ya da bir toplum alt kümesi olarak ütopya yaratabilir mi?” sorusu, yüzyıl ilerledikçe daha sık biçimde nitelikli cevapları içermek suretiyle tekrarlanır (Tooley, 2022, s. 106). Bu bağlamda, ütopyacı anlatının, bireysel mutluluk ve toplumsal refah gibi soruları irdelerken, biçimsel olarak gerçekçi romanın karmaşıklığı içinde

yeni bir yerde konumlandığı söylenebilir. Bu durum, ütopyacı düşüncenin, toplumsal ve ekonomik değişimlerin tetiklediği girift ve bazen de istikrarsız anlatıları nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olur (Tooley, 2022, s. 108-109).

En nihayetinde, 18. yüzyılın ütopyacı düşüncesinin, önceki yüzyılların tahayyüllerinden beslendiğini ifade eden Tooley'e göre ütopyacı anlatı, her zaman olduğu gibi, bu yüzyılda da yazarların ve öngördükleri okur kitlesinin ilgi ve kaygılarına yanıt verir. Bu anlatılar, çağın imgelemi doğrultusunda siyasi ve felsefi topluluklar ve tartışmalarla, edebi biçimler ve pratik yeniliklerle şekillendirilir. 18. yüzyıl ütopyalarının belirgin özellikleri arasında, kusurlu ancak işlevsel bir dış dünyaya bağımlı ve ona karşı direnç gösteren butik ütopyaların ortaya çıkması; kadın yazını ve kadın okur kitlesinin büyümesi; kadınlar tarafından ve onlar için düzenlenen eğitim girişimlerinin artması ve yüzyılın sonlarında, özellikle soylulara ait endüstrilerde çalışan işçilerin yaşam koşullarını iyileştirmeyi amaçlayan plânlı toplumların tasvir edilmesi yer alır. Bu gelişmeler, ütopyacı düşüncenin toplumsal ve bireysel düzeydeki yankılarını derinleştirir ve dönemin hayal gücünü biçimlendirir (Tooley, 2022, s. 112).

2.2. Devrim Düşleri: Praksis ve 19. Yüzyıl

19. yüzyıla gelindiğinde, ütopyacı tahayyülün bir nevi praksisi olarak Amerika Birleşik Devletleri'nde ütopyacı anlatının ve alternatif yaşam deneyimlerinin büyük bir gelişim gösterdiği söylenebilir. Peter Sands'e göre bu alandaki faaliyetler 1850'lerden sonra hızlanmış ve yüzyılın son çeyreği, ütopyacı yazılar ve toplumsal düzenlemeler açısından oldukça zenginleşmiştir. Lakin, yüzyılın ilk yarısı da tarihsel açıdan önemli eserler barındırır ve yüzyılın ikinci yarısındaki etkinlik dalgasından önce de ütopyacı yazın örneklerine rastlanabilir.⁸⁶

⁸⁶ Örneğin, Percy Shelley'nin 1817 tarihli *Laon and Cythna; or, The Revolution of the Golden City: A Vision of the Nineteenth Century* adlı şiiri ve 1819'da yazdığı *The Masque of Anarchy* adlı eseri, İngiltere ve Avrupa'daki çağdaş siyasi duruma tepki olarak ütopyacı ve eşitlikçi bir toplum olasılığını ele alır. Yanı sıra, 1807'de Joel Barlow, 18. yüzyıla ait destansı şiirinin bir revizyonu olan *The Columbiad*'ı yayımlar ve bu metin, Amerika kıtasının geçmişi ve geleceği hakkında açıkça ütopyacı bir yaklaşım sergiler. 1850 öncesinde Atlantik dünyasında gelişen sanayi ve bilimsel devrimler, 1807-1814 yıllarındaki ekonomik bunalım, 1800-1840 yılları arasındaki İkinci Büyük Uyanış, kölelik ve kadın haklarıyla ilgili

Nitekim İngilizce dilinde yayımlanan yaklaşık 190 ütopya metni ve 1850 öncesinde başlamış 100’den fazla ortak yaşam deneyimi bu döneme aittir. Yanı sıra, İngiltere ve Fransa’da Robert Owen’ın sayısız makalesi ve kitabı, Saint-Simon’un politik ve bilimsel çalışmaları, Étienne Cabet’nin *Voyage en Icarie* (1840) adlı eseri ve Charles Fourier’nin *Théorie des Quatre Mouvements et de Destinées Générales* (1808) başlıklı kitabı Birleşik Krallık, Avrupa ve Yeni Dünya’da ütopyacı toplumsal deneylere ilham kaynağı olmuştur (Sands, 2022, s. 113-114).

19. yüzyılın ikinci yarısındaki ütopyacı tahayyül hem Avrupa’da hem de Amerika Birleşik Devletleri’nde 1848 devrimci hareketleri ve sonrasındaki geniş çaplı toplumsal dönüşümlerin önemli bir parçasıdır. Sands bu bağlamda, 19. yüzyılın ilk yarısındaki ütopyacı tahayyül ve politika incelemesinin merkezine, praksisin tüm veçheleriyle vuku bulduğu moment olarak Amerikan Bağımsızlık Devrimi’ni koyar. Sands’a göre, Amerikan İç Savaşı öncesindeki ABD ütopyaları, “Erken Cumhuriyet”in kendisinin de bir ütopyacılık ifadesi olduğunu gösterir; zira cumhuriyetçi devrim, Amerikan tarihindeki en büyük ütopyacı harekettir ve devrimcilerin nihai amacı, Amerikan toplumunun yeniden yapılandırılmasından başka bir şey değildir (Sands, 2022, s. 114). Nitekim 18. yüzyılda olduğu gibi 19. yüzyılın ilk dönemlerinde de Amerika’nın hâlâ bir nevi “Ütopya” ülkesi, daha doğrusu ütopyaların gerçekliğe dönüştüğü, pratik zeminde varlık kazandığı bir yer olduğu ileri sürülebilir. Cumhuriyetin kurucuları, kelimenin tam anlamıyla “mevcut durumlarına bir alternatif yazmışlardır”; bu anlamda, 19. yüzyılın ilk yarısındaki ütopyacı anlatıların, cumhuriyetin çelişkili vizyonlarında ve devrim sonrası ulusal kimlik arayışlarında, ütopyacı tahayyülü ortak hukuk teorisiyle çarpıştıran bir diyalektik olarak hem yasal hem de yazınsal gelişmelere katıldığı söylenebilir (Sands, 2022, s. 114-115). Dolayısıyla diğer dönemlerde olduğu gibi, bu dönemin ütopyaları da emek, eğitim, kadın hakları ve toplumsal cinsiyet ile ekonomiye

değişen görüşler ile Amerikan, Fransız ve 1791-1804 yıllarındaki Haiti Devrimi gibi mevcut hükümet biçimlerine karşı meydan okumalar, alternatiflerin mümkün olup olmadığını sorgulayan bir trans-Atlantik tartışmasının parçası olarak görülebilir (Sands, 2022, s. 114).

odaklanır. Hem Eski Dünya'nın hem de Yeni Dünya'nın çoğunlukla monarşik ve tarıma dayalı 18. yüzyıl toplumlarından, 19. yüzyıl sonu ve günümüzün yeni siyasi organizasyonlarına, sanayi ve kent toplumlarına geçiş konularını içerir (Sands, 2022, s. 115).

Sands, 19. yüzyılın ilk yarısındaki ütopyacı nüvelerin niteliğini tartışırken, Sargent'ın, “toplumsal tahayyül” olarak ütopyacılık tanımının, Ernst Bloch'un “Henüz Olmayan”⁸⁷ kavramından türetilen “olasılık” durumunu veya “henüz gerçekleşmemişlik” hissini taşıdığı hâlde tam anlamıyla ütopya biçiminde yaratılmamış metinlerdeki ütopyacı tahayyül niteliğini yakalayamadığını söyler. Sands'ın vurguladığı gibi ve Ruth Levitas'ın *The Concept of Utopia* adlı eserinde belirtildiği şekliyle anlatıların, yalnızca biçimsel unsurlarına odaklanarak ütopya olup olmadıklarına karar verme eğilimi, içeriğin ve işlevin ihmal edilmesine ve ütopyacılığın süreçsel karakterinin göz ardı edilmesine yol açar (Sands, 2022, s. 115-116). Bu açıdan, Amerikan deneyiminin kurucu belgelerine daha fazla eleştirel ve teorik ilgi gösterilen bu dönemde hukuki yazı, denemeler, kurgu ve diğer düz yazı veya dramatik ifade biçimleri arasındaki geniş etkileşimin araştırılması, erken Amerikan edebiyatını ve kültürünü canlandıran; ancak aynı zamanda henüz adlandırılmamış, kabul edilmemiş türde bir ütopyacılığa veya ütopyacı tahayyül unsurlarına ışık tutmaya da yardımcı olabilir (Sands, 2022, s. 116-117).

Sands bu bağlamda, ilk örnek olarak, ABD Anayasası'nın giriş kısmından alınan “daha mükemmel bir birlik oluşturmak,” ifadesinin, pek tabii “Kurucu Baba”ların niyeti doğrultusunda gerçekleşecek olan, “Amerika” fikrinin genelinde mevcut bulunan ütopyacılığı

⁸⁷ Ütopya düşüncesini tartıştığı *Umut İlkesi* adlı başyapıtı için, “elinizdeki kitabın konusu, olmuş günün ötesine dönük umuttan başka bir şey değildir” (Bloch, 2020, s. 29) diyen Bloch, bu bağlamda umudu insana özgü bir yeti olarak ele alırken, daha iyi bir yaşama dönük düşlerin izlerinden oluşan bir patikayı takip eder. Bunların dolayımınmamış bulunan ama dolayımınabilir olan hatları ve içerikleri, sokaktaki insanın düzensiz düşlerine dair, Bloch'un “küçük arzu düşleri” ya da “gündüz düşleri” olarak adlandırdığı raporlardan başlayarak ele alınır. Hemen ardından ise, Bloch'un kuramında geri kalan her şeyi temellendirip taşıdığını ileri sürdüğü “öngörücü tasavvur bilinci”nin araştırılması gelir. Buradaki asıl amaç, “Henüz-Bilincinde-Olunmayan”ın keşfedilmesi ve başka bir şeyle karıştırılmayacak biçimde kayda geçirilmesidir. Görece bilinmeyenin, geriye değil ileriye dönük öteki yanının keşfidir bu. Unutulmuş, olmuşluğu hatırlanabilir, bastırılmış veya arkaik biçimde bilinçaltına batmış olanın değil de tan yerinin ağarması gibi yükselmekte olan bir Yenilik yanının” araştırılmasıdır (Bloch, 2020, s. 29).

mükemmel bir şekilde özetlediğini belirtir (Sands, 2022, s. 117). Bununla birlikte, Afrika kökenli Amerikalı, Yerli Amerikalı ve kadın yazarların kölelik karşıtı çalışmalarında tespit edilebilen ütopyacılık damarı, kölelikten kurtulmuş bir dünya hayali ve böylece tamamen farklı bir sosyal, ekonomik ve etnik model üzerine kurulu bir toplum bağlamında eleştirel okuma için oldukça verimli bir zemin sunar. Ütopya çalışmaları çerçevesine uygun olarak 1850 öncesi köle isyanı anlatılarının incelenmesi, ütopyacı tahayyülün politik niteliğine ışık tutmak bakımından önemli katkılar sağlayabilir (Sands, 2022, s. 116-117). Nitekim kölelik karşıtı veya özgürlükçü eserlerin, kölelik üzerine inşa edilmemiş bir toplumu tasavvur eden bir alternatifle anlatısal güçlerini kazanmış oldukları söylenebilir (Sands, 2022, s. 115-116).⁸⁸

Sands’a göre, 19. yüzyılın başlarındaki ütopyacı metinler, klişe karakterlerle dolu romantik bir yapı sergiler; ancak aynı zamanda döneme özgü bir biçimi de barındırırlar: “Didaktik diyaloglar” ve “didaktik açıklamalar” arasında bir üstünlük mücadelesi vardır ve her ikisinde de yüzyılın ilerleyen dönemlerinde gelişecek olan kurmacanın içselliğinden oldukça uzak bir kapsam ve ileri görüş bulunur. Örneğin, John Lithgow’un *Equality -A Political Romance* (1802) adlı eseri, Amerika’da erken cumhuriyet dönemindeki ekonomik durgunluğu merkeze alır; (erkekler için) kaynaklar ile sorumlulukların ömür boyu adil bir şekilde dağıtılmasını tahayyül etmekle birlikte ne karakter ne de olay görgüsü gelişiminde heyecan verici bir unsur bulunan antikapitalist bir broşür olarak okunabilir. Öte yandan ekonomik krize verilen tepkiler, ütopyacı tahayyül ve alternatif imgelemin tek alanı değildir. Aynı on yıl içinde, Washington Irving, *Knickerbocker’s History of New York* (1809) adlı eserine “The Men of the Moon” başlıklı hiciv dolu bir kısa öykü ekler. Bu öyküde, yerli halklara yönelik sömürgeci istismarı keskin bir biçimde eleştiren Irving, Ay’dan gelen yeşil tenli bir ırk olan “çılginlar” (*lunatics*) tarafından gerçekleştirilecek bir istilayı hayal eder. Bu ırk, Dünya’yı ele geçirir ve

⁸⁸ Sands, Martin Delany’nin *Blake, or the Huts of America* (1859) adlı tamamlanmamış romanı ile Frederick Douglass’ın *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845) başlıklı otobiyografisinin, hayal edilen o “başka dünyaya” yönelik kuvvetli argümanları barındıran örnekler olarak görülebileceğini belirtir (Sands, 2022, s. 116).

insanlığı kamufle edilmiş rezervlere hapseder. Sands’a göre, Ay bu manada, 19. yüzyılın başındaki kurmaca eserlerde yer alan alternatif veya hayali toplumlar için oldukça popüler bir mekândır ve birçok durumda Ay’daki yerleşim, yeryüzündeki sömürgeci veya emperyalist karakolların açık bir metaforu olarak kullanılmıştır (Sands, 2022, s. 117).

En çok bilinen erken dönem Amerikan ütopiyalarından bir diğeri de Jonathan Seymour’un *Symzonia: A Voyage of Discovery* (1820) adlı eseridir. Bir “oyuk dünya” (*hollow-earth*)⁸⁹ romanı olarak nitelenebilecek *Symzonia*, gezegenin içinde gizlenmiş alternatif bir toplumu tasvir eder. Şiddet ve hastalıklardan arınmış olan bu toplum, birçok açıdan 19. yüzyılın sömürgeci sistemlerine karşıt bir yapıdadır. Roman, *Symzonia*’lıların, yüzeyde yaşayan toplumun sakinleri Amerikalı kâşiflerle tanışmasını anlatır ve şiddet dolu tarihlerini öğrendikleri vakit hepsini sınır dışı etmeleriyle sona erer (Sands, 2022, s. 117-118). Bununla beraber, daha az bilinen ancak daha önemli sayılabilecek örneklerden biri de Mary Griffith’in *Three Hundred Years Hence* (1836) adlı yapıtıdır. Bu eser, Amerikalı bir kadın yazar tarafından kaleme alınmış ilk ütopya olarak kabul edilebilir. Griffith, düzyazı eskizler ve bilimsel metinler üretmiş bir yazardır ve döneminde hem akademik dergilerde hem de popüler basında yer almıştır. Griffith’in romanında başkahraman, 1835 yılında yıkılan evinin altında gömülü kalır. Bu gömülme, metabolizmasını yavaşlatan bir tür uyku durumuna geçmesini sağlar ve 2135 yılında uyanır. Başkahraman ile gelecekteki toplumun temsilcisi arasında geçen oldukça standart bir ütopya anlatı diyalogu, bu toplumun yapılarını açığa vurur; erken cumhuriyetin sosyopolitik dünyasını dolaylı ya da bazen doğrudan karşılaştırmalar ve göndermeler yoluyla

⁸⁹ “Hollow-earth novel”, bilimkurgu ve fantastik türlerinde kullanılan ve genellikle yer altı dünyalarını ya da gezegenin içindeki gizli medeniyetleri anlatan hikâyeleri tanımlayan bir terimdir. Yeryüzünün altındaki devasa boşluklarda gizli ya da bilinmeyen medeniyetlerin yaşadığına dair teoriler üzerine kurulmuş kurmaca eserlerdir. Bu tür romanlar, dünyanın iç kısmında yer alan alternatif dünyalar ile genellikle olağanüstü coğrafyalar ve toplulukları keşfeden karakterlerin maceralarını anlatır; erken dönem bilimkurgu ve fantastik edebiyatın bir parçası olarak kabul edilir ve yer altı dünyalarının egzotik, ütopya ya da bazen distopik vizyonlarını sunar. Tarih boyunca çeşitli yazarlar tarafından değinilen ve popüler kültürde yer bulan bu tür romanların en bilinen örneklerinden biri, Jules Verne’in *Dünyanın Merkezine Yolculuk* (*Journey to the Center of the Earth*) adlı eseridir. Terim hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Chang, 2016); (Standish, 2007).

aktarır.⁹⁰ Griffith, mülkiyet sahipliğinde, sözleşme hukukunda, eğitimde ve çalışma hayatında cinsiyet eşitliğini savunur; sosyal metalara, eğitime, servetin adil dağılımına kolektif bir bağlılığı ve devletin rolünün çok sınırlı olduğu, askeri gücün ise nispeten sınırlı olduğu bir toplumu hayal eder. Yanı sıra, sosyalist spektrumun sonlarına yerleştirilebilecek türden bir liberal-sosyalizm anlayışını öngören hedef ve görevlerin uzun bir listesini sunar. Romanın geri kalanında, feminist bir bakış açısına yönelik birçok unsurun ana hatları çizilir; ancak Griffith, farklılığın kadınlar için mutlaka ikinci sınıf bir statü yarattığını reddetmek suretiyle, kadınlara tahsis edilmiş farklı statü ve rolleri koruyan toplumsal yapıların devam etmesi gerektiğini de açıkça belirtir (Sands, 2022, s. 118-119). Köleliğin, teknolojik modernleşme ve iş bölümünden kaynaklanan monotonluğun, belirsizliğin ve tehlikenin büyük ölçüde ortadan kaldırılacağını; devletin, toplumu düzenlemeler ve yasalar yoluyla yönetip yönlendirmek sorumluluğunu üstleneceğini ve kadınların vatandaş olarak kendi haklarına kavuşacaklarını; ancak fiziksel doğaları ve farklı duyarlılıkları temelinde erkekler ve kadınlar arasındaki ayrımların muhafaza edileceğini öngörür (Sands, 2022, s. 119).

Bu bağlamda Sands'e göre, özellikle ABD'nin erken dönem siyasi oluşumları ve son 185 yıldaki gelişimi göz önüne alındığında Griffith'in tahayyülü, çoğunlukla ekonomik ve sosyal bölünmeleri korurken; bir şekilde daha eşitlikçi ve güvenlik odaklı bir toplum yaratan, özel sermaye ve mülkiyet sistemleriyle bir ölçüde bütünleşmiş bir toplumsal metalar sistemine dair radikal bir vizyona tekabül eder. Dahası, eğitim, servet ve fırsatların adil dağılımına dair temel beklentisi ve bakış açısı, daha sonraki ABD ütopyalarında büyük oranda standartlaşır ve 1850'den sonra ortaya çıkan, bilhassa sınıf ve cinsiyet eşitsizliklerini ele alan distopik metinlerin değerlendirilmesi için bir ölçüt sunar. Cinsiyet ve emek eşitliğinin bu türden bir keşfi, ütöpic ve distopik kurguların merkezinde yer alacak klâsik bir tema hâline gelir.

⁹⁰ Metin, Edward Bellamy'nin, daha çok bilinen 1888 tarihli *Looking Backward* adlı romanındaki dondurulmuş metabolizma temelli zaman yolculuğu cihazını ve diğer bazı unsurları öngörmesi açısından da önemlidir (Sands, 2022, s. 118).

Dolayısıyla Griffith'in eserinin, erken dönem Amerikan ütopyacı literatürüne önemli bir katkı sağladığı ve kendinden sonraki ütopya ve distopya metinleri için sağlam zemin hazırlamış olduğu ileri sürülebilir (Sands, 2022, s. 119).⁹¹

Sands, ütopyik ve distopik tahayyülün politik niteliği hakkında, 19. yüzyılın ilk yarısına denk düşen bir diğer erken dönem örneği olarak Étienne Cabet'in 1840'ta yayımladığı *Voyage en Icarie* başlıklı eserine işaret eder. Thomas More ile Fransız Devrimi arasındaki dönemde ortaya çıkmış çoğu metin tarafından kullanılan “düz, iki boyutlu ütopyacı modelin”, 19. yüzyıldaki en bilinen örneği olarak görülebilecek bu komünist ütopya metninde, kapitalizmin yerini işçi kooperatifleri alır. Bu ütopya o kadar popüler hâle gelir ki, Avrupa ve İngiltere'deki sorunlardan bunalmış olan Cabet, Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'yu yayımladığı 1848 yılında, Amerika Birleşik Devletleri'nde iki ütopyacı komün kurar. Cabet'in eseri sıklıkla, komünal deneyimler üzerinde büyük etki yaratmış bir diğer örnek olan Charles Fourier'nin yapıtlarıyla birlikte ele alınır. Fourier, 1808 ve 1837 yılları arasında yayımladığı birkaç eserle, özellikle Kuzey Amerika'da kooperatif ütopyacı toplulukların oluşumuna yol açar ve *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales* (1808) adlı kitabı, insanlığın gelecekteki örgütlenme biçimi ve evrimi hakkında spekülatif ve sürrealist bir görüş barındırır (Sands, 2022, s. 119). Sonuç olarak erken 19. yüzyıl, ikinci yarısındaki kadar çok ütopyacı anlatı üretmemiş olsa da incelenmeye ve eleştirilmeye değer bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır ve 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyıl başında vuku bulmuş devrimlere ve ekonomik sarsıntılara ütopyacı tahayyülde verilen kimi yanıtların, günümüzde dahi hâlâ çatışma hâlinde olan görüşler içerdiği ileri sürülebilir (Sands, 2022, s. 121).

⁹¹ Bu doğrultuda, dönemin kadın haklarına değinmekle beraber daha az bilinen bir ütopyacı anlatı olarak, kadın fabrika işçilerinin yazılarının yer aldığı “The Lowell Offering” adlı dergide yayımlanan ve Betsey Guppy Chamberlain imzalı “A New Society” (1841) metni örnek gösterilebilir. Amerikan yerlisi bir yazar olarak bilinen Chamberlain'in metni, cinsiyet eşitliğini ve emeğe yönelik adil ekonomik muameleyi tahayyül eden bir manifestodur (Sands, 2022, s. 119)

Matthew Beaumont, 19. yüzyılın ikinci yarısındaki ütopyacı tahayyül biçimlerini tartıştığı “The Late Nineteenth Century (1848–1899)” başlıklı makalesinde, gelecekle ilgili romanların, özellikle 1880’lerle birlikte yayıncılar için ticari olarak kazançlı bir fenomene dönüştüğünden bahseder. Dahası, “yalnızca birer eş” olarak tanımlanma fikrine kesin bir şekilde karşı çıkan feminist kadın romancılar, ütöpik kurgu türünün hem yazarları hem de okuyucuları olarak, bu dönemde giderek daha fazla görünür olmaya başlamıştır (Beaumont, 2022, s. 125).

Beaumont, ütöpik türün yeniden canlandırılması veya icat edilmesi açısından en belirleyici değişimin 1888 yılında gerçekleştiğini belirtir. Bu yıl, Edward Bellamy’nin *Looking Backward, 2000–1887* adlı ünlü romanının Amerika Birleşik Devletleri’ndeki ilk baskısı yapılmıştır. Bellamy’nin geleceği konu alan kitabı hem işçi sınıfı hem de orta sınıf okuyuculardan yüz binlerce kişiyi kendine çekmenin yanı sıra, yüzlerce yazara da ilham kaynağı olur. En ünlüsü William Morris’in *News from Nowhere* adlı eseridir; ilk olarak 1890 yılında dizi olarak yayımlanmış olan bu metin, *Looking Backward* ile dolaylı ve eleştirel bir ilişki kurar. 1888-1898 yılları arası, Bellamy’nin popülistlerle ilişkilendirilen önemli bir siyasi hareketin tesadüfi lideri haline geldiği ve nihayetinde veremden öldüğü dönem, ütopyacı anlatı için bir nevi *anni mirabili* (mucize yılları) olarak nitelenebilir. Öte yandan, okuyucuların ütopyacı anlatıya olan tutkusu muhtemelen bu noktadan itibaren azalmaya başlamıştır. Nitekim 1898 yılı, H. G. Wells’in açıkça distöpik bir “gelecek romanı” olarak tanımlanan *The War of the Worlds* adlı başyapıtının yayımlandığı yıl olarak işaretlenir (Beaumont, 2022, s. 126).

Burada bir parantez açıp, *fin de siècle* (yüzyılın sonu) olarak adlandırılan ve ütopya-distopya diyalektiği bağlamında distopyada tahayyülün siyasal niteliğinin ilk kıvılcımının parladığı 19. yüzyılın son on yılını ele almak gerekir ki Beaumont’nun da belirttiği gibi, bu dönemde Britanya ve Amerika Birleşik Devletleri başta olmak üzere, Avrupa, Japonya ve Rusya’da çok sayıda ütopyacı ve distopyacı anlatı ortaya çıkmıştır. Bu dönem, ekonomik veya

askeri olarak en güçlü ulus-devletlerin, giderek acımasızlaşan kapitalist pazar rekabetinde birbirleriyle daha etkili bir şekilde rekabet edebilmek için sömürge sınırlarını genişletmeye kararlı oldukları bir “imparatorluk” çağı olduğu kadar; bu ulusların, giderek daha kârlı hâle gelen kurgu endüstrisi aracılığıyla, “hayal gücünün imparatorluğunu” da dramatik bir şekilde genişlettikleri bir dönemdir (Beaumont, 2022, s. 126-127).

Nitekim emperyalistler, özellikle Afrika ve Asya’nın bazı bölgelerinde öncelikle yerli halkların mülkü olan mekânları ve pazarları temellük edip, temsil ettikleri ulus-devletlere acımasızca hizmet eden ticari girişimlerin önüne serdikçe; gazeteciler, romancılar ve her türden sosyal yorumcu, politik tahayyülde nispeten direncini koruyan bir zamansallığı, başka bir deyişle “geleceği” kolonize etmeye başlar (Beaumont, 2022, s. 127). Thomas More’un *Ütopya*’sı ile başlayan gelenek, ideal toplumu genellikle keşfedilmemiş bir mekânda konumlandırmıştır; ancak Bellamy ve onu takip edenler, bu ideal toplumu görece uzak bir geleceğe taşırlar. Bu durum hem iyimser hem de kötümser bir tarihsel beklenti duygusuyla biçimlenen ve imparatorluk genişlemesinin hızı nedeniyle, gezegenin haritalanmamış alanlarını ütopyacı olasılıklarla doldurma fırsatının hızla kaybolduğuna dair şüphelerin derinleştiği bir çağda, okuyuculara cazip gelmiştir. Politik tahayyüle artık, tam manasıyla bir gelecek yarışı sirayet etmiştir (Beaumont, 2022, s. 127).

Dolayısıyla 19. yüzyılın sonlarında, eleştirel bağlamdaki ütopyacı düşünce patlaması; büyük olasılıkla “gelecek hakkında romanların” popülerliğiyle en çarpıcı şekilde kendini gösteren bu fenomen, kısmen emperyalizmin gelişim evresinin bir sonucu olarak görülmelidir (Beaumont, 2022, s. 127). Ancak, kapitalizmin emperyalistler arası sınırlar boyunca yeniden örgütlenmesiyle ilgili daha yakın tarihsel gelişmeler de bu olguyu belirlemede rol oynar. Nitekim 19. yüzyılın üçüncü çeyreği, kabaca 1848’deki Avrupa çapındaki devrimler ile 1871’de kısa bir süreliğine kurulan “Paris Komünü” arasında kalan dönem, sanayi kapitalizminin doğasına içre ve kendine özgü rekabetçi karakterini bir kenara koyarsak, *fin de*

siècle'ye göre istikrarlı bir dönemdir. İmalat orta sınıfları için oldukça zengin olan bu zaman diliminde mevcut durumdan sınırlı ve geçici biçimde yararlanmış olan işçi sınıfı, 1840'ların sonlarındaki yenilgilerin de etkisiyle kapitalizme karşı savunmacı olmakla birlikte pek çatışmacı olmayan bir duruşu benimser. Bu bağlamda, Britanya'da "Halkın Hareketi"nin (*Chartizm*) çöküşü ve hareketin siyasi enerjisinin orta sınıfın seçim reformuna kanalize edilmesi bu duruma örnek teşkil eder. Emek ve sermaye arasındaki bu türden rahatsız edici bir uzlaşma, ütopyacı tahayyülün tetiklendiği çelişkili ve istikrarsız toplumsal koşulların önünü alır (Beaumont, 2022, s. 127). 1848 devrimlerini takip eden başarısızlıklar ve hayal kırıklıkları, ütopyalar için elverişsiz bir iklim yaratmışken; 1840'ların sonundan 1870'lerin başına kadar süren sosyoekonomik istikrar, kapitalizmin ilk kez salt militanca değil, aynı zamanda galip görüldüğü bir döneme yol açar ve sonuç itibarıyla bu döneme ait görece az sayıda ütopya anlatısı üretilir (Beaumont, 2022, s. 127).

1870'lerin başlarındaki olayların, bu kırılma dengesini sarstığı söylenebilir. Bu bağlamda belki de en dramatik gelişme, Paris Komünü'nün yükselişidir (Beaumont, 2022, s. 128). On binlerce insanın Fransız askeri birlikleri tarafından öldürüldüğü bu kısa ömürlü proleter demokrasi deneyiminin acımasızca bastırılmasından önce Komün, kapitalizm sonrası geleceğe dair dehşet verici ya da ilham verici yönde değişen perspektiflerin önünün açılmasına vesile olur. Eric Hobsbawm'ın ifade ettiği gibi, "1848'den bu yana ilk kez, devrim hayaleti, kendinden emin kapitalist dünyaya yeniden musallat olmuştur" (Aktaran Beaumont, 2022, s. 128). Ayrıca, bu siyasi şok dalgasının Avrupa egemen sınıfı üzerindeki etkileri sadece kıta genelinde değil; aynı zamanda ABD'de de belirgin hâle gelmiş ve "Büyük Bunalım" dönemi olarak adlandırılan, 1870'lerin başlarından 1890'lara kadar uzanan aralıkta kapitalizmi tanımlayan bir dizi ekonomik durgunluk ile pekiştirilmiştir (Beaumont, 2022, s. 128). En nihayetinde burjuvazi, "eskisinden biraz daha az kendinden emindir ve bu nedenle kendine güven iddiaları biraz daha çığlıkvaridir; belki de geleceği hakkında daha fazla endişe duyar" (Hobsbawm'dan Aktaran

Beaumont, 2022, s. 128). Bu sosyal ve ekonomik koşullar, 19. yüzyılın üçüncü çeyreğinin koşullarına nazaran ütopyalar (ve/veya distopyalar) için belirgin oranda elverişli hâle gelir. Wells, 1939'da ütopyalar üzerine yazdığı bir makalede, meseleyi biraz abartarak ya da basitleştirerek, “insanların zihinleri ne kadar karışık olursa, ütopyalar da o kadar çoğalır” (Aktaran Beaumont, 2022, s. 128) der. Keza kadınların zihinleri bu duruma yönelik en mühim örnekleri sunar. Kadın hakları savunucusu Annie Denton Cridge'in *Man's Rights; or, How Would You Like It?* (1870) eserinden Charlotte Perkins Gilman'ın ünlü *Herland* (1915) eserine ve Mary E. Bradley Lane'in *Mizora: A Prophecy* (1880-1881) başlıklı feminist bilimkurgusuna kadar, gelecekle ilgili romanlarda kadınların toplumsal, cinsel ve siyasal eşitlik adına verdikleri mücadeleler giderek daha fazla yer alır (Beaumont, 2022, s. 128).

Beaumont'a göre 19. yüzyılın sonlarındaki ekonomik durgunluk ve siyasi çatışmalar, kadın hakları ve işçi hakları mücadelelerini içermek suretiyle hem kaygı hem de beklentiyle karakterize edilen bir kültür yaratır; bir yanda hâlâ zayıf olsa da canlılığını koruyan bir geçmiş, diğer yanda ise henüz doğum aşamasına bile gelmemiş bir gelecek vardır. Bilinmeyen bir geleceğin eşiğinde duran belirsiz bir şimdiye dönük böylesi bir algı, *fin de siècle* döneminin yaygın bir özelliğidir. 1870'lerden itibaren geleceğin, az ya da çok kıyametvari şekilde, kapitalizmin çöküşü ya da sosyalizmin vuku bulması veya her ikisinin birden gerçekleşmesiyle yapılanacağına dair umutlar veya korkular baş gösterir. Bu tahayyül, Paris Komünü'nün zirveye ulaştığı Mayıs 1871'le neredeyse eşzamanlı olarak sahneye çıkan birkaç etkili metinde, farklı alternatif gelecek imgelemleri aracılığıyla ilk kez yansıtılmıştır: George Chesney, *The Battle of Dorking* (1871) adlı eserinde Prusya'nın İngiltere'nin güney kıyılarına yaptığı bir istilayı korku tellallığıyla anlatır; Edward Bulwer-Lytton, muazzam bir yeraltı enerji kaynağını icat eden ve nihayetinde tüm dünyayı kolonize etme tehdidinde bulunan, doğuştan aristokrat bir halkı tasavvur eden *The Coming Race* (1871) adlı romanını yayımlar; Samuel Butler, *Erewhon* (1872) adlı eserinde hicve başvurarak, makinelerin bilinç kazanabileceği fantastik, hatta

peygamberane bir fikir etrafında örgütlenen bir imgelem yaratır (Beaumont, 2022, s. 128-129).⁹²

Beaumont, bu döneme ait ütopyacı imgelem ile yakından bağlantılı olan distopik tahayyülün, 19. yüzyılın sonunda belirginleşen bu türden korku ve kaygıların etrafında şekillendiğini ileri sürer. Bu korkular, özellikle Paris Komünü'nün ardından yayımlanan ve açıkça propaganda işlevi gören bazı kısa öyküler ve romanlardaki anti-komünist fantezilerde de belirgindir. Bu anlatıların, egemen sınıfın kaygılarını canlandırmadaki yeteneği dikkat çeker. Yanı sıra, 1880'lerin ikinci yarısından itibaren, Britanya ve ABD'deki işçi gösterilerinin polislin fiziksel saldırılarına maruz kalmasıyla vuku bulan toplumsal huzursuzluklar, geleceğe yönelik iyimser ya da kötümser "beklenti" modelinin anlatılarda yeniden geçerli hâle gelmesine neden olur. Bu metinler, çoğunlukla ekonomik olarak verimsiz ve toplumsal olarak bölücü biçimler alan kapitalizmi olduğu kadar, zamanın sosyoekonomik ve politik krizine karşı idari çözüm olarak nispeten zayıf bir sosyal demokratik reform programı öneren komünizm biçimlerini de eleştirmiştir (Beaumont, 2022, s. 130).

Bu bağlamda, Bellamy'nin *Looking Backward* adlı eseri pragmatik nitelikli bir örnek teşkil eder. Beaumont'a göre Bellamy'nin "milliyetçi" olarak adlandırdığı politikalar, sınıflı toplumunun eşitsizliklerini sona erdirmek için, rekabet hâlindeki kapitalist şirketler tarafından tekelleştirilen tüm üretim ve tüketim süreçlerini, demokrasinin çıkarları doğrultusunda kontrol edecek son derece merkezileşmiş bir ulus-devletin gerekliliği üzerine kuruludur. Bellamy'nin

⁹² Beaumont, Chesney, Bulwer-Lytton ve Butler tarafından yazılan ve her biri ütopyacı ya da distopyacı anlatının sonraki gelişiminde farklı derecelerde etkili olan bu üç yapıtın Paris Komünü'ne doğrudan yanıt niteliği taşımadığını belirtir. Buna rağmen, Avrupa ve ABD'de egemen sınıflar için giderek artan biçimde sekteye uğrayan ekonomik ve politik koşulların baskısı altında; kapitalizmin ve emperyalizmin yayılmacılığını ideolojik olarak çerçeveleyen ve meşrulaştıran ilerleme anlatısının nispeten inandırıcılığını yitirdiği bir dönemde, kaygı ve beklenti ortamında yankı bulmuşlardır. Örneğin, *The Coming Race*'in okuyucuları, özellikle kitadaki çağdaş gelişmelerden haberdar olanlar, kahramanın yanlışlıkla yeraltı toplumuna girdiği vakit gördüğü dehşet verici manzarada, kızgın ve siyasi olarak yeniden canlanan işçi sınıfı figürünü muhtemelen tanımıştır. Nitekim, 1871'de Fransa'da gerçekleşen devrimi yorumlayan pek çok yazar, devrimin medeniyetin geleceği açısından uğursuz sonuçlarını vurgular. 1871'de Komün'ün yıkıcı yenilgisinin ardından yayımlanan "İngiliz İşçi Sınıfları ve Paris Komünü" başlıklı bir makalede, "Komün yalnızca yaralandı, öldürülmedi" ve "temel unsurları hayatta kaldı ve çoğalmaya devam edecek" iddiası yer alır; Fransa'da "komünizm" olarak adlandırılan ruhun "yurt dışında dolandığı" ve "eğer bertaraf edilmezse, sosyal huzursuzluk ve belki de sosyal yıkım anlamına geleceği" belirtilir (Beaumont, 2022, s. 129).

anlatıcısına göre, hem “1873’ün büyük iş krizi” hem de 1880’lerin “işçi sorunları” 19. yüzyılın sonlarında “işçi ile işveren, emek ile sermaye arasındaki ilişkinin anlaşılmasında bir biçimde bozulduğunu” gösterir (Beaumont, 2022, s. 130-131). Dolayısıyla, sermayenin işleyişini daha az rekabetçi ve daha çok verimli duruma getirecek; işçi sınıfını yatıştırıp huzura erdirecek bir tür sosyal çözüm zorunludur. Bu anlamda *Looking Backward*’ın, zamanın kapitalist ekonomisinin en yaygın eğilimlerinden biri olan “büyük ve özel tekellerin gelişiminin” ütopyacı bir yansımasını temsil ettiği düşünülebilir (Beaumont, 2022, s. 131).

William Morris’in *News from Nowhere* adlı eseri, *Looking Backward*’a verilen en önemli yanıt olup, Bellamy’nin romanının üretimi ve tüketimi yönlerine karşı özgün bir Marksist eleştiriyi içerir. Eser, büyük ölçüde komünist bir toplum vizyonu sunar; Bellamy’nin işlevsel edebi tarzını soluk ve cansız kılan bir düşselliğe sahip üslubuyla, kendi başına son derece etkili bir ütopyacı anlatı olarak kabul edilmiştir (Beaumont, 2022, s. 132). Morris, 1889’da *Looking Backward*’ı eleştirirken, kendisi için cazip görünmüş olsa da karşı çıktığı bu kitabın politik tahayyüldeki önemini göz ardı etmez; aksine, “okunup ciddiyetle ele alınması gereken bir eser” olduğunu vurgular. Lakin kitabın, kapitalizmin kaçınılmaz olarak daha insancıl ve çelişkilerden arınmış bir versiyona evrileceğini ima eden kademeli ve reformist siyasi tahayyülüyle okuyucuları yanlış yönlendireceğine ve sosyalizm hakkında temel bir yanlış anlama yaratacağına dair gerçekçi bir endişesi de vardır (Beaumont, 2022, s. 132-133).

Morris’in kendi ütopyacı anlatısı ve politik tahayyülü bu nedenle, mekanik bir ekonominin aksine zanaatkâr bir ekonomiyi yüceltir. Geleceğin komünist toplumunu tasvir eden *News from Nowhere*, 19. yüzyılın sonlarında hüküm süren ekonomik ve toplumsal ilişkilerden tamamen farklı olan biçimleri yeniden inşa etmeye özen gösterir. Morris’in komünist toplumunda, her biri sevgiyle bireyselleştirilmiş son derece süslü metalar, mübadele değeri yerine kullanım değeri yasaları tarafından yönetilen keyifli bir emeğin ürünüdür. Bu anlamda Morris’in, Bellamy gibi sosyal reformcuların ütopyacı düşüncelerindeki ve daha

muhafazakâr zihniyetli çağdaşlarının tahayyül gücündeki sınırları belirleyen ideolojik koşulları aşmayı amaçladığı ileri sürülebilir (Beaumont, 2022, s. 132-133).

Beaumont, Morris'in ütopyasının, Bellamy'nin ütopyası ve 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yazılmış diğer tüm ütopyalar gibi, kısmen de olsa dönemin toplumsal ve politik tahayyülünün sınırlarını inceleme, sinama ve nihai olarak bu sınırlardan kaçma çabasını temsil ettiğini belirtir. Bu bakımdan, ütopyacı anlatının doğası gereği öz-düşünümsel olduğu söylenebilir. Kendi imkânlarını ve deyim yerindeyse, çeşitli öngörü ve hayallerine dair imkânsızlığın koşullarını az veya çok sofistike bir dille araştırır. Aslında, ütopyacı anlatının temel taahhüdü, “kendi şimdisini tarihselleştirmektir; bu tarihselleştirme gayesi ise mevcut zamanı, icat edilen geleceğin tanımlanabilir ve anlamlandırılabilir geçmişi olarak konumlandırır” (Beaumont, 2022, s. 133). Beaumont'ya göre H.G. Wells'in *The War of the Worlds* kitabının açılış cümleleri, bu açıdan temsili öneme sahiptir; çünkü çağdaşı okuyucuları, şimdiki zamanlarını, tarihsel terimlerle ve kıyametvari bir geleceğin prehistoryası olarak kavramaya zorlar:

19. yüzyılın son yıllarında, bu dünyanın, insandan daha büyük ama yine de onun kadar ölümlü zihinler tarafından dikkatle izlendiğine, [...] kimse inanmazdı. Dünya üzerindeki insanlar en fazla, Mars'ta kendilerinden daha aşağı [...] başka insanlar olabileceğini hayal edebilirdi. Ancak uzayın uçurumunun ötesinde, zihinlerimizin hayvanlarınkine oranı gibi, bizden üstün, büyük, soğuk ve empati yoksunu zihinler bu dünyaya kıskanç gözlerle bakıyor ve plânlarını yavaş yavaş ve emin adımlarla aleyhimize dönük hazırlıyorlardı (Aktaran Beaumont, 2022, s. 133-134).

Bu cümleler, özellikle Britanya'nın 19. yüzyılın sonlarında bu zihniyeti tam anlamıyla eyleme döktüğü düşünüldüğünde, sömürgeciliğe yönelik keskin bir eleştiri olarak okunmalıdır. Nitekim Wells, 19. yüzyılın sonunu kıyametin başlangıcı olarak tasvir ediyorsa, dünyayı da aşırı kalabalık ve toplumsal olarak ilkel bir coğrafi bölgeden biraz daha fazlası olarak gösterir; ki bu bölge, rehaveti ve içe kapanıklığı nedeniyle Mars'ın sofistike emperyalist emellerine karşı ölümcül derecede savunmasız bir konumdadır. Bu bağlamda, Marslıların klinik düzeydeki soğuk ve acımasız bakışı, hem Britanya gibi ülkelerde hüküm süren emperyalist yönetici

sınıfların ilhak etmeyi plânladıkları topraklar üzerindeki bakışını kopyalar hem de ütopyacı anlatının arketipik perspektifini damıtır (Beaumont, 2022, s. 134).

Sonuç itibariyle Beaumont'nun da vurguladığı üzere, 19. yüzyılın son çeyreğinde hızla çoğalan ütopyacı ve distopyacı anlatının, çelişkili tarihsel koşulların bir ürünü olduğu öne sürülebilir. Bu koşullarda pek çok eleştirmen, kapitalizmi artık yalnızca doğası gereği istikrarsız bir sistem olarak değil; aynı zamanda daha önce görülmemiş ölçüde can çekişme sürecine girmiş bir sistem olarak yorumlamıştır. Bu dönemde, önceden belirtildiği gibi, bazı durumlarda 19. yüzyılın başlarındaki ütopyacı sosyalizme dayanan çeşitli anarşist, komünist ve sosyal reformist politik akımlar ana akım siyasetin kıyısında ortaya çıkarak en azından mevcut biçimiyle kapitalizmin hegemonyasına meydan okur. Bu rakip ideolojiler, gazeteciler, romancılar ve siyasi eylemciler açısından, Edward Bellamy örneğinde olduğu gibi hâlihazırdaki toplum düzeninde görece ılımlı ve kademeli ayarlamalar gerektiren ya da William Morris örneğinde olduğu gibi, daha devrimci değişimlere yol açan gelecek tasavvurları için sayısız fırsat yaratır. H.G. Wells, 1890'lardaki olağanüstü bilimsel romanlarında, ütopyacı anlatıya başvurarak politik tahayyülü dile getiren ve Thomas More'dan bu yana, en üretken nesil olarak nitelendirilebilecek bu neslin umutlarını ve korkularını bilhassa canlı, hatta kıyametvari biçimde ifade eder (Beaumont, 2022, s. 134).

2.3. Post Mortem Düşler: 20. ve 21. Yüzyıl

Alain Badiou, Hegelci “tarihin hareketine” güvenme fikriyle dolup taşan 19. yüzyılın aksine, 20. yüzyılın “tarihle yüzleşme ve tarihi politik açıdan kontrol etme” amacını taşıdığını belirtir. Badiou'ya göre bu değişim, 20. yüzyıl militanlarını büyüleyen şiarın artık “şanlı yarınlar” değil; “gerçek, hatta gerçeğin dehşeti” olmasıyla ilgili bir durumdur (Badiou, 2018, 24-28). Değişimin sonuçları Balasopoulos'a göre iki yönlüdür ve 20. yüzyılın iki yarısına neredeyse eşit biçimde etki eder: İlk yarıda, ütopyacılık devrimci mücadelenin fiili çalışmalarına yerini bırakma eğilimindedir. Ütopyalar yazılmaya devam etse de büyük ölçüde

Rus Devrimi'ni takip eden on yıl içinde, “devrimci bilimkurgu”nun muazzam bir şekilde serpiildiği ve büyük ölçüde ütopyacı bir karakter taşıyan yaklaşık iki yüz eserin ortaya çıktığı görülür. Alexander Bogdanov’un *Kızıl Yıldız* ve *Mühendis Menni* adlı eserleri, sırasıyla 1907 ve 1912’de yazılmış olup, Morris’in devrimci mücadele ve dinamiklere odaklanan dönüm noktası niteliğindeki *News from Nowhere* adlı yapıtını takip eden yıllarda bilimkurgu, ütopya ve devrimci Marksizm arasındaki etkileşimin örneklerini temsil eder (Balasopoulos, 2022, s. 321-322).

Adam Stock benzer şekilde, toplumsal gelişme ve bilimsel vaatlerle tanımlanabileceği hâlde, bunun yerine militarizm, soykırım ve eşitsizlikle şekillenen 20. yüzyıl atmosferinin altını çizer. Batı Marksizmin önde gelen düşünürlerinden ve Frankfurt Okulu teorisini Theodor Adorno’nun, “ütopyanın yakınlığı arttıkça, dünyayı olduğu gibi korumaya kararlı olan insanlar da artmış ve ütopyaya, ulaşılabilir bir olasılık olarak sırtlarını dönmüşlerdir” (Aktaran Stock, 2022, s. 137) tespitinden yola çıkan Stock’a göre, özellikle teknolojik vaatler ile maddi politik gerçeklik arasındaki gerilim bu dönemin ütopyacı ve distopyacı anlatılarına sirayet eder. Ütopyacı anlatının, savaş sonrası dönemde sömürgecilik karşıtı hareketler için önem taşıdığını göz önünde bulundurmakla birlikte Stock, 1970’li yıllarda kapitalizme karşı ekolojik muhalefete dayanan edebi ütopyaların sınırlılığına yönelik öz-düşünsel eleştirilerin ortaya çıktığını ve 1990’larda Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle, bireyci tüketimciliğin anti-ütopyacı küreselleşmeye yönelik anlatısının yeni dijital çağı müjdeleyen en önemli etkenlerden biri olduğunu ileri sürer (Stock, 2022, s. 137). Bu bağlamda biyolojik bilimlerdeki gelişmelerin, beden politikası ve somut deneyimlere dair değişen kavrayışlar üzerindeki etkisi ile kolonyalizme, totalitarizme ve yüzyıl ortasındaki endüstriyel savaşa ve silahlanma yarışına verilen tepkilerin izleri, ütöfik ve distöfik tahayyül içerisinde sürülebilir.⁹³

⁹³ Stock, 19. yüzyılın sonlarındaki edebi natüralizmin, ayrıntılı gözlemi vurguladığını ve bilim insanının perspektifini sözde tarafsız bir gözlemci olarak ön plâna çıkardığını öne sürer. Stock’a göre, örneğin H.G. Wells, *Anticipations of the Reaction*

Stock’a göre, 20. yüzyılın başlarında biyoloji, siyasal düşünce ve sosyal bilimlerde birbiriyle ilişkili biçimde seyreden gelişmeler, ütopyacı anlatının beden temasına yönelik uzun süredir devam eden ilgisinin bir saplantıya dönüşmesine yol açmıştır. Distopyalarda bedenin fiziksellliği, insan varlığının ve bireyselliğin tahakküm altına alınışını eleştirmek için kullanılır. Örneğin, E. M. Forster’ın “The Machine Stops” (1909) adlı öyküsü, “kaslı olmanın kusur kabul edildiği” bir geleceği tasvir eder. Yevgeny Zamyatin’in *We* (1924) adlı distopyasında, totaliter BirDevlet’ini (*OneState*) çevreleyen “yeşil duvar” içindeki insan davranışları, petrol türevli gıdaların her lokmasında kaç çiğneme yapılacağına değin sıkı bir şekilde düzenlenir. Roman, Fordist üretim tarzını ve “işletme yönetimi”nin öncüsü Frederick Winslow Taylor’ın kitlesel üretim tekniklerini hicvederken, Rus Bolşevizmi’nin bireysel-özgün eyleme yönelik otoriter tutumunu da reddeder. Beden teması üzerinden, yaşam süreçlerinin denetleyicisi olarak devlet kavrayışının eleştirisi, Aldous Huxley’in *Brave New World* (1932) adlı yapıtında çok daha açık biçimde işlenir; buradaki “Dünya Devleti” rejimi, öjenik üreme, davranışçı psikolojik koşullandırma ve mutluluk verici bir uyuşturucunun teşvik edilmesi gibi araçlarla hegemonyasını yeniden üretir. Huxley’in Dünya Devleti’nde duysal ve cinsel hazlar ile tüketim mallarının tüketimi adeta dini bir uygulama statüsüne yükseltilmiştir. Tepkilerin devlet tarafından düzenlendiği bir toplum ve ekonomik totalitarizme dair bir gösterge olarak bedeni mükemmel bir tüketiciye dönüştürme eylemi, rejim istikrarının her şeyin üstünde tutulduğuna işaret eder (Stock, 2022, s. 139-140).

of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life (1901) adlı eserinde, bilimsel determinizm iddialarıyla ütopyacı kehanetler üretmek için natüralist teknikler kullanmıştır. Wells’in vizyonunda, entelektüellerden oluşan üst sınıf, bir “Dünya Devleti” kurmak için gelişir. Bu devlette, bireylerin fiziksel ve zihinsel yetenekleri, biyolojik bilimlere dayalı bir seçici üreme programı aracılığıyla ve bilimsel bilginin uygulanması yoluyla ilerleyecektir. Wells’in öjenik vurgusu, sosyal korkulara, özellikle de işçi sınıfının “yozlaşması” konusundaki endişelere bir yanıt olarak ortaya çıkar. Benzer bir mantık, Charlotte Perkins Gilman’ın *Herland* (1915) adlı eserinde de geçerlidir; burada üç adam, patojenik kadınların yaşadığı ve uzun süredir kayıp olan bir ülkeyi keşfeder. Gilman, cinsiyet eşitliğinin toplumsal faydası ve tarihsel gerekliliği üzerinde dururken, ırksal ayrımı ise aynı derecede “doğal” ve gerekli görür; özellikle, *Herland* kadınlarının “Aryan soyundan geldiğini ve bir zamanlar eski dünyanın en iyi medeniyetiyle temas hâlinde olduğunu” vurgular. Anlatı boyunca, kadınlar için doğal ve doğal olmayan davranışlar arasındaki ikilik, sıkı bir biçimde annelik kültü üzerinden ele alınarak korunur (Stock, 2022, s. 138).

Aldous Huxley'in totaliter "istikrar"ı konu alan metni, yükselen totalitarizmin kargaşası içinde yayımlanır. Bu açıdan 1930'lar, Britanya'da ütopyacı ve distopyacı yazının gelişiminde özellikle zengin bir dönemdir ve 1930'ların ortalarından sonlarına doğru "anti-faşizmin, özellikle gerçekçi olmayan kurgu türlerinin çoğunu yönlendirdiği" söylenebilir (Stock, 2022, s. 140). Katharine Burdekin'in *Proud Man* (1934) adlı eseri, böyle bir anlatıya önemli bir örnek teşkil eder. Burdekin, ziyaretçinin ütopya ülkesine yaptığı alışılmış yolculuğu tersine çevirir. Burada Ütopyalı, günümüz Londra'sını ziyaret eder. Burdekin'in anlatıcısı, cinsiyetsiz ve sınıfsız bir ütopyacı olarak gelecekte gelen isimsiz bir "Kişi"dir; bir rüya vesilesiyle zamanda geriye yolculuk yapar; "yarı bilinçli" ve "görünüşe göre, toplumları cinsiyet ve sınıflara göre bölmeden var olamayan yarı insanlar" hakkında bilgi edinir. Burdekin'in ütopyacı politikasında "heterodoks sosyalizm", manevi gelişim ile cinsiyet ve cinselliğin yeniden yapılandırılması için ön koşuldur. Bu taahhütler, Burdekin'in *Swastika Night* (1937) adlı distopyasını da yönlendirir. Roman, kadınların üreme amacıyla kafeslerde tutulduğu, Yahudilerin yok edildiği ve erkek eşcinselliğinin tek sevgi biçimi olarak kabul edildiği Alman ve Japon feodal imparatorlukları arasında bölünmüş uzak bir gelecekte geçer. Burdekin, direnmeyi bilmeyen; hatta dünyanın farklı bir şekilde kurgulanabileceğini kavrama veya tahayyül etme yetisine sahip olmayan bir nüfusun üretildiği koşullar aracılığıyla, kadın düşmanlığının ve ırksal mitlerin Nazi ideolojisindeki merkeziliğini vurgular. Yalnızca yasaklanmış tarihsel gerçekleri öğrenen ve Nazi öncesi geçmiş hakkında bilgi edinen ana karakter, kadınlık ve kadın özerkliğini tahayyül etme yetisine sahip olur (Stock, 2022, s. 140).

Buna paralel biçimde Stock'a göre, 20. yüzyıl boyunca ütopyacı ve özellikle distopyacı eserler, gelecekteki küresel savaşlara dair endişeleri sıkça işlemiştir. 1930'larda İspanya İç Savaşı, İtalya'nın Habeşistan'ı işgali gibi çatışmalar, yaklaşmakta olan küresel savaşın olası vahşetine dair fikir verirken; II. Dünya Savaşı'nın ilk yılları, Rex Warner'ın *The Aerodrome*'u (1940) ve Storm Jameson'ın *Then We Shall Hear Singing*'i (1942) gibi alegorik metinlerde,

çatışmayı tarihsel bağlama oturtma çabalarıyla belirginleşir. Savaşın sonuna gelindiğinde ise, kaygılar daha yakın yakın geleceğe odaklanır ve bu konjonktürde çelişkilerle dolu bir metin olarak görülen George Orwell'in *Nineteen Eighty-Four* (1949) yapıtı büyük tartışmalara yol açarak daha geniş çapta siyasi söylemleri etkiler (Stock, 2022, s. 140). Kitap, 1950'lerde yayımlanan pek çok distopya anlatısına ilham verir. Bu romanların birçoğu, ABD'de savaş sonrası yükselen tüketim kapitalizmini eleştirmiştir. Kurt Vonnegut'un otomasyon endüstrisine yönelik eleştirisi *Player Piano* (1952) ile Ray Bradbury'nin kültürel "aptallaşma" ve anti-entelektüalizm atmosferine yönelik klasiği *Fahrenheit 451* (1953) buna örnek olarak gösterilebilir. Bu distopiyaların ortak unsurları, Orwell'in eserinde olduğu gibi, nükleer silahların yıkıcılığına yönelik vurgu ile nükleer çağın ve Soğuk Savaş'ın sonuçlarına duyarlı bir anlatıdır (Stock, 2022, s. 141).

Stock, ütopyacı tahayyülün farklı biçimlerinin, Thomas More'un eserinden bu yana sömürgeciliği tasavvur etmek hususunda son derece önemli bir konumda bulunduğu bahseder. Avrupalı koloniciler için göç, genellikle zor koşullar ve yoksulluğun zorunlu sonucudur. Koloniler bu açıdan, gerçeklikleri ne olursa olsun, daha iyi bir yaşam vaadi sunar (Aktaran Stock, 2022, s. 142). Diğer taraftan yerli halklar içinse koloni, sömürgeleştirme, mülksüzleştirme ve hatta soykırım demektir. Önceden belirttiğimiz gibi, sömürgecilik karşıtı ütopyacılık, savaşlar arası yıllarda birçok metinde (resmi olarak ütopya sayılmasalar da) yer almıştır. Savaş sonrası dönemde ise ütopyacılık, sömürgecilik karşıtı politikalarda sıklıkla rol oynamış ve sömürgecilik sonrası dönemde, bağımsızlık düşü ile kolonizasyon egemenliğinden kurtulma hayalleri doğrultusunda gelişmiştir (Stock, 2022, s.142-143).

Nitekim 1970'lerde, radikal yazarlar, ütopyacı değerleri yeniden kazanmaya yönelik çeşitli stratejiler benimserler. Stock'un belirttiği gibi örneğin, Ursula K. Le Guin'in *The Dispossessed* (1974) adlı romanı, "Çelişkili Bir Ütopya" alt başlığıyla açılır; Soğuk Savaş'ın uluslararası ilişkilerdeki "üç dünya" sistemini yeniden üreten, eşitsizliklerle dolu otoriter

kapitalist gezegen *Urras* ile uydusu *Anarres*'teki bağımsız anarşist-sendikalist yerleşim kolonisi arasındaki ilişkileri anlatır. Roman, ütopyacı toplumun hem içten hem de dıştan güdülenen güçlerle pratik ve politik mücadelesini dramatize eder (Stock, 2022, s. 143).

Önceki bölümde vurguladığımız gibi, 1970'ler, Tom Moylan'ın "eleştirel ütopya" olarak adlandırdığı anlatıların en önemli örneklerinin ortaya çıktığı yıllardır. *The Dispossessed*'in yanı sıra *The Female Man* (Joanna Russ, 1975), *Woman on the Edge of Time* (Marge Piercy, 1976) ve *Triton* (Samuel Delany, 1976) ütopyacı anlatının sömürgecilik ve ataerkillik ile olan tarihsel bağlarının işlendiği metinlerdir. Stock'un ifade ettiği gibi, 1970'lerin metinleri aynı zamanda ekolojik kaygıları da paylaşır. Bu dönemde, Yeni Sağ'ın yükselişi ve Pinochet'in 1973'teki "Central Intelligence Agency" (CIA) destekli darbesinin ardından Şili gibi üçüncü dünya ülkelerinde neoliberal ekonomilerin uygulanmaya başlaması, "büyümeyi kısıtlayan" ulus-devletlerin emperyalizmin güdümüne girmesinin önünü açar. Neoliberalizmin yükselişi, 1973'teki petrol krizi, 1975'te New York şehrinin iflasın eşiğine gelmesi ve 1976'da Birleşik Krallık'ın Uluslararası Para Fonu'ndan 3,9 milyar dolarlık yardım talebinde bulunması gibi, kapitalizmin küresel çaptaki krizlerine ve ekonomideki yapısal zayıflıklara çok şey borçludur. Dolayısıyla ekonomik kriz, sonlu doğal kaynakların sömürüsüne dayalı ekonomik büyümenin nihayetinde sürdürülemez olduğunun fark edilmesiyle eş zamanlı biçimde meydana gelirken, makroekonomik politika, küresel finansallaşmaya doğru kayar. Bu ortamda, yeni eleştirel ütopyacı anlatı, ütopyanın yeni-sömürgeci kapitalizm tarafından ele geçirilip metalaştırıldığını kabul ederken, kültürel düzeyde modernizmden postmodernizme doğru bir kayma yaşanır. 1980'lerde öne çıkan siberpunk distopyalarında bu türden çelişkiler işlenir. Örneğin *Neuromancer* (William Gibson, 1984), ABD'nin Doğu kıyısındaki şehirleri birbirine bağlayan "yayılmacılığı" betimleyerek ekonomik büyümenin maliyetini vurgular. En görkemli siberpunk eserlerinden biri olan *Snow Crash* (Neal Stephenson, 1992), küreselleşmiş finans ve tekelleşme modelinin genişlemesini yalnızca ekolojik kaygılara değil; aynı zamanda organize

suçlar, dini tarikatlar, göç korkuları ve AIDS krizine bağlayarak ele alır (Stock, 2022, s. 143-144). Öte yandan, erkek egemen eğilimli siberpunk anlatısının karşısında konumlanan *The Handmaid's Tale* (Margaret Atwood, 1985) ile *Xenogenesis* (Octavia Butler, 1987-1989) ve *Parable of the Sower* (Octavia Butler, 1993) gibi feminist romanlar, eleştirel distopik duygu yapılarının kurgulanmasına katkıda bulunur. *Xenogenesis* serisinin ilk romanı *Dawn* (1987), doğduğu yerden zorla çıkarılan ve doğurganlığı üzerinde hak iddia edilen azınlıktan bir kadının “gen ticareti”ne katılmak zorunda kalmasını anlatır. Gelecek perspektifi aracılığıyla yabancılaştırmak suretiyle Amerikan kölelik tarihiyle paralellikler kurar; tarihsel ve çağdaş travmalarla hesaplaşır (Stock, 2022, s. 143-145).

1980’lerin sonlarında tüketimci Batı kültürünün dünya çapındaki hegemonyasına koşut biçimde, yeni muhafazakâr düşünür Francis Fukuyama, 1989 yılında “insanlığın ideolojik evriminin son noktasına geldiğini ve neoliberal Batı demokrasisinin, insan yönetiminin nihai biçimi olarak evrenselleştiğini ilan eder. Stock bu bağlamda, Fukuyama’nın da ütopyacı vizyon taslaklarını totaliter şiddetle ilişkilendiren 20. yüzyıl anti-ütopyacı düşünürlerinin izinden gittiğini kaydeder. Nitekim Sovyetler Birliği’nin ve Varşova Paktı’nın dağılmasının ardından, Lois Lowry’nin *The Giver* (1993) başlıklı metninin benzer bir mantığı takip ettiği görülür. Romanda, genç kahramanın renksiz dünyası hiç de “adil değildir”; çünkü sabah uyanıp kararlar almasını sağlayacak “hiçbir seçenek yoktur”. Bu isyan esasen, “tüketme özgürlüğü” arzusundan kaynaklanır. Stock’a göre Lowry’nin didaktik tavrı, Soğuk Savaş sonrası tüketim kapitalizmine yönelik yaklaşımı örnekler ki bu yaklaşımda “seçim”, başlı başına “politik bir değer” hâline gelmiş ve paradoksal biçimde araçlar, amaçların yerini almıştır. Böyle bir mantık doğrultusunda siyaset ekonomisi için geriye kalan tek hedef, “hesap verebilirlik” ilkesinden daha üstün tutulan “seçme hakkını” sağlamak ve kamu hizmetlerini, serbest piyasa sınırları içinde sunmanın meşru yollarını bulmaktır (Stock, 2022, s. 145).

En nihayetinde 20. yüzyılın sonuna gelindiğinde, yüzyıl başında filizlenen uzay yolculuğu, uçuş ve hatta tüp bebekler gibi birçok ütopyacı tahayyülün çoktan gerçekleştiği görülür. Geleneksel ütopya formu da bu bağlamda hem sanatsal hem de politik açıdan büyük ölçüde geride kalmış; ütopyacı ve distopyacı fikirler, çizgi romanlardan video oyunlarına kadar yeni medyada yayılmaya başlamıştır. Bundan böyle, distopik veya ütopyik anlatı ve tahayyül, diğer türlerle harmanlanmak suretiyle Batı merkezli ütopyacı geleneğin sınırlarının ötesine taşınır. Ütopyik/distopik anlatı aracılığıyla 20. yüzyıla bakmak, insan bedenine dair tarihsel bağlamda baskın anlayışlardaki değişimleri; bedenin doğa, bilim ve teknolojiyle iç içe geçişine yönelik izleri ortaya çıkarır. Ayrıca, sömürgecilik mantığı ile hem sömürge karşıtı hem de sömürgecilik sonrası direniş ve müdahale biçimlerinin, kültürel üretimi ve politik eylemi devamlı olarak nasıl dönüştürdüğünü gösterir. Sonuç olarak, küresel çatışmalarla ve radikal ekonomik değişimlerle damgalanmış bir dönemin büyük çalkantılarının popüler kültürde ne şekilde anlaşıldığını, eleştirildiğini ve sorgulandığını belirlemeye yardımcı olur (Stock, 2022, s. 145).

21. yüzyıl ise, Matt Tierney'in de vurguladığı gibi, "ütopyacı" tahayyül hakkında konuşmak için garip bir zaman dilimidir. Süregelen iklim krizi, deniz seviyelerinin yükselmeye devam etmesi, muhtemelen finans merkezlerinin tamamını sular altında bırakacak dünya çapında bir ekonomik çöküş beklentisi yüzyılın başlangıcına sirayet eder. Kıyamet senaryolarına eğilimli olanlar için, giderek şiddetlenen doğa olayları, kitlesel yok oluşlar ve kitlesel göçler, insan faaliyetlerinin ve hatta yeryüzündeki yaşamın sonunu öngörmek için yeterlidir. Geri kalanlar içinse, geleceği plânlamak gün geçtikçe daha çetrefilli bir iş hâline gelir; zira hayal gücü artık, gelecekte neler olabileceğine dair olumlu imgeler sunmakta zorlanmaktadır (Tierney, 2022, s. 150).

Tierney öncelikle, çağdaş Amerikan edebiyatının en önemli yazarlarından biri olan ve özellikle Afro-Amerikan deneyimlerine odaklanan yazar Toni Morrison'ın, "önümüzdeki on

yıllar için hümanist üniversitenin görevini belirlemek” gayesini taşıyan önerisini ele alır. Morrison’a göre, çağımızda en kabul edilebilir ütopyacı düşünce biçimi, sömürüye karşı verilecek mücadeledir. Morrison, böyle bir mücadelede başarısızlık olasılığı yüksek görünse de hiçbir şey yapmamanın bedelinin, başarısızlığın bedelinden daha büyük olduğunu vurgular. Princeton Üniversitesi İnsan Değerleri Merkezi’nde (*Princeton’s Center for Human Value*) toplanan kalabalığa hitaben, “erdem, yurttaşlık, sorumluluk ve özgürlüğün daha geniş ve değişken kavramlarını yeniden canlandırmak” için akademisyenlerin, beşerî bilimler araştırmalarını yorgun düşmüş gerekçeler doğrultusunda savunmalarına gerek olmadığını ileri sürer. Vatandaşlık ya da profesyonelleşmenin ödün verilmiş erdemlerini öne çıkarmak yerine, entelektüellerin “yoksulların henüz, tamamen ölmediği; yeterince temsil edilmeyen azınlıkların ise henüz tamamen hapsedilmediği bir gelecek üzerine yorum yapabileceklerini” savunur (Aktaran Tierney, 2022, s. 149). İşte bu, Tierney’ göre “dört başı mamur” bir ütopyacıdır; nitekim Morrison ne tamamen farklı bir dünya ne de tüm engelleri geride bırakmış bir insan yaşamı tahayyül eder. Bunun yerine, gerçek dünyayı hayal eder ve bu dünyada, *engellerin sadece radikal biçimde, bu engellerden etkilenen insanlar tarafından dönüştürülebilir olduğunu* savunur. Morrison’ın ütopyacı düşüncesinin politik niteliği, mevcut tüm kanıtlara rağmen ve açgözlü kapitalizm ile devlet onaylı sınıf ve ırk üstünlüklerine karşın, bazı *insanların hayatta kalıp özgür olabileceği konusundaki inatçı ısrarda* somutlaşır (Tierney, 2022, s. 149-150). Morrison’ın savunduğu gibi, mücadele her türlü verilmelidir; aksi takdirde “bizim için ve bize rağmen başka bir rejim ya da bir grup bunu bizim yerimize yapacaktır” (Aktaran Tierney, 2022, s. 150). Böylesi bir inatçı ve dirençli hayal gücü mücadelesi, ütopyacı düşüncenin bir yönünü oluşturur. Mevcut ütopyacılıkların çoğu baskıya, marjinalleşmeye ve servet birikimine daha fazla bağlıyken; alternatif ütopyacı düşünceler, sosyopolitik farklılık, karşılıklı yardım ve aktif eleştiri doğrultusunda, muhtemel ve süregelen başarısızlıklara rağmen ayakta kalmayı başarmıştır (Tierney, 2022, s. 150).

Bu noktada, Morrison'un ütopyacılığının tarihsel öncüllerine değinmek gerekir. Tierney'in belirttiği gibi, bir yüzyıl önce kendini “edebi bir radikal” olarak tanımlayan ve ABD'nin I. Dünya Savaşı'na girmesine karşı çıkan Randolph Bourne bunlardan biridir. Liberal entelektüellerin emperyalist bir savaş makinesine verdikleri örtük desteği eleştiren yazar, “pragmatist düşüncenin ideolojik örtüsü altında gizlenen” bu entelektüellerin, felsefi düşünce ve sorgulamayı, bariz düşmanlarıyla iş birliği içine giren pragmatik bir politikaya (*realpolitik*) dönüştürdüğünden bahseder. 1917 tarihli *A War Diary* adlı makalesinde Bourne, “büyük bir amaç uğruna kötülüğü kabul eden realist ile kötülüğe tahammül edemeyen ve kötülükle hiçbir işi olmayan ütopyacısı pasifist arasında gerçekten ne fark var? Her ikisi de zorlanmış durumdadır; lakin ütopyacısı, etkisiz olduğunun ve zorlandığının farkındadır” der (Aktaran Tierney, 2022, s. 150). Bourne, tıpkı günümüzdeki gibi, kendi dönemindeki sol siyasetin liberal müttefiklerle uzlaşmaya varan kesimine ilişkin hayal kırıklığını dile getirirken, “özgürlük için dünya çapında verilen mücadelelere karşı sermaye piyasasının tarafını tutmaya fazlasıyla istekli; büyük ölçekte toplumsal yeniden yapılandırma için bir devrimden ziyade kapsayıcılığın çoğulcu ideallerini desteklemeye oldukça hevesli ve ‘adil savaş’ gibi belirsiz fantezilere son derece açık ‘yüzeysel dostlar’ (*insubstantial friends*)” nitelemesini yapar. Bourne'a göre en nihayetinde destek oldukları sistemin “keyfi zorlamaları ve baskıları karşısında şoke olan sadece ‘liberal’ safdilliktir” (Tierney, 2022, s. 151).

Benzer şekilde, kuir-anarşist romancı ve halk şairi Paul Goodman, 1962 tarihli *Utopian Essays and Practical Proposals* adlı kitabında, tekdüzelik ilkesine dayanan herhangi bir ütopyacısı plânı kınadığını belirtir (Tierney, 2022, s. 150). Goodman göre, tıpkı Morrison ve Bourne açısından olduğu gibi, barış, mükemmel bir uzlaşmayı sağlayan koşullardan doğmayacaktır. Bunun yerine, kusurlu koşulların analizi veya reddedilmesi ve dışlanmış olanların savunulması yoluyla gerçekleşecektir. Goodman, bu türden bir analiz veya reddetme eyleminin açıkça ütopyacısı olduğunu savunur; ancak *müdahillğe* yönelik politik tahayyül

biçimleri, amaçlarında çeşitli ve uygulamalarında yerel olmakla birlikte, tümüyle kapsayıcı nitelik taşımazlar. Bu çeşit bir ütopyacı tahayyül hem dayatılmış pragmatist uzlaşmayı hem de onun dayatma tekniklerini ortadan kaldırmayı umut eder (Aktaran Tierney, 2022, s. 150-151). Bourne'un izinden giderek ütopyacı düşüncüyü özgürlük ya da etkililik yanılısaması olmaksızın sürdürülecek radikal bir tahayyül biçimi olarak kabul eden ve Morrison'un, "en savunmasız olanları, en yırtıcı olanların tehdidinden koruma gayesindeki ütopyacı toplum vizyonu"nu öngören Goodman, ütopyacılığını "felsefi ideallerin, somut faaliyetler aracılığıyla dünyaya girmesi gereken noktaya" yerleştirir. Soru, muhalif taraflar arasında nasıl bir anlaşma sağlanacağı ya da güvenli bir anlaşmazlık ortamının nasıl yaratılacağı değil; sonuç veren bir söylemsel pratiğin (ya da eylemin ve çatışmanın) nasıl ölçeklendirebileceği sorusudur (Tierney, 2022, s. 151).

İşte bu praksis vurgusu ya da diğer bir deyişle pratik ama anti-pragmatist düşünce hattı, Bourne'dan Goodman'a uzanarak Toni Morrison'da zirveye ulaşır. 1976 yılında yaptığı bir konuşmada Morrison, mantıksızlığa olan bağlılığını dile getirir: "Geçmişimiz kasvetli. Geleceğimiz belirsiz. Ama ben mantıklı değilim. Çevreme uyum sağlamamayı tercih ediyorum. 'Ben' hapishanesini reddediyorum ve 'biz'in açık alanlarını seçiyorum" (Aktaran Tierney, 2022, s. 151). Çoğul ancak çoğulcu olmayan bu "mantıksız" tutum, mevcut durumu tanımlayan çaresizlik ve umutsuzluk uzlaşısına bir yanıttır. 21. yüzyılda hayatta kalmaya çalışan ütopyacılar, liberaller ve pragmatistlerin aksine dünyanın "olduğu gibi olduğunu" ve "yaşanamaz olduğunu" kabul edebilirler; ancak yine de dünyanın "yaşanamazlığına" karşı çıkar ve çatışmalı hikâyeler anlatırlar. Nitekim başka hikâyeler anlatmaya ya da hiç hikâye anlatmamaya güçleri yetmez. Kısacası, var olan ne varsa, kabul edilemez (Tierney, 2022, s. 151).⁹⁴ Ütopyacılar, tam da ütopyacı olduklarından ötürü, hâlihazırdaki siyasi tekniklerin

⁹⁴ Tierney isabetli bir biçimde, bu perspektifin, yalnızca 20. yüzyılın edebi radikallerine ya da sadece Morrison'un geç dönem eserlerine özgü olmadığını belirtir. Nitekim çağdaş medya eleştirmeni ve aynı zamanda *YACHT* adlı elektro-pop grubunun solisti Claire L. Evans için, ütopya benzer şekilde, sonraki herhangi bir siyasi proje için elde kalan en az kötü malzeme

yetersizliğine bağlı kalırlar; ancak zorlu bir mücadelenin sert savaşıllara ihtiyaç duyduğunu kabul eder ve herhangi bir ütöpik tahayyülün, topluca uygulanıp herkesin yararına olacağına (Morrison’ın “biz”inin açık alanları) dair bir ön kabulle hareket ederler. Bu değerli ütopyacı düşünce, örgütlenme ve araştırmanın riskli ortamına, politik bilginin yoğun bir biçimde kullanılmasına, en radikal ya da etik eylemlerin taviz içerebileceği ve sınırlı etki yaratabileceği gerçeğinin örtük kabulüne dayanır (Tierney, 2022, s. 152).

Tierney’in aktardığı gibi, Toni Morrison, 2000 yılında bazı yoksulların henüz ölmediği ve temsil edilmeyen bazılarının da hapiste olmadığı olası bir dünya üzerine spekülasyon yaparken, iki varsayımdan hareket eder. Birincisi, insanlar olarak, zaten mevcut güç yapıları tarafından dezavantajlı duruma düşürülmüş diğer insanlar için yepyeni hapsetme, dışlama veya öldürme kurumları inşa etmekten vazgeçmeyi birbirimizden istemek çok büyük bir talep olmasa gerektir. İkincisi, tüm göstergeler, aslında bunun çok büyük bir talep olduğuna işaret eder. Her yaşam alanının yapısı ve her gelişim ölçütü, hâlihazırda sağlıklı ve varlıklı olanların refah ve zenginliğinin korunmasına dayanmaktadır. Morrison’a göre, “kaynakların dengesiz dağıtıldığı, akıl almaz ve utanmaz bir zenginliğin mülksüzlerin önünde boy gösterdiği bu dünyada, bolluğun ve yeterliliğin ütopyacı bir kavram olarak kabul edilmesi bizi titretmelidir.” Neden titremeliyiz? Çünkü “bolluk, cennet gibi bir duruma atfedilmemeli; aksine normal, günlük, insancıl yaşama ait olmalıdır” (Aktaran Tierney, 2022, s. 158).

Bu noktada Tierney, 21. yüzyıl için “ya mevcut durum, gezegenin refahı için gerekli koşulları oluşturmayı başaramadığı için ütopyacı düşünceye hazır değildir; ya da olağan ‘insancıl yaşam’, herhangi bir olağanüstü ‘cennetsi durumun’ reddi olarak, tek geçerli ütopyadır: Ütopyalara karşı bir ütopya, karşılıklı ilgi, destek ve dayanışma için asgari koşulların

olarak görülür: “Hepimiz uyandığımızda biliyoruz / Elimizde olan bu kadar. // Elimizde olan bu kadar: / ... / ütopya ütopya ütopya ütopya” (YACHT, 2011). Bir diğer elektro-pop grubu olan *Austra*’dan Katie Stelmanis içinse ütopya, her ne pahasına olursa olsun savunulmalı ve korunmalıdır: “Bu bir kurgu olabilir ama onu ileride görüyorum... // Ütopya: / dışlı bir avcı gibi, / yapmayacağım hiçbir şey yok” (*Austra*, 2017).

ütopyası” tespitinde bulunur (Tierney, 2022, s. 158). Tierney’ göre bu tespit aynı zamanda, Gerald Vizenor’un 2008 yılında “hayatta kalma estetiği” (*aesthetics of survivance*) olarak adlandırdığı ve “doğal aklın sorumlu varlığı” olarak tanımladığı konsepte denk düşer. Böylesi bir estetik, “hayatta kalmak, yaşamak, direnmek” için bir yol sunar (Aktaran Tierney, 2022, s. 158). Vizenor için “hayatta kalma”, tıpkı Morrison için özgürleşme ve bollukta olduğu gibi, “yokluğun, köklerinden koparılmanın ve unutulmanın yerine, aktif bir varlık duygusunun geçmesi” ve “hikâyenin devamı olarak tahakkümün, küçümsemenin, trajedinin katlanılmaz hissiyatı ile mağduriyet mirasının reddedilmesidir” (Aktaran Tierney, 2022, s. 159).

Bu türden yetkinlik, muhtaç olmama ve direniş idealleri Tom Moylan’ın “eleştirel ütopya/distopya” şeklinde adlandırdığı gruba dâhil edilebilir. Tierney, bu etiketin esasen idealizme, sağcı tepkilere ve bunların mümkün kıldığı tüm toplumsal ve politik şiddet biçimlerine anlamlı bir yanıt sunacak herhangi bir ütopyaya uygulanabileceğini öne sürer. Bu ütopyalar, çağdaş toplumun “tanısal ve eleştirel bir değerlendirmesi” ile ezilenler nezdinde “mevcut toplumun hükümsüz kılınması ve dönüştürülmesi sürecine duyarlı bir stratejiyi” temsil eder (Tierney, 2022, s. 159). Eleştirel ütopyacılıkta, Paul Goodman’ın “çatışmalı topluluk” talebi ve Randolph Bourne’un ütopyacılığın “baskı altında tutulduğunu kabul etmesi gerektiği” yönündeki itirafı yankılanmaktadır; ancak aynı zamanda, Toni Morrison’ın yaşamı koruma gayesindeki düşüncenin dünyaları hayal etmeye ya da icat etmeye devam etmesi gerektiği yönündeki çağrısını da yansıtır. Aksi takdirde, bir “rejimler idaresi” bunu bizim adımıza yapacaktır (Tierney, 2022, s. 159).

Son olarak, Tom Moylan’ın sınıflandırmasına koşut biçimde tarihçi Jackson Lears’ın bu tür bir ütopyacılığın tahayyülü adlandırmak için önerdiği “makul ütopyacılık” (*chastened utopianism*)⁹⁵ terimine değinebiliriz. Alçakgönüllülükten, hatta tükenmişlikten yola çıkarak inşa edilen makul ütopya, “yok edilemez kötülüğü kabul etmekle birlikte, öfke ve umut

⁹⁵ “Chastened” kelimesi burada, temkinli ve dengeli anlamlarını içerecek şekilde de çevrilebilir.

taşıyabilen” bir tasavvurdur. Bu bakış açısına göre, ütopyada, totaliter amaçlar yerine etik araçlara yönelmekle çözülemeyecek hiçbir yanlış yoktur. Öte yandan ütopyacılık faaliyeti ve müdahaleci bir tahayyülü, etkisiz olduğunu kabul ederek sürdürmek yel değirmenlerine savaş açmak anlamına gelmez. Bilakis, ütopyacılık imgenin veya anlatının dünyayı değiştirmek için tek başına yeterli olmadığını ve siyasal yaşamın zorlayıcı doğasını kabullenmek demektir. Makul ütopya, meşru görülmeyen radikal düşüncenin araçlarının, aslında bu düşüncüyü meşrulaştırmakla görevli aygıtlar ve kurumlardan miras alındığını gözlemlemeli ve bu gözleme dayanarak harekete geçmelidir (Aktaran Tierney, 2022, s. 159).

Sonuç olarak, Tierney’in yetkin bir biçimde ifade ettiği gibi, 21. yüzyılda ütöpik/distöpik düşünce, bilinen dünyanın sınırlarında dans etmek gibidir; kısıtladığından çok daha fazla insanı özgürleştiren eğilimleri (belki dekolonizasyon ya da Marksizm) niteler; aynı zamanda bu özgürlüğü şiddet veya baskı yoluyla engelleyen faktörleri (örneğin kapitalist veya otoriter birikim) not eder. *Hiçbir yer* ya da *iyi bir yer* olarak ütopya, tam da bu dünyanın şimdisinde ve mantıksız bir biçimde müdahillliği öne çıkararak, meydan okuma veya farklılık; çatışma veya iş birliği doğrultusunda dünyayı yaşanamaz kılan şeylere karşı durarak yaşanır (Tierney, 2022, s. 160).

3. ÜTOPYA/DİSTOPYADA TAHAYYÜLÜN SİYASAL NİTELİĞİ

Fredric Jameson *Future City* (2003) başlıklı makalesinde, tarihin sonu iddialarına karşı “dünyanın sonunu hayal etmek, kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolaydır” diyerek formüle ettiği argümanını, postmodernin rüzgârsız, durgun çağında “artık dünyanın sonunu hayal ederek kapitalizmi anlama girişimine tanıklık edebiliriz” ibaresini eklemek suretiyle yenilemek gerektiğinden bahseder (Jameson, 2003, s. 76). Bu ifadeyle Jameson’ın, kapitalizm eleştirisinde sıkça dile getirilen bir paradoksu vurguladığı söylenebilir. Dünya, kapitalist tahakküm altında o denli biçimlenmiş ve yeniden yapılandırılmıştır ki; bu sistemin sonu ancak

tüm sistemlerin çöküşünü imleyen apokaliptik bir bakış açısıyla tahayyül edilebilir hâle gelmiştir.

Bununla beraber, yalnızca anekdot niteliğinde değil; sistematik türde bir “tarihsel” merakın, “tarihin sonu”na rağmen varlığını sürdürmüş olduğuna değinmek gerekir. Jameson’a göre bu merak, basitçe “sırada ne olacağını öğrenme arzusuna” yönelik işlemez; aynı zamanda içinde bulunduğumuz sistemin veya üretim biçimimizin yazgısı hakkında daha genel bir kaygıya işaret eder. Postmodern bireysel deneyim, sistemin sonsuz olduğunu hissettirirken; “akıl yürütme”, bu hissin son derece olasılık dışı olduğunu kaydeder; ancak yine de çöküş veya yerine geçebilecek senaryolar hakkında makul bir öngörü sunamamaktadır. Bugün, Jameson’ın ifadesiyle geç kapitalizmin çöküşünden ziyade dünyanın ve doğanın köklü bir şekilde bozulduğunu hayal etmek bizler için daha kolay görünür; bu durum, belki de hayal gücümüzdeki zayıflıktan kaynaklanmaktadır ki Jameson, bu bağlamda “postmodern” kelimesinin bu tür düşünceler (imgelemdeki zayıflıklar) için ayrılması gerektiğini; dolayısıyla bir ideoloji olarak postmodernizmin, toplumdaki ve kültürdeki derin yapısal değişimlerin bir semptomu ya da başka bir deyişle, neoliberal ve yeni muhafazakâr üretim biçiminde meydana gelen değişimlerin bir semptomu olarak anlaşılabileceğini ileri sürer (Jameson, 1994, s. xi-xii). Jameson’a göre tahayyüldeki zayıflık hâli, ancak “tarihe geri dönüş” yoluyla aşılabılır:

Bu durumu en iyi şekilde “Tarih” bağlamında ele almak gerektiğini düşünüyorum; bir “son” dışında hayal edemediğimiz ve geleceği, yalnızca şimdi ve burada olanın tekdüze bir tekrarı gibi görünen bir Tarih. O hâlde sorun, radikal farkı nasıl konumlandıracağımıza ilişkindir. Tarihin duyusunu yeniden harekete geçirecek, zayıf da olsa zamanın, başkalığın, değişimin, ütopyanın sinyallerini iletmeye başlayacak bir yöntem nasıl bulunabilir? Çözülmesi gereken mesele, postmodernin durgun şimdinden çıkarak gerçek tarihsel zamana ve insan eliyle yapılan bir tarihe geri dönme meselesidir. [...] İşte bilimkurgunun niteliği, bu türün [bu meseleyi çözebilecek olan] gizli yönteminden kaynaklanır: bir geleceğin yokluğunda, tek bir uğursuz eğilime odaklanır ve bu eğilimin sınırlarını genişletir; ta ki eğilimin kendisi kıyametvari bir hâle bürünüp içinde hapsoldüğümüz dünyayı sayısız parçaya ve atoma ayırana kadar. Distopik görünüm, bu nedenle, geç kapitalizmin kesintisiz ve kusursuz görünen Möbius şeridinde sokulmuş keskin bir bıçak ucu gibidir; sistemin herhangi bir hattını öngörülebilir sonuna dek takip eden algısal bir saplantı ya da punctum misali delip geçen bir noktadır (Jameson, 2003, s. 76).

Jameson bu yöntemin tek başına yeterli olmadığını da vurgular. Zira “tarihin ses bariyerini kırmak, tarihsel hayal gücünün bir yırtıcı tarafından sokulmuşçasına felç olduğu ve koza içine alındığı durumda gerçekleşmelidir” (Jameson, 2003, s. 77). Geleceğe doğru alternatif bir geçit açmanın, farklılığı geri kazanmanın ve “Ütopya”yı (ya da hayal gücünü) yeniden fethetmenin tek yolu, kendini o geleceğin içine “yazmaktır”; ancak geri dönmeden, patlayarak ilerlemek suretiyle. Bu yazı, varoluşumuzun tüm biçimlerine (mekân, alışveriş, çalışma, inşa etme) sızan bu tekdüzeliğe, bu tahayyül zayıflığına amansızca vuran, onu tekrar tekrar döverek kendi standartlaşmış, şekilsiz, tatsız ve silik kimliğini açığa vurmasını sağlayan bir koçbaşı gibidir. Burada, tekrar eden ısrarın gümbürtüsü; boşluğa vurulan darbelerin yankısı olan cümleler, zamanın ve tarihin içine yeniden patlayarak nüfuz etmenin coşkusu ile somut bir geleceğe geçişin rahatlatıcı, taze havasını müjdeler (Jameson, 2003, s. 77).

Görüldüğü üzere, Jameson’ın distopya üzerine düşüncelerini, geç kapitalizmin ve onun krizlerini yöneten neoliberal-muhafazakâr ideolojinin kültürel alandaki semptomu olarak tanımladığı postmodernizm bağlamındaki analizler üzerinden şekillendirdiği söylenebilir. Jameson’a göre, distopik tahayyül bir yandan geleceğe dair ütöpik imgelemin yerini alırken, diğer yandan mevcut sistemin çelişkilerini ve sınırlılığını açığa çıkarma işlevi görür. Bu doğrultuda distopik anlatı, yalnızca bir felaket öngörüsü veya totalitarizm konsepti olarak değil; aynı zamanda kapitalizmin hâlihazırdaki yapısını ortaya koyan, içsel çelişkilerini keskinleştiren ve değiştirilebilir niteliğini görünür kılan bir araç olarak ele alınabilir. Nitekim kapitalizmin gelecekteki izdüşümünün karamsar ancak eleştirel bir yorumu olarak distopik tahayyül, çoğu zaman tüketimciliğin, metalaşmanın ve gösteri toplumunun aşırı uçlarını betimler. Sistemsel açıdan kuşatılan insanın tekdüzeleşmiş yaşam tarzını, özgünlükten yoksun gündelik rutinlerini inceler.

Dolayısıyla Jameson’ın “daima tarihselleştirin” (Jameson, 2011, s. 11) şiarına uygun görünen bu türden bir düşünce deneyiminin politik önemi, insanlığın, gelecekteki varlığını veya

yokluğunu sorgulamak suretiyle bugünkü davranışlarını ve toplumsal yönelimlerini daha iyi anlamaya yönelik bir araç olarak kullanılmasında somutlaşır.

Nitekim Laurence Davis'e göre en iyi örneklerinde distopyalar, "insan eyleminin" olasılık ufuklarını dramatik bir şekilde genişletirler. İnsanlık tarihini ve bireysel yaşamı sarsan tüm gereksiz acılar, adaletsizlikler ve yıkımların ortasında, bize gücümüzü ve yaratıcılığımızı hatırlatırlar. Davies'in aktardığı gibi bazı anti-ütopyacı eleştirmenler için distopya, tanım gereği ütopyanın tam karşıtıdır. Bu ideolojik olarak yönlendirilmiş anlayışta ütopya, imkânsız bir mükemmeliyet arayışı olarak katı bir biçimde tanımlanır⁹⁶ ve bu durum, tüm ütopyacı özelemlerin beyhudeliğini satirik bir tonda sergileyen distopik parodilere yol açar (Davis, 2013, s. 23). Davis bu durumun tam aksini iddia ederek, distopyanın, ütopyanın "alter egosu" olarak görülmesi ve ikisinin, birbirlerini yaratıcı bir şekilde dönüştüren sembiyotik bir ilişki içinde kavranması gerektiğinden bahseder. Distopik anlatıyı, ütopyanın "*Don Quixote*'una karşılık gelen *Sancho Panza*" olarak niteleyen Davis'in bakış açısından distopya, tam da bu yüzden ütopyanın mevcut gerçekliği aşma dürtüsüne daima meydan okur ve ütopyayı, "tarihin toprağına daha köklü bir şekilde bağlı kalmaya zorlar" (Davis, 2013, s. 23).

Bu doğrultuda Davis, ütopyacı/distopyacı düşünceye yönelik çalışmalar için aşkın (*transcendent*) ve köklü (*grounded*) ütopyacı/distopyacı düşünce arasında net bir analitik ayrım yapılması gerektiğini savunur (2012, s. 136-139; 2013, s. 25-26). İmkânsız bir gelecekteki mükemmelliği hayal etmek veya aramakla ilişkilendirilen aşkın ütopya ile mevcut koşullarda gizli olduğu hâlde ihmal edilen veya bastırılan daha nitelikli yaşam biçimleri için hayal gücüne dayalı farkındalığı teşvik eden köklü ütopya arasındaki farkı vurgular. Davis'e göre ikincisi,

⁹⁶ Davis, Jameson'a koşut biçimde, istisnasız tüm ütopyaların zorunlu olarak tarihten soyutlandığı veya tarihle kopuş yaşadığı iddiasındaki dogmatik ve ideolojik açıdan yönlendirilmiş ısrarı eleştirirken; bazı ütopyaların tam olarak bu eğilimi sergilediğinden de bahseder. Örneğin, Thomas More'dan Bacon ve Campanella'ya kadar birçok erken modern Avrupa ütopyacı yazarı, geçmişin yararsız yükünden kopmuş, niteliksel olarak farklı gelecekler tasavvur etmeye çalışmışlardır. Davis'e göre ütopyacı beklentilerin, değerlerin ve normların oluşumu bu tür ütopyacı düşüncelerin arka plânında tarihsel olarak yer almış olsa da geçmişe yönelik sürekli bir ilgi olarak "tarih" reddedilmiştir. Bunun nedeni, yeni ve ideal dünyanın akıl, doğa veya ahlâktan beslenmesi gerektiğine dair naif bir inançtır (Davis, 2013, s. 24).

dünyamızın görünüşte telafi edilemez derecede yozlaşmış toplumsal pratiklerinden soyutlanarak nihai ahlâki yargılar vermek yerine, burada ve şimdi var olan sınırları açık bir olasılıklar ufkuna dönüştürerek toplumsal pratikleri şekillendirmeye yardımcı olur. Bunu kısmen, görünüşte sıradan olanın içindeki heterodoks ve olağanüstü öğeleri aydınlatarak ve geçmiş, şimdi ve geleceğin görünen sabit gerçekliklerin çok ötesinde birden fazla olasılık içerdiğini hatırlatarak yapar (Davis, 2013, s. 26). Bu ayrımı göz önünde bulundurarak, distopyayı, ütopyanın gülünç ve basit bir tersine çevrimi olarak görmek yerine, hâlihazırdaki topluma yönelik hiciv içeren, aşkın veya kontrolcü ütöpik özlemlerin parodisi olarak değerlendirmek mümkündür. Bu bakış açısı, karakteristik olarak, ütopya ile tarih arasındaki bağlantıyı yeniden ortaya koyar ve aşkın ütopyacı tahayyülün bu bağı ilk kerte de nasıl bulanıklaştırdığını gösterir. Bu bağlamda, Forster, Zamyatin, Huxley ve Orwell gibi klâsik distopaların yanı sıra, Kim Stanley Robinson, Octavia Butler, Marge Piercy ve Margaret Atwood'un daha yakın tarihli distopik eserlerinin tümü, ütopya ve distopya arasında karşılıklı olarak zenginleştirici bir diyalog teşvik etmiştir. Bu metinlerin her birinde distopya, tüm ütopyacı özlemlerin beyhudeliğini ve aptallığını vurgulamak yerine, onların tarihsel ve biyografik kökenlerini ve sınırlarını hatırlatmaya hizmet eder. Dolayısıyla, ütopyanın düşmanı değil alter egosu olan distopya, Cervantes'in başyapıtı *Don Quixote*'daki Sancho Panza gibi, düşsel yol arkadaşının ayaklarını toprağa basmasına yardımcı olur (Davis, 2013, s. 26).

Jameson ve Davies'e benzer biçimde Gregory Claeys, distopik tahayyülün hem tarihsel hem de mantıksal açıdan "ütopyanın sonu" ilanlarıyla ilişkilendirildiği gibi, günümüzde bazen artık geçerliliğini yitirmiş olan "tarihin sonu" hipoteziyle birlikte anıldığından bahseder. Totaliter deneyimlerin ardından, ütöpik dürtünün kendisinin bizzat doğası gereği distopik nitelikte olduğu da öne sürülmüştür. Başka bir deyişle, insan davranışının normlardan önemli ölçüde üstün görüldüğü çok daha gelişmiş bir toplum yaratma arzusu, esasında gidişatın, davranışı kontrol altına alan cezai yöntemlere doğru evrilmesini gerektirir ve bu durum,

kaçınılmaz şekilde bir tür polis devleti ile sonuçlanır (Claeys, 2010, s. 107-108). Claeys'in de alıntılacağı gibi Ruth Leviatas'a göre bu durum, imgelem yetimizin başarısızlığı değil, geç kapitalizmin entelektüel ve politik koşullarının bir sonucu olarak görülebilir. Çağımızda ütopya teriminin bizzat totaliter tahayyüle indirgenmesinin yarattığı hüsrana, kısmen, kapitalizme karşı önerilecek herhangi bir alternatifi geçersiz kılmaya yönelik kasıtlı girişimlerle ilişkilendirilerek anlamlandırılabilir; zira "anti-ütopyacılık statükonun cephaneliğinde standart bir silahtır" (Levitas, 2003, s. 15; Claeys, 2010, s. 108).

Diğer taraftan Claeys, aslında bilfiil *reductio ad absurdum*⁹⁷ olarak değerlendirilebilecek olan bu iddianın, tüm sosyalistlerin "deli" ya da "sapkın" kişilikler olduğu önerisinde veya tüm sosyalizm biçimlerinin bir nevi "kölelik" ya da "köleci devlet" varyasyonuna denk düştüğü yönündeki çıkarımlarda on yıllarca önce dillendirildiğini belirtir. Claeys bu iddianın, iki ana nedenden ötürü kusurlu olduğunu belirtir. Buna göre bir yandan, mantıksal açıdan ütopyacılığın mükemmelleşme arayışında olduğu ve bu nedenle daha azla yetinmeyip bu mükemmellik ölçütünün altına düşenleri cezalandırması gerektiği varsayılır. Ancak çoğu ütopya, bu çeşit bir "mükemmelliği" talep etmez veya öngörmez; yalnızca insan davranışının çarpıcı derecede geliştirilebilmesi ülküsünü "ulaşılabilir" bir norm olarak kabul eder. Öte yandan, tarihsel açıdan bakıldığında bu iddia, manastırcılık ya da çeşitli kolektif topluluklar/komünler gibi ideal topluma dair başka pek çok ütöpik pratiğin, aşıkâr biçimde "totaliter" olmadığını ikrar etmekte başarısızdır (Claeys, 2010, s. 108).

Bu bağlamda, "insan toplumunda büyük bir gelişmeyi amaçlayan her türlü kuramsallaştırmanın 'totaliter' veya pejoratif anlamda 'distopik' pratiklere yol açacağı minvalindeki genel çıkarımın bizzat 'tarih' tarafından çürütüldüğü" (Claeys, 2010, s. 108) ileri sürülebilir. Nitekim günümüzde dahi, aslında geçmişin ütopyalarında bizden önce gelenlerin çoğunun hayal ettiğinden daha iyi koşullarda yaşamaktayız. Dolayısıyla evrensel refah ve

⁹⁷ Saçmalığa dönük, saçmalığa indirgenmiş, safsata.

istikrarlı demokrasiye ilişkin liberal paradigmanın kendisi de aynı zamanda “ütöpik bir idealdir” ve hem ekonomik hem de ekolojik açıdan distopik sayılabilecek bir başarısızlığa son derece yatkın olduğu kanıtlanmıştır (Claeys, 2010, s. 108). Belirli bir metnin distopya ya da ütopya olarak tanımlanması, kişinin, anlatının sonucuna ilişkin bakış açısına ve anlatıdan çıkarımına bağlı olabilir. Her halükârda “böyle bir muğlaklık, türün reddedilmesinin gerekçesi hâline getirilmekten ziyade, kışkırtıcı bir tartışma kaynağı olarak görülmelidir” (Claeys, 2010, s. 108).

“Dystopias Do Matter” başlıklı yazısında Lucy Sargisson, distopiyaların, bizi düşünmeye sevk etmeleri nedeniyle önemli olduğundan bahseder. Distopiyalar, kontrolden çıkabilecek olan mevcut durumun neye dönüşebileceğini tasavvur etmemize yardımcı olur; bize, şimdiki zamanın neresinde yanlışlar olduğunu gösterir ve işlerin nasıl (ve kolayca) daha da ters gidebileceğini öngörürler. Distopyalarda, mevcut durumdaki ana temalar, eğilimler veya sorunlar tanımlanır ve aşırı uçlara kadar genişleterek tanıdık olmayan bağlamlara yerleştirilir. Bu bağlamlar, yazarın şimdiden bazen zamansal olarak bazen de mekânsal olarak farklıdır. Ancak temalar, eğilimler ve sorunlar değişmez. Bu nedenle, distopiyalar mevcut durumu sorgularken geleceğe dair uyarılar ya da kehanetler sunarlar. Öte yandan kimi zaman, distopyalarda umut ışıkları belirir; bu metinlerde, kitlesel bencillik, açgözlülük, tüketimcilik, sorumsuz yurttaşlık ve insanların kendi eylemlerinin sonuçlarına kör kalmalarına neden olan “kolektif bir aptallık” gibi ortak temalar barındıran hiyerarşik ve sömürücü toplumlar yer alır (Sargisson, 2013, s. 40).

Sargisson’a göre örneğin, 21. yüzyıl distopiyalarında öne çıkan izleklerden biri olarak iklim değişikliği, kitlesel su baskınları, insan klonlama, genetik mühendislik ve küresel ısınmanın toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik nedenleri ve sonuçları üzerine yapılan sorgulamaların arka plânını oluşturur. Bu anlatılarda toplumlarının altyapısının temeli olarak düşündüğümüz unsurlar (iletişim ağları, elektrik, petrol, bankalar, para birimi, siyaset, uluslar

ve devletler) iklim değışikliğı sonucunda yok olur. Bu altyapı olmadan dünyanın neye dönüşebileceğı tasavvur edilir ve durum, genellikle çok güvensiz, korkutucu ve tehlikelidir. Ancak metinlere hâkim olan ezici karamsarlık, düşüncüyü harekete geçirecek türde bir umut ışığı da barındırabilir. Dolayısıyla, distopik kurgu farkındalık yaratabiliyorsa, tartışmaları teşvik edebiliyorsa ve belki de eyleme geçirebiliyorsa; ele alınması gereken sorunlara dikkat çekebiliyorsa, 21. yüzyıl için kesinlikle ayırt edici öneme sahiptir, diyebiliriz (Sargisson, 2013, s. 40-41).

Vincent Geoghegan’a göre toplumsal ve ekolojik felaket imgelerinin üretilmesi ve tüketilmesi pek çok amaca hizmet edebilir. Bu doğrultuda anti-hümanist ütopyacılığın iki zıt eğiliminden yola çıkan Geoghegan, “kendini küçümseyen bakış açısını, kendini eleştiren bakış açısından ayırt edebileceğimizi” vurgular. Kendini küçümseyenler, insanlığı “doğanın bir paraziti olarak görüp, insanlığın yok oluşunu dört gözle bekleyerek” ütöpik enerji harcarlar. Bu türden bir ütopya, ironik biçimde insanlığın ezilmesini arzular. Özeleştirel bakış ise, hümanist ütopyacılığın karanlık boyutlarının farkındadır ki bu boyutlar, Machiavelli’nin çağdaşı Thomas More’un sömürgecilik ve üretimci etiğinde ya da Francis Bacon’un *Yeni Atlantis* eserindeki bilimsel araçsalcı eğilimde saptanabilir. İnsanlığın yok oluşu üzerine düşünmek hem Hobbesçu hem de Burke’cü bir işlev görebilir. Hobbes, bir devletsiz toplum tasarlayarak etkili bir siyasal toplumu nasıl inşa edebileceğini düşünsel bir deney yoluyla araştırmıştı. Benzer şekilde, insanlığın soyutlanması veya yok oluşu üzerine düşünmek, şu an izlediğı yönelim hakkında önemli içgörüler geliştirmeyi mümkün kılabilir. Burke açısından bakıldığında ise, “yüce” (*sublime*) kavramının geliştirilmesi, hayretin yaratıcı bir şekilde kullanılmasına olanak tanıyan bir alan yaratma potansiyeline sahiptir. Yüce olgular gerçekten korkunçtur ve bu nedenle büyüleyicidirler; insanda hem hayranlık uyandıran hem de alçaltıcı bir dehşet hissi yaratırlar. Benzer şekilde, Charles Taylor *A Secular Age* adlı eserinde, 18. ve 19. yüzyıllarda, yücenin insanlıktan yoksun, vahşî doğada bulunabileceğı inancını tartışır. İnsanların olmadığı bu

mekânların, paradoksal olarak gerçek insanlığın gelişebileceği alanlar olduğu düşünülmüştür. Geoghegan’a göre bazı distopyalar da benzer bir işlevi yerine getirir. Distopik dünyalar bu bağlamda gerçek insanlığın aşılanaabileceği/başlayabileceği yerler olarak görülebilir (Geoghegan, 2013, s. 46-47).

Geoghegan, Tom Moylan’ın “eleştirel distopya” tanımının, distopyanın ütopyik arzuları besleme kapasitesini vurguladığını ileri sürer. Bu bağlamda Bloch’un “henüz olmayan” kavramı, eleştirel distopyanın keşfetmeye çalıştığı olumsuzluk alanını ifade etmek açısından önemlidir. Mevcut ve giderek artan karanlık karşısında oluşan farkındalık, öngörüselle düşünceyi ve eylemi harekete geçirir. Dolayısıyla distopyanın karanlığı ya da karamsarlığı, herkes için eşit ve erişilebilir bir kaynak olma niteliğini taşır. Sürecin rayından çıkmasına neden olabilecek “şeytanlarla” yüzleşilmeden, onların üstesinden gelmek mümkün değildir; bu bağlamda distopya, bir tür müttefik olarak görülebilir. Bu anlayış, Gramsci’nin “akıl karamsarlığı, iradenin iyimserliği” ifadesinde ve Bloch’un *docta spes* (eğitilmiş umut) ilkesinde kısmen yakalanmıştır ve distopyanın yarattığı duygusal etki, bu eğitimden ayrı düşünülemez (Geoghegan, 2013, s. 46-47). Geoghegan tam da bu nedenle “distopya” kelimesinin, bir nevi “karamsar umudu” ve sürekli olarak “eğer” ile “ama” arasında gidip gelen bir zihinsel salınımı hatırlatması gerektiğini ileri sürer (Geoghegan, 2013, s. 48).

Maria Elisa Cevalco, ütopyacı tahayyülün günümüzde artık, 19. yüzyıldaki görünümünden daha uzak bir yerde konumlandığını belirtir ve dünyanın geleceğine yönelik yükümlülüklerimizi hatırlamak için 19. yüzyılın radikal düşüncesine dönmek gerekliliğinden bahseder; zira “yaşadığımız zamanın tohumları onların düşüncelerinden filizlendiği gibi, gelecek de bizim düşünce tohumlarımızdan köklenir” ve alternatiflerin olmadığı çağ olarak damgalanmış zamanımızda “ne yazık ki henüz meyve vermeyen tohumlardan biri de kapitalist dünya düzenindeki değişimdir” (Cevalco, 2005, s. 82). Öte yandan Raymond Williams’ın vurguladığı gibi, ütopyacılık ve bilimsellik arasındaki ayrımın günümüzde hâlâ etkili olması ve

eleştirel bir gözle ele alınması, tarihsel gelişim yasalarının bilimsel niteliğinin yalnızca ihtiyatla irdelenmesinden ya da şüpheyile reddedilmesinden kaynaklanmaz; bu aynı zamanda, ütopyacı tahayyülün öneminin yeniden değerlendirilmesiyle ilgili bir durumdur (Williams, 2010, s. 231). “Öyle ki ütopyacı durumun, ütopyacı, itkinin ve ütopyacı sonucun değişkenliği ütopyacı kurmacanın anlaşılabilmesi için hayati değerdedir” (Williams, 2010, s. 232). Cavesco’nun da alıntılıdığı üzere, böyle bir durumda Williams’ın “arzunun soyutlanamayacağı”na dair tespitini hatırlamakta yarar vardır; nitekim “arzu her zaman özgül ve son derece etkili koşulların harekete geçirdiği, somut bir şeye duyulan arzudur” (Williams, 2005, s. 200; Cavesco, 2005, s. 82). Bu yüzden, ütopya tarzının, basit bir arzu grameri olarak değil; sınırları ihlal eden, idealize edilmemiş, devingen ve tarih ilerledikçe bizzat dönüştürülebilecek olan başka bir yer ve zaman arzusu olarak her daim değişen bağlam ve koşullar içinde okunması gerekir. Çünkü ütopya tarzına içkin “tanımlayıcı dilek kipinin, geleceğe dair gerçek bir göstergeyi içeren bir gramerin parçası olup olmadığını” bu bağlam belirler (Williams, 2005, s. 207-208).

Cavesco’ya göre 21. yüzyılı niteleyen sorunlardan biri, gramerimizin böyle bir “dilek kipini artık içermiyor oluşu”dur. “Metanın daimî şimdisini, geçmiş ve geleceğin iç içe geçerek eridiği bir şeyleşme pratiğinin özünü ve tekdüzeliğin döngüselliğini” içeren bu çağda, kapitalizme göbekten bağlı “alternatif yok” sloganı, çağdaş toplumunun tüm düzeylerine gönderme yapan kestirme bir yol misali, zamanın ruhunu tam anlamıyla özetlemeye yardımcı olur. Bu sloganda yenilikçi hiçbir şey olmadığını da biliriz; nitekim kapitalizm her evresinde kendini “değiştirilemez” olarak sunmuştur ve egemen ideolojinin işleyişi, sisteme ilişkin pratikleri doğallaştırmanın veya meşrulaştırmanın yollarını bulmak üzerine kuruludur (Cavesco, 2005, s. 82). Öte yandan, “çelişkiye dayalı hiçbir sistem, kendi hegemonyasına meydan okuyan pratiklerin oluşmasını etkili bir şekilde engelleyecek kadar bütünsel ve baskın olamaz” (Cavesco, 2005, s. 84).

Son olarak, kapitalizmin küresel aşamasında şekillenen bir dünyada, otoriter güce tabi olarak yaşadığımız gerçeğinin altını çizen Tom Moylan’a kulak verirse, içinde bulunduğumuz bu dünyanın adı zaten “distopya”dır. Bu dünyada, doğa (insanlık da dahil) yabancılaştırılmış, nesneleştirilmiş, sömürülmüş, baskı altına alınmış ve nihayetinde bir şekilde yok edilmiştir; ekolojik, ekonomik, politik ve kültürel krizler her geçen gün daha fazla norm hâline gelmektedir. Nitekim artık, *Büyük Birader*’in baskın imgeleri görülme de tanıdık sloganlar işitilir: “Alternatif yok, tarih bitti” (Moylan, 2013, s. 42). Böyle bir dünyayı dönüştürmek için tek şans, yeni bir anlatının başkahramanı olmaktan ve buna göre hareket etmekten geçer (Moylan, 2013, s. 42). Moylan’a göre ütopya turunda gezinen yabancılar değil; aksine distopyanın hâlihazırdaki “özneleri” olarak insanlığın tek özgürleştirici alternatifi, bu yeni yolda ilerlemektir (Moylan, 2013, s. 42).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

İNSAN SONRASI EYLEM: ÂTIL İYİMSERDEN ATIK KÖTÜMSERE

1. SİNEMADA DİSTOPİK GÖRÜNÜMLER

1.1. Dünya Sinemasında Distopya Anlatıları

“Mark Bould, *Science Fiction* (2012) adlı kitabında, bilimkurgu sinemasına odaklanarak, sinema türlerinin, izleyicinin içinde bulunduğu toplumsal ve kültürel konumlarca şekillendirilen karmaşık bağlamlar tarafından üretildiğini ifade eder. Bununla birlikte, bilimkurgu filmlerinin çoğunlukla değişmez, doğal ve öteden beri var olan estetik biçimler olarak ele alındığını da vurgular. Bu çelişki doğrultusunda Bould, tür analizlerinde filmlerin bağlamsal özgüllüklerinin göz ardı edilmemesi gerektiğini savunur. Filmleri tekil ve kapalı bir tür kategorisi içinde değerlendirmek, anlam potansiyelini daraltacağı gibi tür kuramının eleştirel kapasitesini de zayıflatacaktır. Dolayısıyla kültürel, toplumsal ve tarihsel bağlamlara duyarlılık göstermek suretiyle türleri sabit tanımlarla sınırlayan genellemelere karşı temkinli bir yaklaşımı benimsemek gerekir (Bould, 2012, s. 1-2). Bilimkurgu söz konusu olduğunda, türün sınırlarını belirleme ya da tanımlama işlevi gören “bilimsel doğruluk” ölçütünü bir kenara bırakarak, bu filmlerin anlam ve haz üretmek amacıyla kullandığı -görünüşte bilimsel ve teknolojik olan- imgeler, fikirler ve söylemler üzerinden bir çözümleme yapmak mümkündür. Bu yaklaşım, bilimkurguya içkin olan ve kimi zaman “kötü bilim” olarak nitelendirilebilecek unsurların -ister distopik temsiller düzeyinde olsun ister bilişsel düzeyde- nasıl anlam ve duygulanım üretebildiğini araştırmak için verimli bir zemin sunar (Bould, 2012, s. 2).

Bu noktada “ütopya” ve “distopya”, anlam ve duygulanım üretmenin siyasi, toplumsal, kültürel ve bilişsel nitelikli bir biçimi olarak elverişli açılımlar sunan bir kavram/alt tür olarak

düşünülebilir. Ünsal Oskay'ın da alıntılacağı gibi (2014, s. 27-28), *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* adlı yapıtında Darko Suvin, yazınsal alandaki gelişkin ve özgürleşimci örneklerini ele almak suretiyle bilimkurgunun, “ikinci sınıf” anlatı olarak damgalanma yanılgısını bertaraf etmeyi amaçlamıştır (Suvin, 1979, s. vii-viii). Suvin’e göre kesin ve açık bir şekilde, ütopyalar (ve distopyalar), bilimkurgu adı verilen kapsamlı biçimin sosyoekonomik açılımlar sağlayan toplumsal-politik bir alt türüdür (Suvin, 1979, s. 61).⁹⁸ Suvin’in izinden giden ve kültürel alanda ütöpik/distöpik tahayyüllerin özgürleşimci edimlerini inceleyen Fredric Jameson da, en büyük başarısı tarihsel alternatiflerinin gerçekleşemez olduğu düşüncesinin içselleştirilmesini sağlamak olan sosyoekonomik sistemimizde, başka türlü bir dünyanın, bilişsel olanaklılık çerçevesi içinde tasavvur edilebileceğini gösteren kültürel ürünler olarak ütopyaları ele alır (Jameson, 2005, s. 10-13). Bu manada ütöpik arzu ya da distöpik tahayyül, başka bir dünyayı mümkün kılacak en önemli insan yetisinin, yani düş gücünün/imgelemin canlandırılmasıdır. Böyle bir perspektif ile ütöpik/distöpik metinler, kapitalizmin dayattığı “gerçeklik sınırları”nın dışına çıkarak alternatif “gerçeklikler” düşleme arzusu ve yaratma edimi doğrultusunda sonsuz potansiyeller barındıran bir bilimkurgu alt türü olarak incelenebilir.⁹⁹

⁹⁸ Suvin, bütün bilişsel süreçlerin, belirli bir yarı-insan topluluğunu alternatif bir tarih olarak ele alan, yabancılaştırılmış bir sözsel yapı içinde konu edebileceğini ileri sürer. İşte bu “bilişsel yabancılaştırma”, Suvin’e göre bilimkurgu anlatısının temelini oluşturur. Öte yandan, paradoksal bir biçimde, ütopya ancak bilimkurgu modern aşamasına ulaşp onu içine aldığı, geriye dönük bir perspektifle bu şekilde değerlendirilebilir. Dahası, bu genişleme her zaman doğrudan gerçekleşme de klâsik ve 19. yüzyıl ütopyacı edebiyatının bir uzantısı niteliğindedir. Bu doğrultuda, bilimkurgu hem ütopyadan daha geniş bir türdür hem de en azından dolaylı olarak onun mirasından beslenerek gelişmiştir (Suvin, 1979, s. 61).

⁹⁹ Jameson’un alıntılacağı gibi, Suvin’in “bilişsel yadırgatma kavramı” (Rus Biçimcilerinin “alışkanlığı bozma” anlayışı ve Brecht’in *Verfremdungseffekt* -yabancılaştırma etkisi- düşüncesine dayanan estetik bir çerçeve) bilimkurguyu temelde epistemolojik bir işlevle tanımlar ve bu yüzden, fantezinin daha spekülâtif ve hayalperest yönelimlerini dışarıda bırakır. Bu bağlamda, bilimkurgunun belirli bir alt dalının, özellikle alternatif toplumsal ve ekonomik yapıların tahayyülüne odaklandığı söylenebilir (Jameson, 2005, s. 13). Nitekim Suvin’e göre bilimkurgu, hegemonik bir edebi araç olarak mekân ve/veya karakterler (*dramatis personae*) tarafından belirlenen kurmaca bir anlatı türü olarak tanımlanmalıdır. Bu anlatı, mimetik ya da natüralist kurmacanın ampirik zaman, mekân ve karakterlerinden radikal biçimde farklıdır. Öte yandan, diğer fantastik türlerden, başka bir deyişle ampirik olarak doğrulanmayan kurmaca anlatılar bütününden de farklı olduğu ölçüde, döneminin bilişsel (kozmozolojik ve antropolojik) normları çerçevesinde “imkânsız görülmeyen” unsurlar içerir. Temel olarak, bilimkurgu gelişmiş bir tezatlıktır; “gerçekçi bir gerçek dışılık” sunar. “İnsanlaştırılmış insan-dışı varlıklar”, “dünyevi öteki dünyalar” ve benzeri öğeler içerir. Potansiyel olarak, çağımızın temel bilişsel normlarının yarattığı *pathos* (duygulandırma) ve *prestij* (etkileme) tarafından doğrulanan güçlü bir yabancılaştırma alanı sunar (Suvin, 1979, s. viii).

M. Keith Booker, *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema* adlı çalışmasında, ütopya anlatılarının iyimser vizyonlarını tersine çevirerek, ideal toplum hayalinin bir kâbusa dönüştüğü toplumları tasvir eden ve çoğu zaman, içinden çıktıkları gerçek dünyadaki toplumu hicveden eleştirel distopik anlatıların, sinemada ütopya anlatılarına kıyasla çok daha popüler olduğunu ileri sürer. Booker’a göre bu durum muhtemelen, distopik anlatıda, bireylerin arzuları ile onları kuşatan baskıcı toplumun talepleri arasında ortaya çıkan kurucu ve yaratıcı çatışmalara daha fazla olanak tanınmasından kaynaklanır. Sinemada distopya, kıyamet sonrası (*post-apocalyptic*) motifleriyle yakından ilişkilidir ve distopik toplumlar, çoğu zaman önceki toplumları yok eden doğal veya insan kaynaklı felaketlerin ardından ortaya çıkar. Bununla birlikte bu filmlerde distopik toplumlar, günümüz toplumundaki kusurların ve güncel sorunların tarihsel açıdan doğrudan uzantısını verecek şekilde, herhangi bir felaket araya girmeden de gelişebilir (Booker, 2010, s. 113).

Nitekim edebiyatta olduğu gibi, sinema mecrasında da distopik anlatının yükselişi ve bilimkurgu türü içerisinde değerlendirilen distopya filmlerinin sayıca artışı 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren başlar. 1960’ların sonlarıyla birlikte edebiyat alanında ütopya/distopya diyalektiğinden temellenen “eleştirel dönüş”, 1970’lerle birlikte sinema alanında da distopik anlatı filmlerinin yükselişe geçmesiyle belirgin hâle gelir.

Bu doğrultuda, 1970’lerin distopya filmlerine değinmeden önce, bu filmlerin orijinini kavrayabilmek için, Keith M. Johnston’ın da belirttiği (2011) gibi bilimkurgunun, olağanüstü özel ve görsel efektlere dayanan tempolu, popülist nitelikte aksiyon-macera sineması oluşturmak ile evren üzerine yoğun bir meditasyonla fikirler sunan felsefi bir anlatı olmak arasında salınan yönelimlerinin izlerinin sürülebileceği 1895-1970 yılları arası döneminden kısaca bahsetmek gerekir.

1895'ten 1949'a

Science Fiction Film A Critical Introduction başlıklı kitabında bilimkurgu filmlerinin karmaşık tarihini ele alan Keith M. Johnston, bu anlatıların her daim çoklu, tartışmalı ve özgün olduğunu göstermeyi amaçlar. Johnston'a göre, sessiz sinema döneminde birçok film türü içinde gelişen bilimkurgu, dönüm noktaları olarak işaretlenebilecek 1927, 1951 veya 1977'de¹⁰⁰ olduğu gibi günümüzde de sabit, tanımlanabilir ya da denetlenebilir sınırlardan ziyade; hibrit bir yapıya sahip olagelmıştır. Bu bağlamda distopik anlatıların bilimkurgu evrenlerinin daha geniş alanlarına birer geçit işlevi gördüğü ve anlatının yeni olasılıklarına dair keşiflerin önünü açtığı ileri sürülebilir (Johnston, 2011, s. 4).

Bilimsel romanlar, gerilim, hileli film, komik kısa film, fantezi, bilimsel melodram, korku gibi tanımlamalar, 1895 ile 1950 yılları arasında üretilen bilimkurgu (ve/veya distopya) anlatılarını sınıflandırmak için endüstri, eleştirmenler ve ticari basın tarafından en sık kullanılan terimler olagelmıştır (Johnston, 2011, s. 53). Johnson'ın belirttiği üzere bu tanımlamalar, bilimkurgunun gelişimiyle birlikte seyircilerin aşına olacağı unsurları içerir. Söz konusu dönemde Georges Méliès ile başlayan hilelere ve basit efektlere dayalı filmler,¹⁰¹ kısa sürede *20,000 Leagues Under the Sea* (Stuart Paton, 1916) ve *Flash Gordon* (Frederick Stephani, 1936) gibi gelişmiş minyatür modellerle yapılan çalışmaları; *Prehistoric Poultry* (Willis H. O'Brien, 1917) ve *King Kong* (Willis H. O'Brien, 1933) gibi animasyonları; *The First Men in The Moon* (Bruce Gordon & J.L.V. Leigh, 1919) ve *Aelita* (Yakov Protazanov, 1924) gibi set

¹⁰⁰ Önceden değindiğim gibi, 1970'li yıllar distopik eleştirel dönüşün sinema alanındaki karşılığına denk gelen ve "distopya" olarak tanımlanabilecek filmlerin yükselişe geçtiği yıllardır; ancak Fritz Lang'ın yönettiği 1927 tarihli *Metropolis* bu bağlamda enteresan ve tekil bir örnek olarak karşımıza çıkar. 1950'ler ise, genel anlamda sinemada bilimkurgunun bir tür olarak tanınmaya başladığı yıllardır.

¹⁰¹ M. Keith Booker, asıl mesleği sihirbazlık olan Georges Méliès'in, izleyicilerine görsel fanteziler sunmak için, günümüzde artık "özel efektler" olarak adlandırılan illüzyonların potansiyelini keşfeden ve böylece ilk bilimkurgu filmlerini üreten yönetmen olduğundan bahseder. 1902 yılına gelindiğinde, Jules Verne'in 1865 tarihli romanına dayanan *Le voyage dans la lune* (Aya Seyahat) adlı eserini ortaya koyan Méliès'in bu bağlamda ilk yönetmenlerden biri olduğu ve modern bilimkurgu anlatısının 1895-1905 arası dönemde H. G. Wells'in "bilimsel romanları" ile başladığı göz önüne alındığında, bilimkurgu filminin kökenlerinin de sinema kadar, neredeyse edebi bilimkurgu romanları kadar eskiye dayandığı söylenebilir. Booker'ın da vurguladığı gibi Méliès'in erken dönem çalışmalarının ardından, bilimkurgu filmi ciddi toplumsal ve siyasi sorunların derinlemesine incelendiği bir anlatı içermek suretiyle dünya sinemasının en önemli türlerinden biri haline gelmiştir (Booker, 2010, s. 2).

tasarımlarını ve nihayetinde *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) ve *The Invisible Man* (James Whale, 1933) gibi görsel efektleri öne çıkaran yapımları kapsayacak şekilde genişlemiştir. Anlatılar, *The “?” Motorist* (Walter R. Booth, 1906) gibi filmlerde uzay yolculuklarını, *A Message From Mars* (Wallett Waller, 1913) gibi örneklerde uzaylı ziyaretlerini, *Just Imagine* (Wallett Waller, 1930) tarzı yapımlarda geleceğe dair vizyonları ve *It Happened Tomorrow* (René Clair, 1944) gibi filmlerde görülebileceği üzere zaman yolculuğunu içerecek biçimde çeşitlenir. *Mechanical Husband* (S. Wormald, 1910), *Murder by Television* (Clifford Sanforth, 1935) ve *The Perfect Woman* (Bernard Knowles, 1949) gibi birbirinden farklı yapımlarda, yapay zekâ veya robot filmlerinin ilk örnekleri karşımıza çıkar. Daha sonraki yapımlar bu unsurların çoğunu bir araya getirirken, bilimkurgu anlatıları henüz adlandırılıp sınıflandırılmadan önce, bu unsurların her biri bireysel filmlerde, kısa filmlerde ve dizilerde görülmüştür (Johnston, 2011, s. 53).¹⁰²

Johnston’a göre gelecekteki distopya metinleriyle olan anlamlı bağlantılarını keşfetmek için, söz konusu dönemde üretilen filmlerin, dönemin toplumsal ve kültürel etkileşimleriyle birlikte geniş bir yelpazede ele alınması; bu metinleri çevreleyen söylemsel ağların, politik atmosferin ve sosyal bağlamın incelenmesi gerekir. Bununla birlikte, bilimkurgunun temel anlatısını oluşturan tematik ve alegorik unsurların öncelikli kaynağı edebiyattır. Bu dönemde üretilen hile ve fanteziye dayalı erken deneyler varlıklarını esasında, Mary Wollstonecraft Godwin Shelley (*Frankenstein or the Modern Prometheus*, 1818), Jules Gabriel Verne (*A Trip to the Moon*, 1865; *20,000 Leagues Under the Sea*, 1870), Robert Louis Stevenson (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) ve H. G. Wells (*The Time Machine*, 1895; *The Invisible Man*, 1897; *The War of the Worlds*, 1898; *The First Men in The Moon*, 1901) gibi bilimsel bilgiye eşit derecede sahip yazarların eserlerine borçludur. Bu eserlerin toplumsal ve kültürel

¹⁰² Johnston, akademik çalışmalarda yeterince temsil edilmeyen bu dönemin, genellikle *Le Voyage dans la lune* (Ay’a Yolculuk, 1902), *Aelita*, *Metropolis*, *Things to Come* (William Cameron Menzies, 1936) adlı filmlerin yer aldığı geleneksel bir kanonla sınırlı hâle getirildiğinden söz eder. Bu dar seçki, otomasyon, ileri teknoloji, uzay yolculuğu, bilimsel ilerleme, görünmezlik, fantastik keşifler, beden istilası, radyasyon kaygısı ve dönüşüm gibi anlatısal temalarla ilgilenen yüzlerce filmi göz ardı eder. Bu temalar 1950’lerde üretilen bilimkurgu filmlerinde etraflıca analiz edilirken, önceki yarım yüzyılın verimli zemini büyük ölçüde bilinmeyen; sinematik açıdan kayıp bir dünya olarak kalmıştır (Johnston, 2011, s. 53-54).

etkileri, yapay yaşam/zekâ yaratımı, mekanizasyon, bedensel dönüşüm, uzaylı istilası, zaman yolculukları ve gelecek tasavvuru temaları etrafında örgütlenen filmler üzerinden izlenebilir (Johnston, 2011, s. 54).

Johnston'a göre gelecekteki savaşlar, gelişmiş robotlar, Ay'a yolculuklar ve başka gezegenlerden gelen ziyaretçiler gibi izlekleri içermeleri sebebiyle söz konusu dönemde çekilen ve adı geçen filmler elbette geleceğe dair sinematik öngörüler olarak da değerlendirilebilir. Fakat bu anlatıların çoğunda, olayların belirsiz bir "şimdi"de geçtiği ve yakın geçmişte vuku bulmuş teknolojik bir gelişmenin sonucu olarak tasvir edildiği ima edilir. Geleceğe dair bu ilk belirsizlik, erken dönem bilimkurgu anlatılarının ilham aldığı edebiyat eserlerinde de görülebilir: *Frankenstein*, *20,000 Leagues Under the Sea*, *The First Men on the Moon*, *The War of the Worlds* ve *The Invisible Man* gibi örneklerin tamamı 19. yüzyılın şimdiki zamanında geçen hikâyelerdir. İstisnai bir örnek olarak H.G. Wells'in *The Time Machine* adlı romanı, geleceğe dair bir imgelem sunar; ancak bu eser, o dönemde filme uyarlanmamıştır (Johnston, 2011, s. 67).¹⁰³

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında insanlar, özellikle popüler dünya fuarlarında sergilenen teknolojik icatlara karşı ilgilerinde net biçimde görülebileceği gibi, geleceğe dair figürlerle büyülenmiş olsalar da gelecekteki olası dünyalara dair ütöpik ya da distöpik tasvirler, bu dönemde sinemada görece daha az yer bulmuştur. Yüz yıllık bir zaman sıçraması gerçekleştirerek, 2010 yılında kadınlar tarafından yönetilen bir dünyayı anlatmaya girişen *Looking Forward* (Theodore Marston, 1910), bu bağlamda istisnai filmlerden biri olarak kabul edilebilir. Burada, kadınların artan toplumsal gücüne yönelik endişe, 19. yüzyılda filizlenen değişimleri yansıtır. Evlilik ve boşanma yasalarındaki revizyonların yanı sıra kadınların oy hakkı siyasi ve kültürel bir mesele hâline gelmiş; kadınlar hayatın her alanında

¹⁰³ H. G. Wells'in 1895 tarihli eseri, George Pal tarafından 1960 tarihinde *The Time Machine* adıyla filme uyarlanmıştır. Filmde, keşfettiği zaman makinesi aracılığıyla uzay ve zaman içinde geleceğe yolculuk yapan bir mucidin, karanlık ve tehlikeli bir toplumla karşılaşması ve ütöpik toplum vizyonunu kaybederek umutsuzluğa düşmesi konu edilir.

daha fazla eşitlik talep etmeye başlamıştır. Nitekim ardından gelen *In the Year 2000* (Alice Guy, 1912), *In the Year 2014* (Allen Curtis, 1914), *Percy Pumpernickle, Soubrette* (Albert W. Hale, 1914) ve *The Last Man on Earth* (John G. Blystone, 1924) gibi yapımlar, erkeklerin ikinci sınıf vatandaş olarak görüldüğü gelecekteki anaerkil toplumları betimler. Öte yandan bu tür bir gelecek tasavvuru, çağın egemen cinsiyet rollerine geri çekilmeyle de sonuçlanmıştır; çoğunlukla kadınlar tarafından yönetilen bir dünyanın iflası gösterilerek erkeklerin toplumu “yeniden” kontrol altına almaları sağlanır. Kadınların yönetimde, erkeklerin ise ikincil konumda olduğu çoğu filmde bu doğrudan karşıtlık korunurken, eşit bir toplum önerisi hem fantezi hem de imkânsızlık olarak gösterilir ve nihayetinde toplumsal cinsiyet rollerindeki tersine çevrilme hâli, kadınların hem erkek hem de kadın rollerini aynı anda yerine getiremeyecekleri öne sürülerek kısa sürede düzeltilir (Johnston, 2011, s. 68). Gelecek temalı distopik anlatılarda bir endişe unsuru olarak öne çıkan kadın gücü, dönemin daha ünlü yapımlarında da merkezi bir rol oynar. Örneğin, ilk distopik filmlerden biri olarak kabul edilebilecek *Metropolis* iki katmanlı şehir tasavvurudur; üst katta kadınlar, hedonist bir yaşam süren burjuva erkeklerini eğlendiren egzotik dansçılar olarak sunulur. Alt katta ise, sınıflar arası mücadelede işçi sınıfından kadınların isyana katıldığı gösterilir; ancak işlevleri “annelik”tir. Sadece Maria ve “Robot Maria” burjuva ve işçi sınıfı dünyaları arasında dikey biçimde hareket edebilen kadınlardır ve burada bile, yalnızca Robot Maria’nın, “otomatik” cinselliği aracılığıyla güç ve kontrol sahibi olduğu ima edilir (Johnston, 2011, s. 68-69).

Bununla birlikte, sona ermeyen ve derinleşen bir toplumsal ve ekonomik kriz dönemin çıktısı olarak Anglo-Amerikan filmlerindeki distopik gelecek vizyonlarını tartıştığı “Visions of the Future in Science Fiction Films from 1970 to 1982” başlıklı makalesinde H. Bruce Franklin’nin belirttiği gibi, erken dönem bilimkurgu filmleri ve distopik anlatılarda öngörülen ilk büyük arketipsel imge, geleceğin görkemli şehirleridir. Bu bağlamda akla gelen ilk örnek olan *Metropolis* filmine adını veren bu muazzam şehir, derinliklerde, yeryüzünün altında

alışan yoksul kitlelerin yaşamlarını tüketen bir diyalektiğın parçasıdır. Ancak Franklin’e göre bu diyalektik, 1930 yılında, Hollywood’un “bahtsız bilimkurgu müzikali *Just Imagine* için çeyrek milyon Büyük Buhran doları harcayarak yarattığı, 1980 yılına ait muazzam fütüristik New York imgesi ile gömülmüştür” (Franklin, 1990, s. 20-21). Benzer biçimde 1936 tarihli *Things to Come*, geleceğın muazzam şehrini “teknolojik seçkinlerin eseri olarak” sergiler (Franklin, 1990, s. 21).

Johnston’a göre bu filmlerde, geleceğın toplumunun görsel ihtişamını aktaran minyatür modeller ve set tasarımlarına dayanan gelecek imgelemi, insan mimarisi ve yaratımındaki olası ilerlemelerin gösterisi üzerine kuruludur. 1920’lerin sonlarında sinemada ses kullanımına geçilmesiyle, geleceğın işitsel temsilleri konusundaki endişeler de dile getirilir. Burada vurgu, sesin, hâlihazırdaki görselliğe neler katabileceğı üzerine yoğunlaşır; patlamalar ve hava saldırıları gibi sesler ile geleceğın neye benzeyebileceğı yorumlanır. Nitekim 1910’ların kontrolü elinde tutan kadınlarla ilgili kaygılı gelecek vizyonlarından sonra, *High Treason* (Maurice Elvey, 1929) ve *Just Imagine* gibi filmlerde, olağüstü teknolojiyle donatıldığı hâlde sürekli saldırı altında kalan ya da iç tehditlerden kurtarılmaya ihtiyaç duyan şehirlere dair fütüristik imgelemler büyük ölçüde yer almaya başlar. Geleceğe dair birbirinden farklı vizyonların bu kadar etkili olmasının nedeni, böylesine gelişmiş şehirlerin hem ütöik hem de distöik özellikler içerdiğini ima etmeleridir. Etkileyici bir şekilde inşa edilen bu şehirlerden hiçbirisi mükemmel değildir ve birçoğu, gizli kalmış kaygı ve korkuları açığa çıkarır. Bu çelişki, gelecek görülerinin sonraki tasvirlerinde de temel bir unsur olarak kalmaya devam edecektir (Johnston, 2011, s. 69-70).¹⁰⁴

¹⁰⁴ Benzer biçimde M. Keith Booker’a göre, modern bilimkurgunun temel eseri olarak görülen *Metropolis*’te distöik anlatı, kapitalist koşulların gelecekteki bir topluma taşınması suretiyle örölür. İşçilerin, refah ve bolluk içindeki zengin efendileri tarafından köleleştirildiğı ve neredeyse makine hâline getirildiğı bu dünyada, ütopya ve distopya arasındaki sınırın her zaman net ve basit olmadığına dikkat çeken Booker; bir kişinin ütopya olarak gördüğü koşulların, bir başkası tarafından kolayca distopya olarak değerdendirilebileceğini ifade eder. Bu karmaşıklık, H. G. Wells’in bir romanından uyarlanan ve senaryosunu da Wells’in yazdığı *Things to Come* gibi erken dönem distöik anlatılarda görölmektedir. Film, insanlığın gelecekteki ütopyacı potansiyelini sergilemeyi amaçlasa da (uçan arabalar, görkemli şehirler) ütopyacı toplum, kendi içinde güçlü distöik unsurlar barındırmaktadır (Booker, 2010, s. 113-114).

Nitekim 1895 ile 1940 yılları arasında, edebiyattaki geleneklerden ve 19. yüzyılın bilim ve teknolojisine (özellikle ulaşım ve görsel medya çerçevesindeki gelişmelere) yönelik kültürel merakın doruk noktasına ulaşmasından yararlanan erken dönem sinemacılar, Johnston'ın da vurguladığı gibi bilim insanları ve otomatonlar (mekanik insansı robotlar) gibi figürleri kullanır ve uzay gemileri, görünmezlik iksirleri, geleceğe dair imgelemler gibi tematik araçlardan faydalanırlar. Film anlatıları fantastik olasılıklar, olaylar ve durumlar etrafında örülür. Bu filmleri, mekanizasyon, sanayileşme, bilimin barışı sağlama konusundaki başarısızlığı ya da genel olarak teknolojiye duyulan güvenin azalması gibi toplumsal ve kültürel kaygılara odaklanan yorumsal çabalar olarak okumak mümkündür. Bilim ve yaratım, keşifler, istila korkusu, teknolojiye dair belirsizlikler ve geleceğe (ve sıklıkla kadınlara) yönelik endişeler tekrarlanır (Johnston, 2011, s. 70-71). Erken dönem deneysel sinemanın ve bilimkurgu anlatısının bu altın çağı 1930'lu yılların ortalarına kadar devam eder. 1930'ların sonu ve 1940'lar boyunca benzer anlatısal temalara sahip filmler görmek mümkün olsa da bilim ve teknolojiye dair tasvir ve imgelemler, zaman geçtikçe büyük ölçüde dönemi perdeleyen savaş meseleleriyle bağlantılı hâle gelmiştir. Radyasyon ve bombalar üzerine deney yapan bilim insanları sıklıkla gerilim ya da savaş filmlerinde yer almaya başlarken geleceğe dair imgeler bir süreliğine belirgin bir şekilde arka plânda kalır (Johnston, 2011, s. 71).

Johnston, 1940'lı yılları, erken dönem bilimkurgu anlatısının devamı ve gelişimi açısından önemli bir nokta olarak işaretlemek gerektiğini belirtir; nitekim bu süreçte büyük stüdyolarda özel efekt departmanlarının genişlemesi de teşvik edilmiştir. Teknisyenler stüdyo yapımları için animasyon ve model çalışmaları ürettikçe teknolojiler gelişir. Bu bileşenler, 1950'lerde bilimkurgunun tanımlanması ve yükselişinde temel unsurlar olarak yer almakla birlikte, prodüksiyonlarda gerçekçilik vurgusunun öne çıkması açısından da önem taşır. 1950'lerin ilk bilimkurgusu kabul edilen *Destination Moon* (George Pal, 1950), 1940'ların sonlarında Amerikan askeri gücünün mühim bir unsuru olarak görülen roket bilimine olan ilgiyi

öne çıkararak uzay araştırmaları üzerine bilişsel-gerçekçi bir anlatı sunar ve uzay yolculuğunu, *Flash Gordon* benzeri fantastik uzay operalarından¹⁰⁵ uzaklaştırıp gerçeğe döndürme arzusunu dile getirir (Johnston, 2011, s. 71).

1950'den 1969'a

II. Dünya Savaşı'nın ardından 1960'lara doğru geçen süreçte, savaş sırasında geliştirilen teknolojilerin de etkisiyle bilim, popüler kültür ve bilinçte benzeri görülmemiş derecede önemli bir konuma yükselir. Atom gücünün kullanımı ve nükleer silahlar, insan uygarlığının hızlı ve topyekûn yıkımına yönelik endişeyi daha önce hiç olmadığı kadar somut bir tehdit hâline getirirken; roket teknolojisindeki büyüme, uzay seyahatini erişebilir bir ihtimal olarak gösterir. Keza savaş sırasında ilerlemiş olan bilgisayar teknolojisi gün geçtikçe, modern hayatın daha önemli bir parçası hâline gelmeye başlamıştır. Booker'a göre, bilimkurgu romanının ilk kez önemli bir yayın fenomenine dönüştüğü ve bilimkurgu edebiyatının "Altın Çağı" olarak adlandırılan döneme denk gelen tüm bu değişimler nezdinde, bilimkurgu filmlerinin üretiminde de eşi görülmemiş bir artış yaşanması şaşırtıcı değildir. Nitekim 1950 yılında, Robert A. Heinlein'in 1947 tarihli romanı *Rocket Ship Galileo*'dan uyarlanan *Destination Moon* ve *Rocketship X-M* (Kurt Neumann) gibi uzay keşfi temalı filmler, enteresan bir şekilde sonraki yıllarda başlayacak olan uzay yarışını öngörürcesine, gösterime girmek için yarışır. Bu filmler, 1950'lerin Hollywood'unda en ayırt edici olaylardan biri olarak kabul edilen bilimkurgu filmi patlamasının başlangıcını ilan eder (Booker, 2010, s. 5).

¹⁰⁵ Booker'ın belirttiği gibi, 1930'lu yıllarda bilimkurgu henüz bir tür olarak kendini tanımlama sürecindeyken, yazılı bilimkurgu ağırlıklı olarak "ucuz kurgu" (*pulp*) dergileri tarafından şekillendirilmiş ve dönemin en öne çıkan bilimkurgu filmleri *Buck Rogers* ve *Flash Gordon* dizileri olmuştur. Bu dönemde, genellikle "uzayda geçen, macera dolu ve melodramatik hikâyeler" anlatının merkezine yerleşir. Bu anlatılar için kullanılan ve bilimkurgu yazarı Wilson Tucker tarafından önerilen "uzay operası" (*space opera*) terimi ise ancak 1941 yılında ortaya çıkar. Bu terim, başlangıçta yeteneksiz yazarlar tarafından üretilen ikinci sınıf, klişe hikâyelere işaret eden aşağılayıcı bir anlam taşısa da sonraları, *pulp* hikâyelere yönelik anlamını korumakla birlikte, bilimkurgunun en tanınmış ve en sevilen eserlerinden bazılarıyla da ilişkilendirilmiştir. 1950'lerde Isaac Asimov ve Robert A. Heinlein gibi yazarların kaleminden çıkmış romanlar, *Star Trek* televizyon serileri ve 1930'lardaki dizilerden esinlenerek açıkça geçmişe atıfta bulunan *Star Wars* filmleri bu eserler arasında yer alır (Booker, 2010, s. 250).

Dönemin bilimkurgu seli içerisinde üretilmiş olan filmlerinin çoğu, Soğuk Savaş kaynaklı kaygılarla açıkça ilişkilendirilebilecek temalar barındırır. Amerika Birleşik Devletleri'nin, tehlikeli ve kötü niyetli düşmanlarca dört bir yandan kuşatılarak tehdit edildiği korkusu ile yaklaşmakta olan bir nükleer felaket ihtimalini rivayet eden kıyamet sonrası filmler öne çıkar. Keith M. Johnston'ın da vurguladığı gibi, 1950'lerde Amerikan sinemasını ele geçiren bilimkurgu, uzaylı istilasını işleyen anlatılar, uzaylı-öteki-canavar temsiliinin uyandırdığı merak ve Soğuk Savaş eşliğinde “Kızıl Tehlike” olarak damgalanan Sovyetler Birliği'ne dair korkuların dramatize edilmesi varsayımı üzerine odaklanılmak suretiyle çokça tartışılmıştır. Bilindiği üzere 1950'lerde Amerika Birleşik Devletleri, genellikle muhafazakâr bir ülke olarak tasvir edilir. Bu yıllar, sağcı siyasi güçlerin egemen olduğu, müdahaleci ve emperyalist bir dış politikanın uygulandığı, komünistlerin yerel alandaki sözde yıkıcı faaliyetlerinin siyasi gündemde önemli bir yer tuttuğu ve özellikle Senatör Joseph McCarthy'nin Hollywood işçi sendikaları da dâhil olmak üzere solcu örgütlere yönelik başlattığı “cadı avı” olarak da bilinen *House Un-American Activities Committee* (HUAC) soruşturmalarıyla ilişkilendirilen bir dönem olarak incelenir. Bu on yılda bilimkurgunun yükselişi ve popülaritesi, büyük politik meselelerle alegorik biçimde başa çıkma yeteneğiyle ilişkili olarak anlamlandırılabilir. Öte yandan, Amerikan toplumundaki korkular sadece Soğuk Savaş motifleri ve yabancı güçler etrafındaki gerilimlerden beslenmemiştir. 1950'ler, UFO gözlemlerinin sürekli olarak artışına, atom silahlarının gelişimine ve bu silahlar üzerindeki belirsizliklere, hava ve uzay teknolojilerine dayalı uzay yarışının başlangıcına ve Amerikan toplumunun “banliyöleşmesi” ile bireyselliğin kaybına yönelik, dönemin eleştirmenlerinin duyduğu başka korkulara da tanıklık eder. Dolayısıyla 1950'ler ve 1960'ların bilimkurgu filmleri, önceki on yıllardan gelen motifleri geliştirirken bu ve bunun gibi diğer temaları da ele alır (Johnston, 2011, s. 73).

Nitekim 1950'lerin bilimkurgusunda temel bir anlatı unsuru olarak uzaylı istilası tehdidi, *Invaders from Mars* (William Cameron Menzies, 1953) ve *Earth vs the Flying Saucers* (Fred F. Sears, 1956) gibi bu tür saldırıları görselleştiren ve insanlığın fiziksel mücadele ya da “beden kaçırma” gibi farklı yollarla uzaylı saldırılarına nasıl tepki verdiğini keşfeden filmlerde karşımıza çıkar. 1950'lerdeki uzaylı istilası anlatılarına yönelik baskın yorum, bu olayları ABD'nin yaşam tarzına yönelik Sovyetler Birliği'nden gelen olası bir saldırı korkusu bağlamında ele almaktır. Bu filmler, komünist güçlerin Çin ve Rusya'da Amerikan güvenliğine yönelik en büyük tehditlerden biri olarak görüldüğü ve ABD'de antikomünist söylemin en güçlü olduğu dönemde üretilmiştir. Benzer biçimde, ABD'de gelecekte patlak verecek olası bir atom savaşı *Five* (Arch Oboler, 1951) ve *Invasion USA* (Alfred E. Green, 1952) gibi filmlerde ele alınır; hatta ikinci film, isimsiz ancak tüm belirtileriyle “Sovyet” olan yabancı bir ordunun işgalini göstermek için savaş görüntüleri kullanmıştır. Çoğu bilimkurgu, insan dışı istilacı anlatıları içerir. Uzaylıları Sovyetler Birliği ile ilişkilendiren eleştirel okumalarda, ABD'yi (ya da ABD topraklarını) istila eden her türden “öteki”, potansiyel bir Sovyet işgali veya Batı'ya sızma olarak yorumlanır. Bu bağlamda, *The Thing from Another World* (Christian Nyby & Howard Hawks, 1951) filmi ABD'li askerler ve bilim insanlarının merakıyla “uyandırılan” bir Sovyet ajanına göndermede bulunur; *War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953) yıkıcı eylemlerde bulunan Marshlıları, teknolojik olarak üstün bir “Kızıl Tehdit”e dönüştürür; *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956) ise, Amerikan bireyciliği ve özgürlüklerinin, ruhsuz komünist dronlar tarafından nasıl tehdit edildiğini dramatize eder (Johnston, 2011, s. 74-75).¹⁰⁶

¹⁰⁶ Booker'a göre dış mihraklara yönelik bu paranoya, radyasyon sızıntısı veya ters giden başka bir bilimsel deney ya da teknolojik felaket nedeniyle ortaya çıkan yaratıkları konu alan onlarca canavar filmine de yansımıştır. Diğer yandan, on yılın önemli filmlerinden bazıları, Amerikan toplumunda 1950'lerdeki yaygın dış tehdit algısını kabul etmekle birlikte, doğrudan daha yerel endişelere de değinir. Örneğin *The Incredible Shrinking Man* (Jack Arnold, 1957), geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin giderek daha fazla sorgulandığı bir dönemde, Amerikan “erkekliğinin” içine düştüğü “zor durumdan” beslenmiştir. Bu sırada, genellikle Soğuk Savaş dönemi antikomünist histerinin bir örneği olarak görülen *Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1956), aynı zamanda antikomünizmin kendisi ve Amerika'da yaşamın giderek rutinleşmesi gibi diğer yerel tehditlere dair kaygıları da ifade eden bir film olarak okunabilir (Booker, 2010, s. 6).

Öte yandan *Alternate Americas Science Fiction Film and American Culture* adlı çalışmasında da belirttiği üzere M. Keith Booker’a göre, *Red Planet Mars* (Harry Horner, 1952) ve *The 27th Day* (William Asher, 1957) gibi örnekler doğrultusunda 1950’ler boyunca, “insanlığı yozlaştıran bir güç olarak” ele alınan komünizmin paranoya zeminine kayan korku ve nefret içerikli tasvirleri devam ederken; *It Came from Outer Space* (Jack Arnold, 1954) filmi, yalnızca onarım yapmak amacıyla Dünya’ya uğrayan ve kendilerini insanların histerik şiddetiyle karşı karşıya bulan iyi niyetli yabancıları sahneye çıkarır. Buna paralel biçimde istisnai bir örnek olan *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951), küresel barış ve anlayışa yönelik bir çağrı niteliği taşır. Bu yapımda da Mesih benzeri uzaylılar esasen iyi niyetlidir; ancak Dünya’nın, sebep olduğu şiddeti gezegenin ötesine taşımaya kalktığı takdirde, yok edileceği uyarısını yapmaktan da çekinmezler. Silahlanma yarışının açıkça reddedildiği film, Amerikan Soğuk Savaş histerisinin doruk noktası ve Hollywood’un antikomünist fanatiklerin baskısı altında olduğu bir dönemde cesur bir hareket olarak öne çıkmıştır. Filmin başarısı, bilimkurgunun, birçokları tarafından çağdaş gerçeklikten bağımsız olarak algılandığından, daha “ana akım” bir formda çok daha tartışmalı bulunabilecek keskin sosyal ve politik yorumlara bir zemin sunabileceğini göstermiştir (Booker, 2006, s. 5-6).

Hollywood, 1950’ler bilimkurgusunun en önde gelen ve baskın yapımcısı olarak algılanmasına rağmen, bu türden anlatılar üreten tek ulusal film endüstrisi değildir. Johnston’a göre, bilimkurgu terimi etrafında örülen distopik anlatılarda ikonografik ve kültürel unsurlar, birçok ülke ve kaynaktan beslenmiştir. Almanya, Britanya, Fransa ve Sovyetler Birliği sinemaları da 1950’den önce ve sonraki on yıllarda bilimkurgunun gelişimini etkileyen fikirler veya uylaşimler ortaya koyan filmler üretmiştir. Özellikle Britanya, Japonya, Fransa ve Sovyetler Birliği tarafından üretilen bilimkurgu anlatılarına odaklanılarak, bu ulusal

sinemaların ele aldığı atom gücü, uzaylı istilası ve bilim insanı temsilleri gibi izlekler etrafında şekillenen farklı kültürel kaygıların izi sürülebilir (Johnston, 2011, s. 82).¹⁰⁷

Örneğin, Japonya menşeli *Gojira* (Ishirô Honda, 1954), kendinden sonra gelen bilimkurgu anlatıları üzerinde en etkili olan yapımlardan biri olarak kabul edilmektedir. Filmde, atom deneyleriyle uyandırılarak radyoaktif hâle gelen yaratık, Japonya'ya geri dönerek büyük bir yıkıma neden olur. Filmde atomik gücün mutasyona yol açan yıkıcı nitelikleri açık bir şekilde vurgulanır; Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarının uzun vadeli etkilerini hâlâ deneyimleyen bir ülkede bu tema özellikle güçlüdür. Filmde birkaç kez Tokyo'nun “yeniden” tahliye edilmesine ya da *Gojira*'yı öldürebilecek yegâne güç olan “Oksijen Yok Edici”nin atom ve hidrojen bombaları kadar kötü olabileceğine dair endişeler dile getirilir. *Uchûjin Tôkyô ni arawaru* (Kôji Shima, 1956) ve *Chikyû Bôeigun* (Ishirô Honda, 1957) filmlerinde uzaylılar Japonya'ya gelir. Bu filmler, atom gücüne dair endişeleri içermekle birlikte, nihayetinde nükleer enerjiyi onaylayan söylemlere de sahiptir. Filmin merkezindeki bilim insanı, gücün sadece yıkıcı amaçlarla kullanıldığında kötücül olduğunu savunur; Dünya Kongresi'nde, Dünya'yı kurtarmak için tek yolun tüm atom ve hidrojen bombalarını asi gezegene fırlatmak olduğuna karar verilir; burada nükleer güç, tehlikeli olmaktan ziyade yararlı bir bilimsel çözüm olarak sunulur. *Daikaiju Gamera* (Noriaki Yuasa, 1965) filminde ise, tarih öncesi dönemden gelen ve ateş püskürten bir kaplumbağa olan *Gamera*, Tokyo'yu terörize etmekle başlayıp Japon çocuklarını korumakla sonlanan ve canavarın tehditten müttefike dönüştüğü bir süreçten geçer. *Gojira*, *Daikaiju Gamera* ve *Uchûjin Tôkyô ni arawaru* filmlerinde, Hollywood yapımı birçok bilimkurgu filminden farklı olarak, istilacılara karşı direnme ve onları bertaraf etme yeteneği, Japon ve uluslararası bilim insanlarının ortak

¹⁰⁷ M. Keith Booker benzer bir vurguyla, 1950'lerin sonlarına gelindiğinde, bilimkurgunun altın yılları olarak bilinen film patlamasının gerçek anlamda uluslararası bir fenomene dönüştüğünden bahseder. Japon yaratık filmlerinin ilk örneklerini takiben Sovyetler Birliği, Doğu Almanya ve İtalya'da üretilen yapımlar vesilesiyle bilimkurgunun ilk distopik yönelimleri, dünya genelinde önemli ölçüde belirginleşmeye başlar. Bu dönemde, iki ya da daha fazla ülkenin mali desteği ve dağıtım katkıları doğrultusunda uluslararası ortaklıkla üretilen filmlerin sayısındaki artış, bilimkurgunun küreselleşmesinin ilk işareti olarak görülebilir (Booker, 2010, s. 7).

abalarından kaynaklanır. Nihayetinde II. Dünya Savaşı ncesi Japonya'nın izole dış politika yaklaşımı bu anlatılarda değişmiş ve bu bilimkurgu filmleri, dünyayı kültürel değişim ve bilgi alışverişine dayalı bir uzam olarak sunmuştur (Johnston, 2011, s. 82-83).

Japonya'nın aksine bu dönemdeki Sovyet bilimkurgu filmleri ise, uluslararası perspektifi daha az oranda içermekle beraber ve daha çok Sovyet uzay programını desteklemeye odaklanır. Mutasyona uğramış örümcekler, uzaylı istilaları veya beden kaırıcılar gibi temalarla rl hikâyeler yerine, uzay keşiflerinin ve daha gerçekçi bilimsel temaların tasvirine yer verilir. Tıpkı Amerika gibi, Sovyetler Birliği de daha önce bilimkurgu olarak görülen kavramların gerçek dünyadaki başarılarını sergiler; en dikkat çekici olanlar, Dünya yörüngesinde dönen *Sputnik* uydusuna ve uzaya çıkan ilk insana dair anlatılardır. Joseph Stalin'in ölümünden ve Nikita Kruşçev'in göreve gelmesinin ardından yaşanan siyasi ve kültürel değişimle birlikte, Sovyet bilimkurgu filmlerinde ve edebiyatında dolaylı bir artış görülür. Tüm Sovyet film yapımı devlet tarafından finanse edildiği için, birçok bilimkurgu filmi rekabet üzerine alegorik hikayeler sunar. Kuzey ve Güney g bloklarının anlatıldığı *Niebo Zowiet* (Aleksandr Kozyr & Mikhail Karyukov & Francis Ford Coppola, 1959), kapitalist ve komünist bakış açılarını karşılaştıran *Chelovek-Amfibiya* (Vladimir Chebotaryov & Gennadiy Kazanskiy, 1962) ve Mars'a veya Venüs'e diğer ülkelerden önce ulaşan Sovyetler Birliği'nin bilimsel başarisına odaklanan *Planeta Burg* (Pavel Klushantsev, 1962) bunlardan bazılarıdır (Johnston, 2011, s. 83-84). Artık uluslararası bir "imparatorluk" olmaktan çıkmış ve II. Dünya Savaşı'nın ardından toparlanmaya alışan Britanya'da ise, ülkenin uluslararası konumu, Süveyş Krizi sırasında Mısır'a karşı yürüttüğü askeri kampanyanın başarisızlığıyla sarsılır ve rock n' roll, gençlik kültürü, artan g ve savaş sonrası kadın bağımsızlığı gibi yeni olgular, geleneksel kültüre meydan okumaya başlarken, Britanya film endüstrisi de bir değişim sürecine girer. Savaş sonrası televizyonun, teknolojinin, alt kültürün ve gençliğin getirdiği zorluklara karşı bir dönüşüm yaşanır. Bu farklı kaynakların tümü, bu dönemde Britanya bilimkurgusunun

büyümesinde etkili olur; ancak Britanya'nın istila ve beden kaçırma temalarına odaklanması, bu konvansiyonların Hollywood filmlerinde ortaya çıkışından farklıdır. Cinsellik, Britanya bilimkurgu filmlerinde akademisyenler tarafından tanımlanan merkezi bir unsur olarak öne çıkar. Bu durum, savaş sonrası dönemde kadın cinselliği ve kadınların güçlenmesiyle ilgili kaygıları yansıtan ve Marslı bir kadın istilacının, “erkek üreme malzemesi” elde etmek için Dünya'ya gelişini konu edinen *Devil Girl From Mars* (David MacDonald, 1954), “fallik” bir roketin çarpmasıyla kesintiye uğrayan gençlik dönemi cinsel deneyimini anlatan *The Quatermass Xperiment* (Val Guest, 1955), cinsel çekim gücüne kapılan ve atom yakıtı ile radyasyondan beslenen bir uzaylının temsil edildiği *X The Unknown* (Leslie Norman & Joseph Losey, 1956) ve “uzaylı üremesi” üzerine kurulu bir anlatı olan *Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960) gibi filmlerde örtük bir şekilde işlenir (Johnston, 2011, s. 84-85).

M. Keith Booker, 1962 yılıyla birlikte bilimkurgu anlatısında nükleer felaket temasını içeren distopik motiflerin daha doğrudan ele alınmaya başladığını belirtir. *Panic in Year Zero!* (Ray Milland, 1962) felaketin kurbanlarının trajedisinden çok, felaketten sağ çıkanların insani dramına odaklanırken; 1950'leri karakterize eden post-apokaliptik (kıyamet sonrası) filmler döngüsünün yönü, 1964 yılında Küba Füze Krizi'ni hicveden Stanley Kubrick imzalı *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* filmi ile esaslı biçimde değişir. Bu son derece etkili absürt komedi, silahlanma yarışındaki “karşılıklı yıkım güvencesi” zihniyetinin deliliğini ustaca yakalar ve 1950'lerin en belirgin özelliği olan anti-Sovyet histerisinin hafiflemesine önemli ölçüde katkı sağlar (Booker, 2006, s. 12). Johnston bu bağlamda Britanya bilimkurgu filmlerinin, tıpkı daha geniş kapsamda düşünülebilecek Britanya film endüstrisi gibi, Avrupa ve Hollywood arasında bir köprü işlevi gördüğünü belirtir. Britanya bilimkurgusu hem türsel olarak aynı oyun alanında bulunmak ister hem de saygı duyulan edebiyat kaynaklarından bilimkurgu ve distopya anlatılarını benimseyerek özgün bir konumda yer alır. Bu anlayışın gelişimi bakımından en önemli örnek ise elbette, yine Kubrick'in elinden

çıkması 1968 tarihli *2001: A Space Odyssey* filmidir. Johnston'a göre bilimkurgu anlatılarının seyrini değiştirmede dönüm noktası olan *2001: A Space Odyssey*, Hollywood'un önceki uzay yolculuklarının "saf fantezi" ve/veya "uzay operaları" tasvirleri kadar Sovyet ve Fransız bilimkurgularından da ilham alan felsefi bir sinema eseridir. Uzay yolculuğu, gelişmiş teknoloji, makinelerin ve bilgisayarların güvenilmezliği gibi önceki yılların uylaşımları üzerine inşa edilmekle birlikte hem edebiyattan hem de gerçek dünyadaki uzay görevlerinden türetilen bilgiye dayanır. Bilimsel gerçekçiliğe geri döner ve bilimkurgunun yolculuğunu, "artık bir istilanın kaynağı olarak değil, insanlığın bir sonraki adımı olarak" yıldızları keşfetmeye yönlendirir (Johnston, 2011, s. 88).

1960'larda Amerikan yaşamının çeşitli yönlerinin, bilimkurgu anlatısının gelişmesini engelleyen bir ortam yarattığı da söylenebilir. Bu dönemde öne çıkan savaş karşıtı hareket, sivil haklar hareketi ve kadın hareketi gibi bariz biçimde önemli olgular, bilimkurgu anlatılarını birçokları için önemsiz kılarken; *Planet of the Apes* (Franklin Schaffner, 1968) gibi dönemin meseleleriyle ciddi bir şekilde yüzleşmeye çalışan ve ABD'de popüler kültürün ikonik simgelerinden biri hâline gelecek filmler de üretilmiştir (Booker, 2006, s. 12). Johnston'a göre, *Planet of the Apes*, bilimkurgunun yeniden üretilebilir ve tanıdık unsurlara dayanmasını tercih eden; felsefi ve şiirsel olmaktan ziyade melodramatik ve hareketli projeler gerçekleştirmeyi amaçlayan Hollywood stüdyolarının, geri dönüştürülebilir malzemeyi şiirsellikle birleştiren ve bilinen hazları, başarılı felsefi anlatılarla harmanlayan distopik bir ilk örnek olarak nitelendirilebilir. Dört astronotun uzayda ve zamanda yolculuk yaparak maymunların baskın tür olarak hüküm sürdüğü, insanların ise dilsiz ve itaatkâr vahşiler olarak görüldüğü bir gezegene iniş yapmasını anlatan film, tehlikeli ve dinamik bir uzay yolculuğu imgelemi sunar; aynı zamanda ABD'nin ırk ilişkileri ve emperyalist politikaları üzerine yaptığı açık yorumlarla dikkat çeker. Açık uçlu anlatısı ve devam filmleri için sunduğu imkânlar ile *Planet of the Apes*,

1960'ları, bilimkurgunun geleceğine dair (distopik bağlamda da anlaşılabilir) bir bakışla kapatır (Johnston, 2011, s. 89).

Johnston'ın belirttiği gibi, Fransız Yeni Dalgası'nın önde gelen üyelerinin bilimkurguya olan katkıları da distopik anlatının bu dönemdeki gelişiminin bir parçası olarak değerlendirilebilir. Nitekim François Truffaut, Ray Bradbury'nin distopik romanından uyarlanan *Fahrenheit 451* (1962) filmini Britanya'da çekmiştir. Film, düşünce özgürlüğünü engellemek amacıyla okuma eyleminin yasaklandığı ve "itfaiyecilerin" kitapları yakmakla görevlendirildiği kasvetli bir geleceği betimler. Truffaut, geleceği görsel olarak çarpıcı bir şekilde tasvir edip solgun ve solmuş bir dünya yaratırken, itfaiyecilerin kırmızı araçları ve kitapları yutan alevler gibi renkli detaylar bu solgun dünya içindeki dikkat çekici unsurlar olur. *Fahrenheit 451*'deki estetik ve anlatısal kadercilik hem çarpıcı hem de üslup açısından kendine özgü bir gelecek tasavvuru sunarken; Avrupa sanat sineması ile Amerikan ticari sineması arasında distopik bir köprü kurar (Johnston, 2011, s. 86).

Fransız sinemasının önemli isimlerinden biri diğeri Jean-Luc Godard ise, kendi distopik gelecek imgelemine *Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution* (1965) filminde yaratmıştır. Ancak Godard, tutarlı bir bilimkurgu anlatısı oluşturmaktan ziyade, *pulp fiction* (ucuz kurgu), sinema ve tür melezliği üzerine bir yorum sunmayı amaçlar. *Alphaville*, "alaycı bir gelecekçilikten özel dedektif klişelerine ve parodiye; sanatçılar, düşünürler ve âşıklarla savaş halindeki bilgisayar kontrollü bir toplumu tasvir eden vahşi bir romantik alegoriye" kayan bir film olarak tanımlanabilir. Godard'ın filmi, bilimkurgu türünün, distopik bağlamda ne olduğu ya da ne olabileceği hususunda izleyicilerin algılarını sürekli olarak zorlar.¹⁰⁸ Gelecek hakkında bir film olmasına rağmen, yapay bir sahne düzeni kurma ya da özel efektler kullanma girişiminde bulunmaz; bunun yerine, 1960'ların ve Paris'in modernist mimarisini, eğik açılarla

¹⁰⁸ M. Keith Booker'a göre Godard'ın *Alphaville* filmine kadar bilimkurgu sinemasında "tam anlamıyla ütopyacı veya distopyacı" toplumların tasvirlerine nadiren rastlanır. Bu film, vatandaşlarını manevi ve yaratıcı kaynaklardan mahrum bırakan, makinelerin yönettiği sert ve baskıcı bir toplumu betimler (Booker, 2010, s. 114).

ve gece çekimleriyle kurgular. Film hem uzayda hem de zamanda uzak bir dünyayı incelerken, karakterler 20. yüzyıl olaylarına ve insanlarına referanslarla betimlenir. Filmde faşist bir gelecekteki toplum, çılgın bir bilim insanı ve süper bir bilgisayar gibi bilimkurgu motifleri işlenir; ancak baş karakter Lemmy Caution, çağdaş *film noir*'dan (kara film) “ödünç alınmış” gibi duran bir özel dedektiftir. Çılgın bilim insanı ise *Nosferatu* olarak bilinir. Bu isimler, Alman Dışavurumculuğu, korku-gerilim anlatıları, gerçek dünyadaki roket bilimi ve Amerika'nın aya insan gönderme çabası gibi güçlü bağlantılara işaret eder. Godard'ın *nouvelle vague* (Fransız Yeni Dalgası) duyarlılıklarını bilimkurguya uygulaması ve anlatılar arası melezliğe olan ilgisi, 1970'ler ve 1980'ler boyunca etkili olacak daha entelektüel bir bilimkurgu anlayışına kaynak oluşturmuştur (Johnston, 2011, s. 86-87).

Truffaut ve Godard'ın yukarıda anılan filmlerinden daha önce Alain Resnais tarafından çekilen *L'Année dernière à Marienbad* (1961) filmi de Fransız Yeni Dalga sinemasının en önemli yapımlarından biridir ve Johnston'a göre genellikle bilimkurgu olarak değerlendirilmemesine rağmen; zaman yolculuğu, mekânsal belirsizlik ve güvenilirmez hafıza gibi temalar etrafında örgütlenen bir anlatıya sahiptir. Film sadece anlatısal unsurlarına indirgemek faydasız olsa da zaman içinde hareketlilik, belirli bir ânı mekân ve zamanda yeniden yakalamanın imkânsızlığı ile yaratılan grafiksel karmaşıklık gibi özellikler, zaman yolculuğu ve zamansal süreksizlik konularını işleyen ana akım ve klâsik anlatı filmlerinde sıklıkla görülmüştür. Alain Resnais daha sonra, zaman yolculuğu üzerine daha açık bir meditasyon olan *Je t'aime, je t'aime* (1968) filmini çeker; bu filmde ana karakter, bir zaman makinesi kullanarak geçmişteki trajik bir aşk ilişkisini yeniden yaşar. Dönemin bilimkurgu sinemasında zaman yolculuğu hikâyelerinin yaygın olmaması göz önüne alındığında, Resnais'nin filmleri, sinema makinesinin zamanı kaydetme ve düzenleme yeteneği ile hafıza ve kayıp üzerine benzersiz sinematik anlatılar arasında entelektüel bir köprü oluşturur. Chris Marker imzalı *La Jetée* (1962) filmi de bu bağlamda önemli bir eserdir. Neredeyse hiç hareketli görüntü içermeyen, bir

dizi durağan fotoğrafın montajıyla oluşturulmuş bu kısa film, zaman yolculuğu anlatılarının döngüsel kaderini, hafıza ile bağlantılarını ve sinema makinesiyle olan mekanik bağlarını keşfetme yolunda benzersiz distopik bir anlatıdır. Gelecekteki distopik zaman yolculuklarına dair anlatılar, büyük ölçüde H.G. Wells ve Ray Bradbury gibi bilimkurgu yazarlardan aldıkları ilhamla başarı kazanmış olsa da ileriki dönemlerin zamansal distopik hikâyelerinin görsel ve anlatısal karmaşıklığı, bu arketip nitelikli sanatsal deneyimlere de çok şey borçludur (Johnston, 2011, s. 87).

1970'ler ve 80'ler ile Sinemada Distopyanın Yükselişi

Johnston'a göre 1970'ler ve 1980'li yıllarda değişen kültürel ve siyasi atmosfer bilimkurgu anlatısını etkileyen güçlü unsurlar içerir; bunlar arasında feminizmin yükselişi ve eşcinsel haklarının genişlemesi, küresel ekonomik sorunlar, özellikle Ronald Reagan'ın başkanlığa gelmesinin de etkisi bağlamında ataerkil değerlerin kültürel inşası ve Soğuk Savaş'ta görülen yumuşama ile değişen jeopolitik dengeler yer alır. Benzer biçimde, endüstriyel gelişmeler bilimkurgu anlatılarının görselliğine etki eder; bilgisayar teknolojisi özel efekt çekimlerinin akıcılığını ve hızını köklü biçimde değiştirir. 1970'lerin sonlarında baskın hâle gelmeye başlayan teknolojik değişimin hızındaki artış, 1980'lerin ortalarından itibaren gelecekteki dönüşümlerin erken bir göstergesi olarak kabul edilir (Johnston, 2011, s. 92-93).

Kültürel ve siyasi olayların ve teknolojik değişimlerin bu unsurları, 1970'li ve 1980'li yılların bilimkurgu anlatılarını, Hollywood'un gelişen film yapım döngüsüyle iç içe geçerek etkiler. 1950'ler ve 1960'larda dünya dışı istilacılardan kaynaklanan tehditlere odaklanılmasına karşın, 1970'lerde doğrudan uzaylı saldırısını konu edinen anlatıların yerini, belirgin ölçüde çevre ve iklim sorunları ile distopik gelecek tasavvurları alır (Johnston, 2011, s. 97). On yılın ilk yarısında ortaya çıkan bir dizi bilimkurgu, dönemin giderek yükselen şüpheciliğini ve 1960'ların siyasi hareketleri doğrultusunda hayal edilip hedeflenen yeni ve daha iyi dünyanın,

önceki karanlık dünyadan çok da farklı olmadığına yönelik artan bir duyguyu yansıtan karanlık bir tonla, anlamlılık ve sanatsal ciddiyet arayışını sürdürür (Booker, 2006, s. 12-13).

Nitekim Johnston’a göre 1970 ile 1977 yılları arasında, distopik geleceğe yönelik post-apokaliptik temalar uluslararası ana akım sinemada ve sanat filmlerinde öne çıkmaya başlamıştır. Bu dönemde üretilmiş *The Andromeda Strain* (Robert Wise, 1970), *Beneath the Planet of the Apes* (Ted Post, 1970), *THX 1138* (George Lucas, 1971), *The Omega Man* (Boris Sagal, 1971), *Z.P.G.* (Michael Campus, 1972), *Conquest of the Planet of the Apes* (J. Lee Thompson, 1972), *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973), *A Boy and His Dog* (L. Q. Jones, 1975), *The Alpha Incident* (Bill Rebane, 1978) gibi filmlerde uzaylılardan bulaşan hastalıklar, aşırı nüfus yoğunluğu, diktatoryal toplumların yükselişi, gözetim teknolojisi ve kıyamet sonrası hayatta kalma gibi konular ele alınır. Bu dönemdeki Hollywood filmleri, politik suikastlar, küresel mali kriz, Vietnam Savaşı’nın etkileri ve Nixon’ın istifasına yol açan Watergate Skandalı gibi toplumsal çalkantılara bir yanıt olarak okunabilir veya belirli bir distopik gelecek öngörüsüyle şimdiki zamanı anlamlandırma çabası olarak yorumlanabilir (Johnston, 2011, s. 93). Öte yandan, 1970’lerin başlarında en çok hasılat yapan bilimkurgu anlatılarından biri olan ve şiddet iktidarı ile gözetim toplumunun iç içe geçtiği distopik bir geleceği anlatan *A Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1970) hem *auteur* hem de sansür tartışmalarında güçlü bir yer edinirken; zihin okuyan gezegen formları ile bu tamamen yabancı yaşam formuyla ilk temasın psikolojik etkilerine odaklanan *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972) ve uzaylılarla enfekte olmuş “bölgeleri” konu edinen *Stalker* (Andrei Tarkovsky, 1979) distopik imgelemin alternatif anlatıları olarak karşımıza çıkar (Johnston, 2011, s. 95-97).

H. Bruce Franklin, 60’lı yılların sonunun insanlık tarihinde yaşanan en derin krizi barındırdığını ileri sürer ve çürümekte olan sosyoekonomik ilişkilerin kültürel formlardaki karşılığını “kıyamet imgelemi” olarak adlandırır. Bir yanda insan türü, ihtiyaçları ve arzuları doğrultusunda gezegenin geleceğini şekillendirmeyi mümkün kılan bilim ve teknolojiye sahip

olmasına rağmen, bunlar potansiyel olarak kontrolden çıkma ve insanlığın kendisini gezegenden silme tehdidi taşıyan yabancılaştırmış güçler hâline gelmiştir. Diğer yanda, ABD, yalnızca emperyalist emellerinin hedefi olan toprakları değil; aynı zamanda kendi ekonomisini, toplumsal bütünlüğünü ve “tarih” ile “kader” hakkındaki yanılsamaları ve hezeyanlarını da yok eden Vietnam Savaşı tarafından paramparça edilmiştir. Devrimsel gelişmelere gebe bir gezegenin tam ortasında konumlanmış ve uygarlığı yok etmek için sadece düğmelere basması yeterli olan emperyalist liderler, “geçmişe karşı cahil; geleceğe karşı kayıtsız” görünmektedir. Böyle bir dönemde bilimkurgunun, Anglo-Amerikan hayal gücünde merkezi organlardan birine dönüşmesi ve içeriğini pek çok kültürel forma aktarması şaşırtıcı olmaz. Kıyamet imgelemi, epeyce gerçekleşebilir görünen bir termonükleer soykırım ihtimalinden, insanlığın en zararsız yaşam formları tarafından bile alt edilebileceğini ima eden absürt tasvirlerle kadar, her türden felaket senaryosuyla sinemada kendini gösterir (Franklin, 1990, s. 19). Bu bakımdan, 1960’ların sonuna gelindiğinde, çöküş ve kıyamet vizyonları özellikle Anglo-Amerikan sinemasında olası geleceğimize yönelik sıradan bir bakış hâline gelir. George Lucas’ın *THX 1138* filminde aşırı steril bir beyazlıkla yansıtılan dünya imgesi veya son derece uygun bir şekilde adlandırılmış olan *Planet of Apes* filminin sonunda enkaza dönüşmüş vaziyette görünen “Özgürlük Anıtı” bu argümanı örnekler (Franklin, 1990, s. 19-20).

Johnston’a göre 1980’lerde ABD ve Sovyetler Birliği arasındaki gerginlik ve düşmanlık devam etse de bilimkurgunun gelecek temalı anlatılarında dikkat çeken unsur, filmlerin sadece Soğuk Savaş’a ya da Sovyet “öteki”sinin istilasına yönelik korkuların bir yansıması olarak okunmamasıdır. *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *The Thing* (John Carpenter, 1982), *The Terminator* (James Cameron, 1984), *Predator* (John McTiernan, 1987) ve *The Abyss* (James Cameron, 1989) gibi dönemin akademik ve popüler eleştirisinin odağında olan yapımlarda, geleceğin karanlık tasvirinin yanı sıra yapay zekâ veya yapay insan, Arktik buzulları altında gömülü, konumu belirsiz bir yağmur ormanında avlanan ya da okyanusun derinliklerinde

uyuyan istilacı figürleri aracılığıyla dünyanın istilası konu edilir. 1980’lerin “yabancı” istilacıları artık daha zor sınıflandırılmaktadır; bu durum kısmen farklılaşan siyasi ve kültürel iklimin bir sonucu olsa da aynı zamanda anlatıda erkeklik ideolojisinin yükselmesi ve maskülen figürlerin artmasıyla ilgilidir (Johnston, 2011, s. 97). *Aliens* (James Cameron, 1986) ve *They Live* (John Carpenter, 1988) gibi filmlerle birlikte, gelecek imgelemeleri daha maskülen ve militarist bir tona bürünmekle birlikte bu durum, sinema tarihinde bu döneme özgü bir nitelik olarak öne çıkar. Bu açıdan bakıldığında, ormanlık bir savaş alanına sevk edilmiş bir kara operasyonu biriminin mücadelesini konu edinen *Predator*, ulusal yenilgiyi yeniden yapılandırma olarak okunabilir: Maskülen savaşçı, görünmez bir düşmana karşı “Vietnam’ı kazanmak” suretiyle ABD’nin 1980’lerde artan ve kutsanan askeri gücünü yansıtır (Johnston, 2011, s. 98).¹⁰⁹

Bu dönemdeki distopik gelecek anlatıları aynı zamanda, Andrew Britton’ın, Ronald Reagan başkanlığında doruğa ulaşan Amerikan muhafazakârlığının yükselişi ile Hollywood sinemasının da siyaseten çok daha sağcı bir yönetime girmesi iddiasını taşıyan ve kültürel üretimleri hegemonik müzakere alanında ütopya, ilerleme, teknoloji, emperyalizm, nükleer enerji ve ataerki nosyonlarıyla bağlantılandırarak açıklayan “Reaganite Entertainment” (*regenerate*, ıslah edilmiş eğlence) yaklaşımı doğrultusunda incelenebilir (Britton, 2009, s. 97). İlerleme paradoksunu ideolojik ve sınıfsal açıdan ele alan Britton’a göre, burjuvazi, tarih boyunca kendi teknik ve sınıfsal önceliklerini “ilerleme” kavramına atıfta bulunarak daimî biçimde rasyonelleştirme ve apolitik hâle getirme çabasında olmuştur. Bu kavramın böyle bir amaç için elverişli olmasının nedeni, “görünürdeki tarafsızlığı ve içerdiği kaçınılmazlık hissi”dir. Ancak bir ideoloji olarak, büyük harfle “İlerleme”, hiçbir zaman çıkar gözetmeyen

¹⁰⁹ Bu karanlık gelecek vizyonlarını izleyen diğer filmler ve distopik gelecek öngörülleri, distopik romanların en önemli örneklerinden biri olarak öne çıkan George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (1949) adlı eserinin Michael Radford tarafından 1984 yılında filme uyarlanmasına zemin hazırlarken; esasen bir distopya parodisi olarak konumlanan *Brazil* (Terry Gilliam, 1985) gibi filmler, distopik anlatının eleştirel noktalarını işlemeye ve olanaklarını genişletmeye devam eder. Booker, distopya anlatısının eleştirel ve ciddi niteliğini kaydeden bu yönelimin, *They Live* (John Carpenter, 1988), *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997), *Dark City* (Alex Proyas, 1998) ve *Equilibrium* (Kurt Wimmer, 2002) gibi filmlerle 21. yüzyıla taşındığını da not eder (Booker, 2006, s. 12-13).

bir süreç olarak algılanamaz ve bu sürecin aktörleri de elbette tarafsız değildir. Sınıflı toplumlarda, ilerleme egemen sınıfın artı-değere yönelik çıkarlarını hızlandırmaya yöneliktir. İlerleme ideolojisinin işlevi, insan tarihini tekniklerin niceliksel gelişimi ve metalaşma bağlamında tanımlamak ve bu gelişimin giderek daha büyük oranda maddi ve manevi refah getirdiğini öne sürmektir (Britton, 2009, s. 113).

Britton, kapitalist tekniğin gelişimi olarak “İlerleme”nin, diğer çıkarları gözetmeksizin üretim tarzının ve sermayenin çıkarlarına hizmet ettiğini savunur. Bu durum, geçmişte olduğu gibi günümüzde de bu türden çıkarların iyeliğinin doğrudan sorgulandığı bir sınıf mücadelesi odağına alan analizler inşa eder. Kapitalist sistemde ilerlemenin niceliksel bağlamda “teknoloji ve tekniğe” indirgenerek salt “iyi” olarak savunulması durumunda “İyilik”, sağlamlığı ve önceden belirlenmiş zaferi aracılığıyla kendi kendini doğrularken; “Kötülük”, korkunç yabancı güçlerin istilasına karşı savunmasızlığı ya da “İyilik”ten sapmanın cezalandırılması yoluyla doğrulanır. “Reaganite Entertainment” açısından bilimkurgu, İyi ve Kötü’nün diyalektik olmayan kavranışından ve aralarındaki mücadelenin sıradan bir rutine indirgenmesi açısından yorumlanabilir. Bu bakımdan 70’ler ve 80’lere damgasını vuran *Star Wars* serisinde (George Lucas, 1977) teknik olarak “büyü”, modern sermayenin dinamik enerjisini ilan ederken kapitalizmin “geleneksel” değerlerini mistik bir ihtişamla çevreler. Geleceğin tekniklerinin geçmişin değerlerini savunmaya yönelik kullanıldığı bu gösteri, üretim güçleri ile üretim ilişkileri arasındaki çelişkiyi kapatır; kapitalizmin bölünmezliği ve evrenselliği, geçmişte olduğu gibi günümüzde de genel refah ve çıkarı teşvik eden bir sistem olarak sunulmak suretiyle yeniden onaylanır. Geleceğin teknolojisine duyulan ilgi ile “İyi” ve “Kötü”nün ebedi mücadelesi fikri bir araya gelerek, tekniğin yargılanmasında uygun ölçütün politik (bu teknoloji şu sınıfın çıkarlarına hizmet ediyor) değil, metafizik (bu teknoloji, ebedi ahlâki mutlaklardan

birini temsil edenler tarafından kontrol ediliyor) nitelikte olduğu evrensel bir tarih imgesi üretilir (Britton, 2009, s. 113-116).¹¹⁰

Öte yandan distopik anlatının önde gelen örneklerinden 1982 tarihli *Blade Runner*'ın en belirgin özelliği Britton'a göre, Reagan dönemi bilimkurgu söylemine karşı bir tepki içeriyor olmasıdır. *Blade Runner*'da betimlenen distopik gelecek, teknik olarak gelişmekle beraber kültürel olarak yozlaşmış, gerici, otoriter ve belirsiz biçimde çok dilli bir kapitalizmin dünyasıdır. Toplumsal hak talebinde bulunmaya yol açacak insani benzerlikleri fark edilmeden önce ölmelerine neden olan yerleşik bir sona sahip olarak tasarlanmış, insansı işçilerden oluşan bir ırk olan "Replika"ların sömürüsü ve buna yönelik muhalif mücadeleleri, ayrıca sınıf terimleriyle kavramsallaştırılmıştır. Burada İyi ve Kötü karşıtlığına yer yoktur: üretici güçlerin gelişimi, dramatik bir dünyada zenginliğin kamulaştırılması ve emeğin sömürüsü ile olan ilişkisi bağlamında, hatta biçimsel demokrasinin bile terk edildiği ve devletin açıkça bir sınıf baskısı aygıtı olarak görüldüğü bir düzlemde ele alınır. *Blade Runner*'da, bastırılmış politik içeriğin yeniden canlandırılması, "Reaganite Entertainment" kodlarına ve bunların sunduğu basit hazlara yönelik sorgulama ile iç içe geçer (Britton, 2009, s. 117).¹¹¹

¹¹⁰ Benzer şekilde, M. Keith Booker, 1977 yılında başlayan *Star Wars* serisinin bilimkurgu anlatısını yeni yönlerle taşıdığından bahseder. *Star Wars*, Vietnam yenilgisi ve Watergate skandalının yarattığı hayal kırıklıklarının ardından, iynin kötülüğe karşı zafer kazandığı coşkulu, eski usul bir macera arayan 70'lerin sonlarındaki Amerikan duyarlılıklarına fazlasıyla hitap etmiştir (Booker, 2006, s. 13-14). Bilimkurgunun ve distopik anlatının en zengin dönemlerinden birinin başlangıcında üretilmiş olan *Star Wars*, bu nostaljik çekiciliğiyle, Amerikan siyasetinde 80'lerde Ronald Reagan'ın başkan seçilmesine yol açacak olan sağcı yönelimin başlangıcına da işaret eder. Nitekim, 1950'lerin Soğuk Savaş yıllarını ve ardından 1970'lerin sonları ile 1980'lerin başlarını inceleyen bazı eleştirmenler, bilimkurgu filmlerinin özellikle muhafazakâr dönemlerde geliştiği sonucuna varmışlardır. Bu durumun, çağdaş gerçeklikten dehşete düşmüş izleyicilere bilimkurgu anlatılarında bir nevi "kaçış" alanı sunulmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Booker'a göre bu bağlamda, dönemin *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977) gibi "liberal" görünen bilimkurgularında bile güçlü bir kaçışçı yönelim tespit edilebilir. Ancak burada kaçış, küresel siyasetin sol yöneliminden değil, modern kapitalist Amerikan yaşamının insan ruhunu tüketici doğasından ötürü gerçekleşmektedir (Booker, 2006, s. 14).

¹¹¹ M. Keith Booker'a göre *Blade Runner*, bilimkurgunun sınırlarını hem olay örgüsünde hem de görsel tarzda bulanıklaştırmasıyla öne çıkmış ve insan kimliğine dair güncel endişeleri ele alarak, insan ile insan yaratımı teknolojik ürünler arasındaki ayrımı sorgulamıştır. Filmin karanlık, tuhaf bir şekilde belirsiz ve çok kültürlü şehir tasviri, sinema tarihinin en çarpıcı distopik imgeleri arasındadır (Booker, 2006, s. 15). Philip K. Dick'in *Do Androids Dream of Electric Sheep* (1968) adlı distopik romanından uyarlanan *Blade Runner*, distopya filmleri için, dönemin distopik romanları ve öykülerinin hâlihazırda ulaştığı eleştirel yetkinliği yakalamak doğrultusunda yeni bir düzeyin göstergesi olarak görülebilir. Nitekim *Blade Runner*'ın ardından Dick'in hikâyeleri, *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990) ve *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) gibi başarılı distopya filmlerine de temel oluşturmuştur (Booker, 2006, s. 16).

Benzer biçimde, *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film* (Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası, 2010) adlı kitaplarında Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Blade Runner*'ı karşı-hegemonik film söylemlerine örnek teşkil eden ilerici distopik anlatılardan biri olarak sınıflandırır. Yazarlara göre film, muhafazakâr teknofobik söylemlerin sıklıkla yeniden ürettiği insan/teknoloji, doğa/kültür ve akıl/duygu gibi temel ikilikleri yapı söküme uğratarak, bu karşıtlıkların ideolojik işlevini sorgular. Ryan ve Kellner'ın vurguladığı üzere, Hollywood sineması çoğu zaman mevcut toplumsal düzenin hegemonik değerlerini yeniden üretme eğilimindedir; ancak bazı filmler, özellikle de belirli tarihsel momentlerde ortaya çıkan distopyalar, bu hegemonik yapıya karşı kültürel mücadele alanı yaratabilir. *Blade Runner* bu bağlamda, yalnızca geleceğe dair bir kaygının temsili değil, aynı zamanda mevcut toplumsal ve ekonomik yapılarla hesaplaşma girişimi olarak okunabilir (Ryan & Kellner, 2010, s. 386-389; 391-395). Filmde akıl, polis şiddeti ve teknolojik denetim aygıtları aracılığıyla temsil edilen otoriter bir güçtür. Analitik makinelerin, bireyleri duygusal tepkileri üzerinden sınıflandırması, rasyonelliğin hegemonik iktidar biçimleriyle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Buna karşılık, yapay zekâyâ sahip replikaların duygulanım derinliği, “teknolojik olanın” aynı zamanda bir nevi “insanlık” taşıyıcısı olabileceğini öne sürer. Böylece film, Ryan ve Kellner'ın “eleştirel temsil” olarak adlandırdığı ilerici stratejiye başvurarak, akıl ile duygu arasındaki muhafazakâr karşıtlığı sorunsallaştırır. Replikalar yalnızca insan benzeri değil; aynı zamanda “insanı yeniden tanımlayan” varlıklar olarak sunulur. *Blade Runner*, kapitalist üretim ilişkilerinin ideolojik temellerini de ifşa eder. “Tyrell Corporation” isimli şirketin insansı-robot emeği aracılığıyla devamlılığını sağladığı sömürü düzeni, Ryan ve Kellner'ın belirttiği gibi, ilerici filmlerin “sistemin yapısal çelişkilerini görünür kılma” işlevine hizmet eder. Devasa neon panolarla aydınlatılmış üst sınıf yaşamı ile yeraltında konumlanan işçi sınıfının karanlık yaşam alanları arasındaki görsel tezat, kapitalist nitelikli kentsel ayrışmayı somutlaştırır. Şirket merkezinin

arkaik ve anıtsal mimarisi, tanrısal bir otoriteyi çağrıştırırken; şirketin sahibi Eldon Tyrell'in ataerkil ve mutlak bir figür olarak betimlenmesi, patriyarkal kapitalizmin ideolojik gücünü görünür kılar. Tüm bu yönleriyle film, yalnızca muhafazakâr teknolojik korkulara değil, aynı zamanda kapitalist modernliğin doğallaştırdığı ideolojik kodlara karşı konumlanır. Ryan ve Kellner'ın tanımıyla bu tür filmler, izleyiciyi mevcut düzenin doğallığını sorgulamaya teşvik eder. *Blade Runner*, bu çerçevede hem temsili stratejileri hem de anlatı yapısıyla hegemonik ideolojilere karşı eleştirel bir sinemasal pratik ortaya koyar (Ryan & Kellner, 2010, s. 386-389).

Bununla birlikte, Johnston'a göre 1970'ler ve 1980'ler boyunca iş gücünü azaltmak amacıyla tasarlanan bilgisayar teknolojileri dünya genelinde yaygınlaşırken, teknolojinin günlük rutinlerdeki rolü ve insan faaliyetlerinin elektronik yöntemlerle ne ölçüde yer değiştireceği konusundaki geniş çaplı kültürel belirsizlikler de robotlar ve yapay zekâya ilişkin figürlerin etkileyciliğini artırır. Distopik anlatıda bu teknolojilerin temsilleri, insan olmanın anlamı ve “gerçek” bir insanı robotik ya da biyolojik bir replikadan nasıl ayırt edebileceğimiz gibi konularda önceki on yıllardan (ve diğer medyalardan) gelen temaları geliştirdi: *Westworld* (Michael Crichton, 1973) ve *Futureworld* (Richard T. Heffron, 1976) filmlerinde eğlence parklarına gelen konuklar android ve insanı birbirinden ayırt edemez; ilk *Alien* (Ridley Scott, 1979) filmindeki Ash ve ardılı *Aliens*'ta Bishop, saldırıya uğrayıp kanları akana kadar insanlardan ayırt edilemez (ki biyolojik gibi görünen bu eylem, “gerçek” insanlıkla olan ilişkilerini de karmaşıklarlaştırır);¹¹² *Blade Runner*'daki kaçak “skin jobs” (yapay derililer) karakterleri, kendilerini kovalayan insanlardan daha fazla “insanlık” gösterir; *The Terminator* serisinde gelecekte gönderilen T-800, kıyamet sonrası 2029'da direnişe geçip isyan eden

¹¹² Booker'a göre *Alien*, izleyicilere o güne dek görmedikleri kadar karanlık ve ayrıntılı bir gelecek tasviri ve teknoloji vizyonu sunarak gerçek bir atılım gerçekleştirmiştir. Psikanalitik açıdan bakıldığında, *Alien*'a adını veren yaratık, açıkça Freudcu bir kabustan fırlamış bir canavara benzer (Creed, 1990; Newton, 1990; Sobchack, 1990); ancak Booker'a göre bu canavar, aynı zamanda kapitalist bir kâbusun dışavurumu olarak da görülebilir. Film, daha fazla kâr elde etmek için yalnızca *Nostramo* mürettebatını değil; tüm insanlığı tehlikeye atan açgözlü ve hırslı “Şirket” betimlemesiyle, kapitalizmi açıkça ve sert bir biçimde eleştirir. Bu yönüyle, 20. yüzyılın sosyoekonomik sorunlarının çözülmekten uzak olduğu distopik bir gelecek öngörüsü sunar (Booker, 2006, s. 150).

insanların arasında sızmak amacıyla sentetik bir deriyle kaplanmış bir makine bedenidir. Bunların hepsi “gerçek” insanlığı tehdit eden tehlikeli, “insan dışı” ve insan benzeri yaratıklar; uzaylı istilacı figürlere rakip sentetik “öteki”ler olarak konumlanır (Johnston, 2011, s. 102).¹¹³

Toparlamak gerekirse, 70’li ve 80’li yıllar, *A Clockwork Orange* ve *Solaris*’in sanatsal başarısından *Star Wars* ve *Alien* filmlerinin popülerliğine uzanan geniş bir bağlamda üretilen distopik anlatılarla, bilimkurgunun ikinci altın çağının başlangıcı olarak görülebilir. Bu dönemde uzay yolculukları, zaman makineleri ve yapay zekâ ile gelecekteki toplumların nasıl tasvir edebileceği hususunda önemli gelişmeler yaşanmasının yanı sıra; bu figürler, ırkçılık, toplumsal cinsiyet, çevre ve politika gibi kültürel ve toplumsal sorunları temsil etmek için kullanılarak anlatsal bir ilgi alanı oluşturmaya devam eder (Johnston, 2011, s. 103).

1990’lar ve 2000’ler

Bilimkurgunun bu döneminin en belirgin özelliklerinden biri, yeni dağıtım ve ağ teknolojilerinin güçlenmesi; video oyunlarının, internetin ve 1950’ler ile 1960’larda bilimkurgu olarak görülebilecek araçlar olan mobil medya cihazlarının yükselişi ile anlatının çeşitliliğinin artmasıdır. Örneğin, pek çok film gösteriminden daha fazla finansal başarı elde etmiş ve kültürel olarak daha etkili hale gelen *Doom* (1993) ve *Halo* (2001) gibi bilgisayar oyunları, 21. yüzyıl izleyicisi için bilimkurgunun belirli bir yönüne vurgu yapmalarıyla öne çıkar; her iki

¹¹³ Booker, 1984 tarihli ilk *The Terminator* filminin, *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991) ile *Terminator 3: Rise of the Machines* (Jonathan Mostow, 2003) dâhil olmak üzere birçok distopik anlatıya ilham verdiğini vurgular. *The Terminator*’dan etkilenen filmlerden bir diğeri olarak görülebilecek *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987) da önemli ölçüde toplumsal hiciv içerdiği gibi, distopya anlatılarına yönelik ironik bir yorum barındırır. Bu bağlamda *The Terminator* ve *Robocop*, Amerikan popüler kültürü ve hayal gücü için geçmişe dönüş özleminin güçlendiği; basit nostaljik imgelerin öne çıktığı Reagan yıllarında, teknolojinin insanı insanlıktan çıkarma potansiyeline duyulan korkuyu somutlaştırması ekseninde eleştirel bir karşı okumayla yorumlanabilir (Booker, 2006, s. 16). Filmdeki zaman yolculuğunu “hayali anımsama” ve Freudcu ilksel sahne fantezisi açısından analiz eden Constance Penley ise, teknoloji kaynaklı bir kıyametin kökenlerine dair güçlü hikâyeler sunan *The Terminator* ve benzeri anlatıların, toplumsal ve politik semptomları ortaya koymakla yetinmeyip bu semptomların altında yatan nedenleri vurguladıkları; mevcut eğilimlere işaret ederek gelecekteki kurumsal totalitarizmin ya da kıyametin olası sonuçlarını sorguladıkları ölçüde “eleştirel distopya” olarak adlandırılabilceğini savunur. Penley’e göre filmin başarısının nedeni, temelindeki fanteziyi güncel ve sıradan olanın sistematik kullanımıyla genelleştirerek geleceğin aslında şimdi gerçekleştiğini bize hatırlatmasıdır. Eleştirel bir distopya olarak *The Terminator*, kıyamet sahneleriyle göz doldurmanın ötesine geçer; gelecekteki felaketin kökenlerini, teknolojiye, savaşa ve sosyopolitik konumlanışlara dair bugün verilmiş kararlara dayandırır (Penley, 1990, s. 117, 127).

oyunun merkezinde yer alan bilimkurgu-aksiyon-militarizm hibrit teması, *Aliens* ve *Predator* ile olduğu kadar distopik bir geleceğin anlatıldığı *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) gibi filmlerle de güçlü bağlantılar içerir. Özellikle internet ile ilgili teknolojik gelişmeler, bilgisayar ve sonrasında mobil medya oynaticılarını web siteleri, çevrimiçi fragmanlar ve forumlar aracılığıyla popüler bilimkurgu çevreleri için vazgeçilmez bir araç hâline getirir. İnternet forumları, web siteleri ve sosyal ağlar, hayranların birbiriyle daha kolay etkileşim kurmasını ve kendine özgü katkılar üretmesini sağlar. Telefon kameralarına, video kameralara ve masaüstü yazılım paketlerine erişimin artması düşük bütçeli, bağımsız filmlerin her yerde oluşturulmasını mümkün kılar; bağımsız yönetmenlerin ileri teknoloji dijital efektleri kullanarak kısa anlatılar ve özel efektler oluşturma yetenekleri sergilenir. İnternet aracılığıyla popülerleşen ve tanıtılan bu türden gelişmeler, bilimkurguya ve distopik anlatıya dair konvansiyonların kültürel farkındalığının ve kullanımının son derece canlı olduğunu kanıtlaması bakımından önemlidir (Johnston, 2011, s. 105-106).

M. Keith Booker’a göre 1990’ların sonuyla birlikte distopik anlatılardaki yeni eğilimlerin ilk emaresi, Soğuk Savaş’taki silahlanma yarışının yanlışlığına karşı Dünya’yı uyarma misyonu üstlenen gelişmiş teknolojiye sahip uzaylı ırkı anlatılarının tekrar gündeme gelmesidir. Soğuk Savaş yıllarında birçok bilimkurgu anlatısına arka plân oluşturan bu çatışma, 1990’lara geçiş aşamasında Soğuk Savaş’ın sona ermesiyle, yeni bir yönelimin sinyalini vermiştir. Bu bağlamda *The Abyss*, Soğuk Savaş yıllarını kuşatan savaş karşıtı distopik anlatılar arasında *The Day the Earth Stood Still* ile benzer bir duruş sergiler. Nitekim ABD’nin ulusal kimliğinin başlangıçtan itibaren “vahşi ve kötü” olarak nitelendirilebilecek dıştaki düşmanlara karşı bir duruşla tanımlandığını öne süren Richard Slotkin ve Tom Engelhardt gibi kültür tarihçilerinin de vurguladığı üzere, bu türden bir düşmanın en somut biçimi olarak tanınan Sovyetler Birliği ve Doğu Bloku’nun kaybıyla birlikte; Amerikan kültürünün, *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996) ve *Starship Troopers* (Paul Verhoeven, 1997) gibi distopik

dünyalar ve gelecek imgeleri içeren filmlerde yansıtıldığı gibi, yenilgiye uğratılacak yeni düşmanlar arayışına girdiği gözlemlenebilir (Booker, 2006, s. 17).

20. yüzyılın sonuna doğru bilgisayarların ve internetin gündelik yaşamının ayrılmaz bir parçası hâline gelmesi, bilimkurguyu özgün bir şekilde yeni istikametlere sevkeden sanal gerçeklik temalı birçok filmin üretilmesine yol açmıştır. Distopik anlatılarıyla öne çıkan *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995), *Strange Days* (Kathryn Bigelow, 1995) ve *Virtuosity* (Brett Leonard, 1995) bu tür filmlere örnek gösterilebilir. *Dark City* (Alex Proyas, 1998), *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) ve *The Thirteenth Floor* (Josef Rusnak, 1999) gibi yapımlar distopik anlatıları entelektüel açıdan daha ileri bir seviyeye taşır (Booker, 2006, s. 17). Buna koşut biçimde John Scalzi, 1990’larla birlikte bilimkurgu anlatılarında geleceğe ilişkin aksiyon formüllerinin baskın konuma geçtiğini; ancak 90’lar sonunda bilimkurguyu tanımlayan unsurun esasında, kısaca CGI (*computer generated images*) denilen bilgisayar tabanlı özel efekt gelişimi olduğundan bahseder. Bu teknolojinin en çarpıcı örnekleri, felsefi öğelerle örülü bir distopya anlatısı olan *The Matrix* (Lana Wachowski & Lilly Wachowski, 1999) ve devam serisinde (*The Matrix Reloaded*, 2003; *The Matrix Revolutions*, 2003) görülür. İlk kez 70’lerin başında beliren ve 80’lerde *Tron* (Steven Lisberger, 1982) filminde kullanılan imajların yoğunluğu ile dikkat çeken bilgisayar grafikleri elbette yeni bir şey değildir; ancak 90’ların başında CGI, bilgisayar efektlerinin canlı karakterler ve olaylarla kusursuz bir şekilde birleşmesine olanak tanıyacak bir gerçeklik düzeyine ulaşır. Kısacası, artık “fotogerçekçi” (*photorealistic*) hâle gelmiştir. Fotogerçekçi bilgisayar efektleri, geleceğe yönelik karanlık bir distopya olan *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991) filminde ilk kez kapsamlı biçimde yer alır. Cameron, “T-1000 model Terminator” karakterinin kollarını bıçaklara dönüştürmek ve dokunduğu herhangi bir insanın şekline “bürünmesini” sağlamak için bilgisayar grafiklerini kullanır (Scalzi, 2005, s. 45-46). Bilgisayar teknolojisinin gerçeğe dönük imgeleri sadakatle yeniden yaratması, çok geçmeden bilgisayar efektleri aracılığıyla kırılıp yeniden inşa edilen gerçek

dünyanın çok yönlü fiziksel tasvirlerine zemin hazırlar. Bu bağlamda Japon yapımı *Ghost in the Shell* (Mamoru Oshii, 1995), hem bilgisayar ortamında hem de “fiziksel dünya”da son derece zeki bir bilgisayar programının peşine düşen sibernetik bir kahramanın yer aldığı siberpunk temalı distopik bir anlatı olarak karşımıza çıkar (Scalzi, 2005, s. 46).

Booker’ın belirttiği gibi, bu tür filmler, bilgisayar teknolojisindeki ilerlemeler sayesinde mümkün olurken, sanal gerçeklik olanaklarına duyulan popüler hayranlık, aynı zamanda gerçekliğin kendisinin giderek daha gerçek dışı bir hâle geldiğine dair artan bir hissiyattan da beslenmiştir. Kültür teorisyenleri, özellikle Jean Baudrillard gibi eleştirmenler tarafından dikkat çekildiği üzere bu dönemde yaşam, gerçeğin giderek daha gerçek dışı bir duruma geçişi ve kurgu ile gerçek, özgünlük ile simülasyon arasında bir zamanlar sağlam gibi duran sınırların çöküşü vesilesiyle karakterize edilir (Booker, 2006, s. 18). Bu olgu, *CGI* teknolojisinin bilimkurguda giderek daha önemli hâle gelmesiyle 2000’li yıllara da sirayet eder. Bu bağlamda *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002) ve *Resident Evil: Apocalypse* (Alexander Witt, 2004) gibi, popüler video oyunlarından uyarlanan filmler ile *I, Robot* (Alex Proyas, 2004) gibi geçmişin kült bilimkurgu-distopya anlatılarına (Isaac Asimov’un robot hikâyeleri gibi yapay zekâ temalarına) dönen yapımlar özellikle ilgi çekici olmuştur (Booker, 2006, s. 18).

Bunun yanı sıra, tıpkı selefi olduğu *Metropolis* distopyası gibi, kendinden sonra gelen tüm kentsel gelecek tasvirlerini güçlü bir şekilde dönüştüren *Blade Runner*’ın etkisi 90’ların sonunda da hissedilir. Bu bağlamda özellikle *Dark City* (Alex Proyas, 1998), *Blade Runner*’da tasvir edilen Los Angeles şehrinin karanlık atmosferi ve filmin gelecekle bütünleşen retro dünyasını yansıtırken; *Blade Runner*’ın görsel estetiği ile geleceğe dair sunduğu güçlü imgelem, siberpunk öncüsü William Gibson’ın kısa hikâyesinden uyarlanan *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995) filmine de sirayet ederek, edebiyat alanında 80’lerden itibaren önemli bir bilimkurgu fenomeni olagelmış siberpunk teması ile distopik anlatının birleştirilmesi bakımından etkili olmuştur (Booker, 2006, s. 185). 80’li ve 90’lı yıllar boyunca android ya da

siborg figürleri içeren birçok film, *Blade Runner*'ı önemli ölçüde referans alır. Kaçak robotları avlamakla görevli bir polisi merkeze alan *Runaway* (Michael Crichton, 1984), bariz biçimde *Blade Runner*'dan türetilmiş görünmekteyken; *Terminator* serisi ise ilk filmiyle (1984), *Blade Runner*'ın temalarını tersine çevirerek, insanları hedef alan robot/siborg ödül avcılarını öne çıkarmıştır. 2000'li yıllarla birlikte, *Blade Runner*'ın öncülü olduğu “insan” ile teknolojik nesne arasındaki sınırın sorgulanması temasını, Android ve siborg figürlerinin yanına yapay zekâ motiflerini de ekleyerek devam ettiren distopya anlatıları öne çıkmaya başlar. *Bicentennial Man* (Chris Columbus, 1999) filmi, insan duyguları geliştirmeye başlayan ve insan olmaya çalışan bir Android tasviriyle bu sınırı zorlarken; “insan olmak isteyen” bir çocuk robotun merkeze alındığı *A.I. Artificial Intelligence* (Steven Spielberg, 2001) filminde ise insansı robotlar, çevresel felaketler, distopik toplum kâbusları ve insansız bir gelecekte Dünya'ya gelen uzaylı ırkları gibi unsurlar yer alır (Booker, 2006, s. 185-186).

Ara Değerlendirme ve 2010 Sonrası Bilimkurgu Anlatıları

Özetlemek gerekirse, 1895-1969 arası dönemde, “icat ve yaratım” (robotik mekanizasyon, otomatonlar, bilim insanı figürleri, atom gücü), “istila” (uzaylıların dünyaya gelişi, beden ve cinsellik) ile “keşif” (insanların başka gezegen ve yıldızlara yaptığı yolculuklar, uzay gemileri) ve hepsini kapsayan bir çatı olarak da değerlendirilebilecek “gelecek” zaman, bilimkurgunun ana temaları olarak sıklıkla karşımıza çıkan geniş anlatı kategorileri olmuştur. Bu kategorilerden her biri, ilk bilimkurgu yapımlarından başlayarak ve bunlardan evrilmek suretiyle 70'li yıllardan itibaren sinemada sıklıkla yer bulacak distopik anlatıların nezdinde farklı hikâye örgütlenişlerini ve tematik derinlikleri ifade eder. İnsan tarafından yaratılan teknolojik ya da bilimsel yeniliklerin sonuçları ele alınır. Genellikle yapay zekâ, robotlar, genetik mühendislik veya yeni icatların kontrolden çıkması gibi konularla ilgilenilir. Teknolojinin doğurduğu etik kaygılar ve varoluşsal sorunlar işlenir. İnsan elinden çıkma icatların potansiyel tehlikeleri ve yaratıcıların sorumlulukları hakkında güçlü mesajlar iletilir.

Yanı sıra, uzaylıların gezegeni istila etmesine odaklanan anlatılar, genellikle yabancı bir güç veya varlığın dünyaya tehdit oluşturmaya dönük senaryolar üzerine kuruludur; yabancıların istilası, insanlığın kendini savunması ve hayatta kalma mücadelesi ekseninde yorumlanırken hem Soğuk Savaş dönemi korkuları hem de toplumsal ve politik yabancılaşma alt metinde yer alır. En nihayetinde uzayın keşfi ve insanın sınırları aşma çabasının merkeze alınmasıyla, insanlığın bilinmeyen gezegenlere veya uzak evrenlere yaptığı keşif yolculuklarına evrilen hikâyeler anlatılarda yer bulmaya başlar. İnsanın merakı, sınır tanımayan keşif arzusu ve bilinmeyen karşısında hayatta kalma mücadelesi temsil edilir. Bu anlatılar, genellikle bilimsel ilerlemeler ve insan doğası üzerine felsefi sorgulamalar içermeleriyle dikkat çeker.

1895'ten itibaren ve sessiz sinema dönemiyle birlikte bilim ve kurgunun birleşimi, ilk nüvelerini manipülasyon yoluyla görsel fantezileri somutlaştırmak çabasından temellenen illüzyon gösterilerinde bulur. Bu bağlamda öncü olan Georges Méliès, Jules Verne'den uyarladığı *Le voyage dans la lune* ile bilimsel temele dayanan illüzyonların görsel manipülasyona dönük potansiyelini keşfeden ilk yapıyı ortaya koyar. Méliès'in fantastik nitelikli arketiplerini takiben, bilimkurgu olarak tanımlanabilecek diğer filmler de hızla ortaya çıkmaya başlamış; ancak çoğu erken dönem bilimkurgu anlatısı bilim, korku ve fantastik arasındaki belirsiz ve geçişli sınırdaki yer almıştır. Kendine özgü bir mantıkla işleyen büyüdü dünyaların kurgulandığı fantezi anlatısıyla iç içe geçen ilk örneklerin ardından, bilimkurgu, Suvin'in vurgusuyla örtüşen şekilde içinde yaşadığımız dünyadan farklı görünse de fiziksel gerçeklikle uyumlu ve bilimsel prensiplere dayanarak açıklanabilen farklı dünyaların ve teknolojilerin imgelemine dönük biçimde işlemeye başlar. Bu örneklerle birlikte, ileride bilimkurgu ve distopyanın ikonik görüntüleri hâline gelecek otonomlar, robotlar ve uzay gemileri gibi figürler sahneye çıkarken, sonradan “uzay operaları” olarak adlandırılacak melodramatik uzay yolculuğu hikâyeleri ile denizaltı maceraları ve yeryüzündeki sıra dışı bölgelerle yaratıkların keşfini anlatan öyküler anlatıya eklenir. Özellikle 1930'lu yıllarda,

farklı gezegenlere yolculuk, uzayda yaşam ve kolonileşme, galaksinin keşfi gibi bilimkurgu motifleri, çoğunlukla teknolojik açıdan ideal ve barışçıl gelecek imgelemelerine dair hevesli ve heyecanlı bir ton içeren, neşeli ve kısmen de ütöpik sayılabilecek bir atmosfere yerleştirilir.

Öte yandan, 1950’lerde ivmelenen Soğuk Savaş’a koşut biçimde değişen tarihsel bağlam, özellikle Anglo-Amerikan sinemada bilimkurgu anlatılarının yükselişine eşlik etmiş; bu dönemde uzaylı “yabancı”ların istilas; yaratıklar, virüsler ve gezegen dışından taşınan hastalıklarla insan bedeninin ele geçirilişi; atom gücü ve silahlanma yarışı ile ilk belirtilerini gösterecek olan post-apokaliptik gelecek imgeleri, bilimkurgunun baskın öğeleri hâline gelmiştir. Dönemin kaygılı ruh hâline uygun şekilde, nükleer yok oluş ve “kızıl tehlike olarak komünizm” istilasına dair Soğuk Savaş paranoyalarının yanı sıra Anglo-Amerikan yaşamda ve bilhassa ABD’de ekonomik, toplumsal ve kültürel hayattaki değişimlerden kaynaklı kaygıları içerek genişleyen bilimkurgu evreni, sonraki on yıllarda da sosyal ve politik meseleleri anlatının odak noktası yapmak doğrultusunda gelişir.

Nitekim 1950’lerin sonunda distopik anlatının ilk göstergeleri olarak beliren yaratık-yabancı istilas, bedeninin temellük edilişi ve yıkıcı atom gücüne dair korkular ile kıyamet sonrası vizyonlar popülarlığını korumakla birlikte, bilimkurgu evreninin distopik temaları yeni yönler evrilmeye başlar. 1960’larda, bir önceki döneme kıyasla, bilimkurgu anlatılarında konvansiyonel açıdan daha belirsiz nitelikler gözlemlenirken; 60’ların ikinci yarısında uluslararası alanda Hollywood hegemonyasını kıran ortak yapımların üretilmesi ve felsefi olanakların keşfiyle, toplumsal ve politik meselelerin ciddiyetle ele alındığı ve söylemsel çeşitliliğin arttığı söylenebilir. 1960’lı yılların sonlarından itibaren bilimkurgu anlatılarının post-apokaliptik manzaralarına, dış uzaydan gelen tehditler, galaksiler arası istilalar ve nükleer soykırımlardan ziyade dünya gezegeni kökenli hastalıklar, ekolojik yıkımlar ve iklim felaketleri gibi motifler sirayet etmeye başlar. Bu unsurlar, gezegensel yaşamın ve insan uygarlığının devamlılığına karşı konumlanan içe dönük tehlikeler olarak görülür. Bu durum elbette, 1968

Mayıs Hareketi sonrası neoliberalizm ve muhafazakârlığın zorunlu birlikteliğinden doğan hegemonik bloğun yükselişi ve sol kanat ideolojik mücadelenin gerilim ve çatışmalarla örülü atmosferinin yerini kısmen dolduran karamsar ruh hâliyle ilişkili olarak yorumlanabilir. Nitekim 1970’ler ve 1980’ler, toplumsal ilişkiler düzeyinden bireysel var oluş eksenine; eşitlik, adalet ve kurtuluşa dönük umuttan uygarlık ve insanlık değerlerinin “yozlaşmaya yazgılı doğası” kabulüne kayan söylemlerin baskınlığının arttığı yıllardır. Öte yandan 70’li yıllarda yoksulluk, açlık, sömürü ve ekolojik facialar gibi geleceğe dair kasvetli tasavvurların yanı sıra toplumsal adaletsizlik, sınıfsal eşitsizlik ve ABD’nin emperyalist politikaları ile Vietnam yenilgisinin eleştirel yorumlarına da yer verilir.

Önceden vurguladığım gibi, 1980’lerde öncelikle bilimkurgu edebiyatında majör bir hareket olarak ortaya çıkan siberpunk akımı, “insan olmanın anlamına” yönelik soruları odağa alması ve “insanlık” kategorisinin inşasına ilişkin var oluşsal nitelikli sorgulamaların öne çıktığı anlatıların ilk örneklerini içermesi bakımından distopik anlatıda önemli yer tutar. Bu bağlamda sinema alanında da 1980’ler, siberpunk teması ekseninde gelişen bireysellik, var oluş kaygıları ve geleceğe yönelik kasvetli bakış açılarını içermekle beraber; genellikle dramatik biçimde ters giden köklü toplumsal revizyonların yol açtığı totaliter sistemler, azalan yaşamsal kaynaklara erişimin kısıtlandığı yoksulluk, kıtlık ve hastalıkla bezeli bir gelecek, ağır koşullar altında çalıştırılan işçi sınıfının sırtına yüklenen zorunlu üretim faaliyeti ile zengin ve küçük bir zümrenin tekeline alınan artı değer ve tüketim ayrıcalığı gibi motiflerle örülü distopik senaryoların gündeme geldiği yıllardır. Hâlihazırda içinde yaşadığımız politik, sosyal ve ekonomik adaletsizliklerle bezeli dünyada süregiden çatışmaların, çözümsüz bırakılmaları hâlinde, gelecekte ödenecek bedellerine ve zuhur edecek potansiyel tehlikelerine karşı uyarı niteliği taşıyan bu karanlık hikâyeler, 70’li yıllardan itibaren sinemada yer bulan dört başı mamur distopya filmlerinin odak noktasını oluşturur.

70'lerin sonu ve 80'li yıllardaki endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, 90'lar ve sonrasında belirgin biçimde yükselişe geçen dijital atılımların önünü açar. Bilgisayar teknolojisi ve özel efekt sistemlerindeki gelişmeler, bilimkurgunun görsel olanaklarının genişlemesine vesile olurken; “sanal gerçeklik” teması, distopya filmlerinin felsefi sınırlarını zorlayan kalıcı bir öge hâline gelir. Bu tarihten itibaren sinemada distopik anlatılar, kudretli şehirlerle kasvetli dünyalar yaratan ve toplumsal yapıyı değiştiren bilimsel-teknolojik gelişmelerin, bireysel duygulanımlar ile kişisel yaşam üzerindeki etkisini anlatan makro ve mikro düzeyde iç içe geçmiş hikâyeleri içermeye başlar.

2000'li yıllarla birlikte bilimkurgu ve distopya filmlerinde sıklıkla görülen zaman yolculuğu, yapay zekâ ve insandan ayırt edilemeyen robotlar gibi temalar, insanlık ve uygarlığa yönelik felsefi sorgulamaları güçlendiren katalizörler olarak anlatıya eklenir; sınıf, etnisite ve toplumsal cinsiyet gibi kategorilere dair farklı bakış açılarına olanak tanıyan söylemler ve içgörüler öne çıkar. 80'lerin siberpunk anlatıları gibi, 2000'li yılların yapay zekâ temalı filmlerinde de insan ile teknolojik yaratım arasındaki sınırların belirsizleştirilmesi suretiyle, insan olmanın anlamını kökten değiştirme olasılığı ele alınır. Hastalık, mutasyon ve genetik mühendisliği gibi insan merkezli evrimsel unsurları merkeze alan distopyalarda da benzer biçimde, insanın biyolojik evrim sürecinde bilim ve teknolojinin neden olabileceği köklü değişimler tasavvur edilir.

Bu bağlamda, 2010 sonrası bilimkurgu ve distopya sinemasına baktığımızda, bu anlatıların hızla gelişen teknoloji, küresel sorunlar ve sosyopolitik kaygılar gibi unsurlarla önceki on yıllara nazaran daha güçlü bir şekilde sarmalandığını tespit edebiliriz. Bu dönemde filmler, teknolojinin etik, toplumsal ve ekolojik etkilerini sorgulamaya devam ederken; insan-makine, insan-doğa ilişkisi ile kimlik ve bilinç arayışı gibi temalar *Her* (Spike Jonze, 2013), *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013), *Ex Machina* (Alex Garland, 2014), *Mad Max: Fury Road* (George Miller, 2015), *Chappie* (Neill Blomkamp, 2015), *The Girl with All The Gifts*

(Colm McCarthy, 2016), *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017), *Ghost in the Shell* (Rupert Sanders, 2017), *High Life* (Claire Denis, 2018), *Annihilation* (Alex Garland, 2018), *I Am Mother* (Grant Sputore, 2019), *Archive* (Gavin Rothery, 2020) ve *Dune* (Denis Villeneuve, 2021) gibi filmlerde sıklıkla karşımıza çıkar. Hayatı köklü biçimde değiştiren dijital devrim, iklim değişikliği ve küresel gözetim gibi konular, teknolojik kaygı ve korkuların palazlanmasıyla birleşerek öne çıkmaya devam eder. Teknolojideki atılımlar ekseninde, özellikle yapay zekâ, ekolojik yıkım ve dijital gözetim gibi temalar odak noktası olur. Yapay zekâ ve insan karşılaştırması bağlamında “insani” duygulanım ve empati yetisi, özgür irade, yaratım ve yaratıcılık motifleri, etik sınırlar ve yaşamın anlamı gibi felsefî sorular ışığında distopik tahayyül ve anlatıyı örgütler. Ekolojik yıkım ve iklim krizinin doğa ve uygarlık üzerindeki etkileri, toplumsal ve politik tahakküm, dijital gözetim ve mahremiyet ihlâli gibi temaların öne çıktığı ve özellikle genç yetişkinlerin savaşıma odaklanan oluşan bir distopik anlatı tarzında belirginleşir. Bu bağlamda, *The Hunger Games* (Gary Ross, 2012), *Divergent* (Neil Burger, 2014) ve *The Maze Runner* (Wes Ball, 2014) gibi seriler ile *Never Let Me Go* (Mark Romanek, 2010), *In Time* (Andrew Niccol, 2011), *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013), *Equals* (Drake Doremus, 2015), *The Platform* (Galder Gaztelu-Urrutia, 2019), *Don't Look Up* (Adam McKay, 2021), *Vesper* (Kristina Buozyte & Bruno Samper, 2022) ve *The Creator* (Gareth Edwards, 2023) gibi filmlerde totaliter rejimlere karşı verilen mücadeleler, sınıf eşitsizliği, ekolojik yıkım sonrası kapitalist hiyerarşiler ve sömürü ile bireysel kimlik, isyan ve özgürlük gibi meseleler vurgulanır.

1.2. Türk Sinemasında Distopya Anlatıları

Türkiye’de bilimkurgu ve distopya filmleri, dünya sinemasındaki örneklerle karşılaştırıldığında sınırlı sayıda üretilmiş ve genelde düşük bütçelerle gerçekleştirilmiştir. Bununla birlikte, bu türden anlatıların, yerel sinemamızın özgün toplumsal ve kültürel dinamikleri doğrultusunda kendine has bir yol izlediği söylenebilir.

Scognamillo ve Demirhan'ın işaret ettiği gibi, ilk dönemlerinden itibaren fantastik ve masalsı unsurları, illüzyonlar ve hilelerle örülü bilimkurgu motifleri ve büyülü dünyalar ile mitlerden ilham alan süper kahramanları anlatısının merkezine yerleştiren sinema, günümüzde teknolojik gelişmelerin sağladığı imkânlar neticesinde, yalnızca tahayyül gücünün sınırlarını zorlamakla kalmaz; en sıra dışı hayalleri bile görselleştirebilir hâle getirir (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 7). Yazarlara göre Türkiye’de sinema, en fazla film üretiminin gerçekleştiği dönemlerde fantastik anlatı unsurlarına¹¹⁴ yönelerek kendi içinde çeşitli furyalar yaratmış; ancak bu süreç, genellikle yabancı yapımlardan ilham alan öykünmeci bir arayış içinde ilerlemiştir. Teknolojiyle henüz tanışmamış bir toplumda ve teknolojik açıdan gelişmemiş bir film endüstrisinde, maddi ve teknik yetersizlikler nedeniyle bu türden furyaların sürdürülebilir olması elbette mümkün olmamıştır. Teknolojik altyapı eksiklikleri nedeniyle özellikle bilimkurgu içerikli anlatıların, Türk film endüstrisinde hiçbir zaman işlevsel bir alan haline gelmediği söylenebilir (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 11).

Türkiye’de bilimkurgu ilk aşamalarında, görsel efektlerin yanı sıra büyük ölçekli set tasarımlarıyla öne çıkmış, ilerleyen süreçte ise dijital gelişmelerin katkısıyla daha da görkemli bir nitelik kazanmıştır. Ancak genellikle yüksek bütçeler ve ileri çekim teknikleri gerektirdiğinden, Yeşilçam sinemasının kısıtlı kaynakları ve zayıf teknik yapısı altında hiçbir zaman gerçek anlamda varlık gösteremeyen, erişilmesi zor bir ideal olarak kalır; hatta çoğu zaman hayal bile edilmez. Ticari açıdan yaygın olarak kabul görmeyen ve yerleşik bir gelenek oluşturmayan bilimkurgu, ülkemizde az sayıda tutkulu sinema meraklısının girişimleriyle

¹¹⁴ Giovanni Scognamillo ve Metin Demirhan, 2000’li yıllar öncesi Türk sinemasında izi sürülebilecek olan ve bilimkurgu sayılabilecek öğeler içeren anlatıları, masallar, illüzyonlar, dehşet unsurları ve/veya süper kahramanlara dair motiflerle örülü fantastik anlatılar / fantastik tür filmlerine dâhil ederek “Bilimkurgu Gibi” başlığı altında inceler. *Fantastik Türk Sineması* adını taşıyan geniş kapsamlı çalışmalarında, bu sinemanın son derece sınırlı kaynaklarla ve kısa sürelerde üretilmiş muhtelif yapımlarla ortaya çıktığını; geniş ve karmaşık bir ekonomik sürecin doğal bir sonucu olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtirler (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 8).

hayata geçirilen, çoğunlukla başarısız ve nadiren dikkate değer birkaç örnekle sınırlı kalmıştır (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 37).

Scognamillo ve Demirhan'a göre Türkiye'de bilimkurgu, 1955 yılında birbirinden tamamen farklı amaçlara ve sonuçlara sahip iki yapımla kendini gösterir; *Görünmeyen Adam İstanbul'da* (Lütfi Ö. Akad) ve *Uçan Daireler İstanbul'da* (Orhan Elçin).¹¹⁵ İlk film, H. G. Wells'in birçok kez sinemaya uyarlanmış olan ünlü romanı *The Invisible Man* (1897) temel alınarak hazırlanmışken, ikinci film ise gerçek bir olayı mizahi bir dille ele alan bir taşlama niteliğindedir (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 37). *Görünmeyen Adam İstanbul'da*, dönemin teknik imkânları ve özel efektlerinin kullanımıyla dikkat çeker; *Uçan Daireler İstanbul'da*, o dönemde Edirne'de görüldüğü iddia edilen uçan daireler ile bu olayın peşine düşen bir gazetecinin, dişi uzaylılarla karşılaşmasını konu alır. 1950'li yıllarda Türk sinemasında bilimkurgu anlatıları pek rağbet görmemiş olsa da 1960'larda bu alanda yeni denemeler yapılmaya başlanmıştır. 1964 tarihli *Aydede'ye Gidiyoruz* (Nuran Şener) filminde, bir çocuğun düş dünyası aracılığıyla da olsa, Ay'a yapılan yolculuk anlatılır. Hollywood'un 1936 yapımı *Flash Gordon* serisinden ilham alan 1967 tarihli *Baytekin Fezada Çarpışanlar* (Şinasi Özönük), bir uzay kahramanı sunarak, uzay gemileri ve uzay yaratıkları gibi ikonik figürlerin yer aldığı galaksi yolculukları ve gezegen istilalarına dönük anlatıların ilk örneği olur. *Baytekin Fezada Çarpışanlar*, 1930'lu ve 1940'lı yılların ABD yapımı uzay operalarını andırırken, 1960'ların gizli ajan ve süper kahraman temalı filmlerinde sıklıkla rastlanan bilimkurgu göndermeleri, ileri teknolojiler kullanan uluslararası kötüler ve çılgın bilim insanlarıyla mücadele hikâyeleri aracılığıyla anlatıya taşınır. *Ölüm Saçan Dudaklar* (Cevat Okçugil, 1965) bu temayı uç noktalara taşıyan bir film olarak; dört "çılgın" bilim insanının,

¹¹⁵ Bu dönemde çekilmiş olan ve Ali İpar'ın senaryosunu yazıp yönettiği 1954 yapımı *Salgın* filmi de konusu itibarıyla, Türkiye'de distopik anlatı bağlamında yorumlanabilecek felaket öğeleri içeren ilk filmlerden biri olarak kabul edilebilir. Filmin, *Internet Movie Database*'deki künyesi şu şekildedir: "Hilal-i Ahmer'de (Kızılay) görev yapan bir hemşire, bir salgın sırasında halkı kurtarmak için mücadele eder".

yalnızca insanları değil hayvanları dahi robotlaştırarak gezegenin kontrolünü ele geçirmek gibi inanılmaz bir plâni tasarlamasını anlatır (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 39, 40, 44).

1970'lere gelindiğinde, robotlar, bilim insanları, laboratuvarlar ve ışınlı cihazlar gibi bilimkurgu ve distopik anlatıları çağrıştıran figürler sinemada daha çok yer bulmaya başlar. Bilimsel buluşların, aile sırlarının ve süper kahramanlık hikâyelerinin iç içe geçtiği *Yılmayan Şeytan* (Yılmaz Atadeniz, 1972), “tangayt” adında yeni bir maddenin keşfi ile bu maddenin, dünyayı istila etmek için kullanılacak robotları üretmek üzere kötü güçlerce ele geçirilmesini konu eder. Bilimkurgu ile kesişen ajan veya süper kahraman temalı filmlerde uzay, zaman makinesi ve zaman yolculuğu gibi öğeler genellikle yer bulmazken, bu eksiklik *Turist Ömer Uzay Yolunda* (Hulki Saner, 1973) filmi ile giderilmiştir. Hollywood’un *Uzay Yolu* (*Star Trek*) dizisinin ünlü uzay gemisi “Atılgan” (*Enterprise*), Turist Ömer’in yanı sıra Yeşilçam izleyicilerini de uzayın derinliklerine taşır. *Turist Ömer Uzay Yolunda* ayrıca, öncelikle televizyon dizisi olarak üretilmiş olan *Star Trek*’in, Hollywood’dan çok daha önce Yeşilçam tarafından beyazperdeye taşınmasına vesile olmuş; bu ilginç girişimin bir sonucu olarak, Türk sinemasına hem mizahi hem de sıra dışı bir bilimkurgu örneği kazandırmıştır (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 44-50).

70’lerin sonu ve 80’li yıllara doğru, Yeşilçam’ın seks komedilerinde ve o dönemdeki sinema çizgisine özgü erotik unsurların ön plâna çıktığı filmlerde de bilimkurgu öğeleri barındıran anlatıların yer aldığı görülür. Bu bağlamda, ilginç bir örnek teşkil eden *Astronot Fehmi* (Naki Yurter, 1978), giderek mekanikleşen bir dünyada sıkılan ve bunalan sıradan bir memur olan Fehmi’nin (Aydemir Akbaş) hikâyesini anlatır. Fehmi, bir gün uzaylı kadınlar tarafından kaçırılarak yarı çıplak güzel kadınlarla dolu bir gezegene götürülür. Başlangıçta bu değişiklik ona cazip ve eğlenceli görünse de teknolojiyen kaçmaya çalışan Fehmi, kendini üstün bir teknolojiyle donatılmış bir dünyanın tam ortasında bulur. Yemek yerine haplarla beslenmek zorunda kalması ise sabrını taşırır. Sonunda gezegeni yöneten teknolojik beyni yok ederek

Dünya'ya geri döner (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 51). *Astronot Fehmi*, özellikle 2000 sonrası distopik bilimkurgu filmlerinin önemli bir bileşeni olan yapay zekâ temasını anlatıya eklemesi bakımından da kayda değer bir nitelik gösterir.

Yeşilçam'ın yüzeysel ya da derinlikli bilimkurgu denemeleri, dünya sinemasındaki klasik bilimkurgu yapıtlarını da göz ardı etmez. Scognamillo ve Demirhan'ın belirttiği gibi, doğrudan ya da dolaylı yollarla bilimkurgu anlatısına yönelen Yeşilçam, kendi tarzı ve imkânları doğrultusunda bazen komedi bazen macera bazen de korku öğelerini öne çıkararak bilimkurgu uyarlamalarına yer vermiştir. Bu doğrultuda, *Young Frankenstein* (Mel Brooks, 1974) filminden uyarlanan *Sevimli Frankenstein* (Nejat Saydam, 1975), çılgın bir doktor ile yarattığını turistik bir kasabaya yerleştirmek suretiyle Mary Shelly'nin klâsikleşmiş figürünü kendine özgü şekilde yeniden yorumlarken *Badi* (Zafer Par, 1983) filmi, büyük bir özgüven sergileyerek Steven Spielberg'in *E.T. (The Extra-Terrestrial)*, 1982) yapıtından ilham almayı tercih eder. Filmde, uzay ve uzaylılarla ilgili hayaller kuran ve tüm oyunlarını uzay teması üzerine kurgulayan afacan bir çocuk hikâyesinin merkezindedir. Çevresine topladığı arkadaşlarına Erich Von Däniken gibi yazarların kitaplarından bölümler okur; “bilimsel” konuşmalar yaparak onları etkilemeye çalışır. *Badi*'nin anlatısı, genel ya da yer yer özel çizgilerde, Spielberg'in filminden çok farklı değildir; ancak senaryo, özgün hikâyeye bazı değişiklikler ekler. Spielberg'in karakterleri, uzaya dair bilgileri daha çok televizyon, sinema ve çizgi romanlardan edinirken, *Badi*'de uzayla bilimsel olarak ilgilenen ve bilimkurgu kitaplarından ilham alan karakterler öne çıkar. *Badi*, “uzay çapında uyum ve bütünleşme” veya “uzay bilinci” gibi kavramların çocuklar ve yetişkinlerde farklı derecelerde var olduğunu ima eder (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 53-56).

Türk sinemasında bilimkurgu öğeleri taşıyan anlatılar ekseriyetle robotlara yer vermiş ve bu figürleri hikâyelerde kullanmıştır. Ancak robotlar, cüsseleri ve yavaşlıkları nedeniyle zamanla gözden düşünce, bu kez insan benzeri yapay varlıklar ya da başka bir deyişle

“Android” türevleri sahneye çıkar. *Japon İşi* (Kartal Tibet, 1987) bu eğilimin en dikkat çeken örneğidir. Filmde, çalıştığı gazinonun assolistine platonik biçimde âşık olan bir komiye, Japon arkadaşı tarafından assolistin kopyası bir Android hediye edilir ve bu hediye işlerin çılgırından çıkmasına neden olur (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 57).

Scognamillo ve Demirhan’a göre, Yeşilçam’da “B” sınıfı yapımlarda kullanılan bilimkurgu unsurları çoğu zaman başarılı bir şekilde işlenememiş ya da böyle bir başarı zaten en başta hedeflenmemiştir. Öte yandan bilimkurgu öğelerinin anlatılara absürt bir şekilde eklenmesi, *Dünyayı Kurtaran Adam* (Çetin İnanç, 1982) gibi yapımlarla bu türün marjinal sınırlarını en uç noktaya taşır. Bilimkurguya yönelik sıra dışı yaklaşımı ve yorumuyla dikkat çeken; Yeşilçam’ın kült filmlerinden biri olarak tanımlanan *Dünyayı Kurtaran Adam*, “uzay operası” olarak değerlendirilebilse de hem biçimi hem de içeriğiyle bu alt türün diğer örneklerinden belirgin şekilde ayrılır. Hikâyenin merkezinde bulunan iki astronot, *Star Wars* filminden alınan görüntüler eşliğinde uzayın derinliklerinde dolaşırken, bilinmeyen bir gezegenden gönderilen güçlü bir enerji patlaması kullandıkları uzay gemisinin düşmesine neden olur. Düşüş yaptıkları gezegen, peri bacaları ve mağara evleriyle çevrili, manyetik fırtınaların kol gezdiği korkutucu bir yer olarak tasvir edilir. Bu gezegen, piramitler, Sfenks, hiyeroglifler ve haç gibi dünyadaki tüm uygarlıkların sembollerini bir araya getirmiş bir ortamdır (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 57-58).

Scognamillo ve Demirhan’ın ele aldığı bu filmler dışında, *Gökler Kraliçesi* (Mehmet Muhtar, 1958), *Kilink Uçan Adama Karşı* (Yılmaz Atadeniz, 1967), *Uçan Kız* (Semih Evin, 1972), *Çılgın Kız ve Üç Süper Adam* (Cavit Yürüklü, 1973), *Üç Dev Adam* (T. Fikret Uçak, 1973), *Süpermen Dönüyor* (Kunt Tulgar, 1979), *Mavi Muammer* (Sırrı Gültekin, 1985), *Kobay*

(Müjdat Gezen, 1986) ve *Homoti* (Müjdat Gezen, 1987) 2000’ler öncesi Türkiye’de üretilmiş bilimkurgu öğeleri içeren anlatılara örnek gösterilebilir.¹¹⁶

Cinema in Turkey: A New Critical History (2011) adlı kitabında Savaş Arslan, Yeşilçam’ın özellikle 1950’ler sonrası ve 80’li yılları kapsayan döneminin, popüler film endüstrisi olarak Türk sinemasının en yüksek noktasını temsil ettiğini belirtir. Bu üretim ve dağıtım sisteminde, büyük yapım şirketleri İstanbul ve çevresindeki birinci gösterim sinemalarını kontrol ederken, dağıtımcılar daha küçük yapım şirketlerinin karar alma süreçlerinde etkili olur. Dört duvarlı sinema salonlarının dışında kalmaya zorlanan ve büyük şirketlerle sözleşmeli yıldız oyuncularla çalışma imkânı bulamayan küçük yapım şirketleri, şanslarını Hollywood’un B-filmlerini ya da bağımsız sömürü (*exploitation*) filmlerini andıran yapımlarda denemişlerdir. Bilimkurgu da bu süreçte, çizgi romanlar ya da Hollywood dizilerinin uyarlamaları gibi hızlı çekim yapımlar üretme pratiğine dahil edilir (Arslan, 2011, s. 109). Arslan’a göre Yeşilçam, genellikle anti-illüzyonizm ve gerçekçilik hatalarıyla karakterize edilse de bu unsurlar özel efektlerin realizmine dayanan yapımlarda, özellikle Batı filmlerinin yeniden üretimleri veya fantastik türlerdeki çizgi roman uyarlamalarında parodi tarzı üzerinden işler. Ulaşımların yerelleştirilmesi ve sentezine dayanan ve bir nevi “Türkleştirme” olarak yorumlanabilecek bu yaklaşımın, Yeşilçam’ın kendine özgü popüler metin üretme tarzıyla ilişkili olduğu düşünülebilir (Arslan, 2011, s. 162; 1999, s. 51). Süper kahraman temalı bilimkurgu filmleri, toplumun günlük gerçeklerini tam anlamıyla yansıtmayan bir “Türkleştirme” pratiği ortaya koyarken; bu tür fantastik filmler, Yeşilçam’ın ne olduğunu ve ne olamayacağını vurgulamak suretiyle Hollywood filmlerinin yeniden yapım örneklerini temsil eder (Arslan, 2011, s. 162-163). Önceden bahsedildiği gibi, *Turist Ömer Uzay Yolunda* filminin, *Star Trek*’in bir bölümünü alarak Doğu ile Batı arasındaki karşılaşmaları parodi

¹¹⁶ Ayrıca TRT yapımı 4 bölümlük bir mini dizi olan *Kavanozdaki Beyin* (Mesut Uçakan, 1987), cinayete meyilli bir inşaat işçisinin beyninin entelektüel bir yazarın bedenine nakledilmesini konu alan hikâyesiyle dönemin bilimkurgu öğeleri içeren anlatılarına dâhil edilebilir.

yoluyla ele alan bu türden bir yapım olduğu söylenebilir (Arslan, 2011, s. 167). Bu süreçte, orijinal yapımların unsurları alınıp yerel, kültürel ve toplumsal bağlamlara uyarlanarak yeniden yorumlanmıştır. Arslan, parodinin bu kullanımını, Batı sinemasının etkilerini Türk kültürüyle bütünleştirmenin bir yolu olarak değerlendirir. Bu yaklaşım, hem orijinal metinle parodi arasındaki hiyerarşik ilişkiyi sorgulamakta hem de parodi yapılan eserle parodinin kendisi arasındaki sınırları bulanıklaştırmaktadır. Bu bağlamda, parodi, sadece mizahi bir yeniden üretim değil, aynı zamanda kültürel kimlik ve sinemasal ifade biçimlerinin yeniden tanımlanması için bir araç olarak görülmektedir.

Nitekim 90'lı yılların sonuna doğru, Yeşilçam'ın zayıflayarak daha öz-düşünsel bir hâl almaya başlamasıyla Türkiye'de çağdaş sinemanın canlanışına tanık olunan dönemde¹¹⁷ parodi, Yeşilçam'ın kendine has popüler film üretme geleneğini bu canlanışa dâhil etmenin yaygın bir yolu hâline gelmiş ve aynı zamanda bu gelenekle arasındaki ironik mesafeyi koruma işlevi görmüştür (Arslan, 2011, s. 167-168). Bu doğrultuda parodi kavramı, Yeşilçam döneminde çoğunlukla fantastik anlatı kümesine dâhil edilmiş olan bilimkurgu filmlerinin Batı sinemasıyla etkileşimini ve bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan, günümüzde de izleri sürülebilecek olan kültürel dönüşümleri analiz etmek için önemli bir yere sahiptir.¹¹⁸

¹¹⁷ Melis Behlil ve Ahmet Gürata'nın da belirttiği gibi, Türkiye'de sinemanın gelişim sürecine baktığımızda, 1950'lerden itibaren istikrarlı biçimde artan film üretimi ve izleyici sayısının, 1970'lerde doruk noktasına ulaştığı ve akabinde 2000'lere dek dalgalı bir seyir izlediği gözlemlenebilir. 70'li yıllarda, dünya genelinde yaşanan ekonomik kriz ile Türkiye'deki askeri darbenin yol açtığı siyasi çalkantıların birleşimi, bu zirvenin ardından 1980'e kadar süren bir gerileme dönemine neden olmuş; sinema sektörünü ciddi bir krizle karşı karşıya bırakır. Öte yandan bu süreçte, sektörün altyapısı büyük ölçüde değişmiş, sinema salonlarıyla sıkı bağları bulunan bölge dağıtımçıları sistemi ortadan kalkmış ve yeni yapımcılar ortaya çıkmıştır. 1987'den itibaren video piyasasının etkisini kaybetmesiyle Hollywood filmlerinin egemenliğinin artması 2000'lere kadar devam edecek olan bir diğer gerileme dönemini başlatır. 1993-1994 yıllarında kısa süreli bir canlanma haricinde, ekonomik neoliberalleşmenin etkisiyle, film ithalatının yanı sıra dağıtım ve gösterim süreçlerinin çok uluslu şirketler tarafından yürütülmesi sektörün yapısında yeni bir dönüşüme yol açar. Film üretimi ancak 1990'ların sonlarına doğru yeniden ivme kazanırken; bu dönemde sinema salonlarının ve izleyici sayısının istikrarlı bir şekilde artış gösterdiğine de tanıklık edilir (Behlil & Gürata, 2014). 1990'lı yıllarla kıyaslandığında, 2000'lerde sinema salonu ve toplam izleyici sayısı gibi olgularda kayda değer bir artış görülürken; üretilen filmlerin eleştirel açıdan uluslararası bağlamda ilgiyle karşılanması, Türkiye'de sinema sektörünün geleceğine ilişkin olumlu yaklaşımların artmasına vesile olmuştur. 2000'li yıllar bu bağlamda, Türkiye'de sinemanın yenilenmesi ve bir canlanma dönemi olarak görülebilir (Behlil & Gürata, 2014, s. 346-347, 351).

¹¹⁸ Burada ayrıca, Scognamiglio & Demirhan'nın da altını çizdiği üzere, her ülkenin sinemasında ve film endüstrisinde, zaman zaman "garip," "kötü," "farklı" ya da "ilkel" olarak nitelendirilen ve ciddi eleştirmenler tarafından küçümsenen filmler üretildiğinden bahsetmek gerekir. Bu yapımların bir kısmı, tüm eksikliklerine ve yetersizliklerine rağmen, zamanla (ya da hemen) belirli bir izleyici kitlesini etrafında toplamayı başararak, sınırlı ya da geniş bir ölçekte bir "kült" statüsü kazanır

Bununla birlikte, Murat Akser, çağdaş Türk sinemasında taklitçilik eğiliminin, özellikle bilimkurgu filmlerinde belirgin bir şekilde görüldüğünü kaydeder. Scognamillo, Demirhan ve Arslan gibi Akser de, bilimkurgu anlatılarının, başından itibaren Hollywood sinemasıyla metinlerarası etkileşime girdiğini ve güç ilişkisi içinde geliştiğini not etmiştir. Akser’e göre 2000’ler Türk sinemasında bilimkurgu, genel anlamda Hollywood yapımlarının sinematografik biçimine özendiği gibi, bir dereceye kadar içeriğini taklit etmeyi de başarır. Teknolojinin etkileri ve kötüye kullanımına dair kaygılar, hem Türkiye hem de Hollywood bilimkurgusunun dikkat çeken yönlerindendir; ancak Hollywood bilimkurgusunda insan-doğa ve bilim çatışması temel bir izlek olarak öne çıkarken, Türkiye’de üretilen bilimkurgu filmlerinde bu temalar genellikle teknokratik ve pozitivist bir bakış açısıyla ele alınır. Batı kapitalizminin doğayı kontrol altına alma veya dönüştürme gayesindeki teknolojik gelişimini, Batı’ya koşut bir süreçle deneyimlememiş olan Türkiye’de¹¹⁹ bilimkurgu kahramanları, ahlâk ve fazileti ön plânda tutarak yoksun durumdaki insanlara yardım eden ideal figürler olarak sunulur (Akser, 2010, s. 116; 2013, s. 323).

Teknolojik gelişmelere erişilemezlik ve yoksunluk gerçeğinin, toplumun (bilimkurgu anlatısının da temelinde yer alan) yaratıcı hayal gücünü kısıtlamak bakımından kısmen de olsa etkili olduğu ve bu doğrultuda film ekiplerinin, yüksek teknolojiler kullanmak yerine basit çözümlere yöneldiği söylenebilir. Türk sineması, Hollywood’dan teknik cihazları ithal ederek ve anlatıları geri dönüştürerek filmler üretmiştir (Ünal, 2014, s. 168). Bu filmler, Hollywood ölçütlerine yaklaşmaya çalıştıkları hâlde, esasen Amerikan teknolojisinin basit taklitlerini

ve adeta bir “tapınma” fenomenine dönüşür. Bir filmin “kült” haline gelebilmesi için yenilikçi veya yaratıcı olması gerekmez. Gerekli olan, kuralları hiçe sayarak biçimi bozmak, sınırlı imkânlarla çalışarak sinemayı ilk basitlik ve çarpıcılığıyla yeniden inşa etmek, koşullara ve teknik kısıtlamalara özgün bir “mantık” getirmek ve nihayetinde bir şekilde izleyiciye “gösteri” sunmaktır. Bu doğrultuda, *Turist Ömer Uzay Yolunda*, *Badi* ya da *Dünyayı Kurtaran Adam* gibi fantastik-bilimkurgu kategorisine dâhil edilebilecek Yeşilçam yapımlarına yönelik sıra dışı ilginin tam bu noktada başladığı söylenebilir (Scognamillo & Demirhan, 2005, s. 57-58).

¹¹⁹ Scognamillo’nun belirttiği gibi, Türkiye’de sinema, Batı’daki örneklerinin aksine sanayi devriminin bir ürünü olarak doğmaz. Daha ziyade, Batı tipi üretim tarzının üçüncü dünya ülkelerine tesis ettiği bir tüketim ekonomisinin çıktısı olarak kavranmalıdır (Scognamillo, 1990, s. 154).

kullanmak zorunda kalmıştır. Bu çelişki, türün alt metinlerinde sürekli bir gerilim olarak varlığını sürdürür. Türkiye’de bilimkurgu sineması, sınırlı imkânlarla hazırlanan setler, kostümler ve temel düzeydeki özel efektlere rağmen, fiziksel gücü ön plânda olan yerleştirilmiş süper kahramanların maceralarına odaklanmıştır. Söylemsel açıdan bakıldığında, popüler bilimkurgu örneklerinin film yapım teknolojisindeki eksiklikleri tersine çevirmeye çalıştığı söylenebilir. Parodik bilimkurgu yapımları hem yerel kültürün özgünlüğünü hem de Batı değerleriyle bir sentez oluşturmaya yönelik potansiyeli vurgular (Akser, 2013, s. 324).¹²⁰ Pragmatik bir bakış açısıyla düşünüldüğünde, çağdaş Türk sinemasının taklit etme konusundaki yeteneği, Yeşilçam bilimkurgu filmlerinin nostaljik bir yaklaşımla yeniden yorumlanabilmesinin yanı sıra Hollywood bilimkurgusunun ileri teknoloji ürünü efektlerinin, ulusal sinemanın bir parçası olarak yerleştirilebileceğini göstermektedir (Akser, 2013, s. 335).

Nitekim 2000’li yıllarla beraber, Türkiye’de bilimkurgu ve distopya öğeleri içeren anlatıların ve bunun yanı sıra, Suvin’in yaklaşımını benimsemek doğrultusunda, yanlış biçimde dâhil edildiklerini düşündüğüm “fantastik” etiketinden azat edilmiş; başlı başına bilimkurgu ya da distopya olarak tanımlanabilecek uzun ve kısa filmlerin¹²¹ üretiminin önceki on yıllara kıyasla arttığı gözlemlenmektedir. 2000’li yıllar, bilimkurgu ve distopya anlatıları için hem niteliksel hem de niceliksel bir dönüm noktası olmuştur. Bu süreç, teknolojik ilerlemeler ve

¹²⁰ Kimi örneklerde, materyalizm ve bilime bağlılık gibi Batılı değerlerle dalga geçilirken, aynı zamanda bilimkurgu anlatısının pozitivist-teknokratik söylemiyle de oynanır. Bu söylemin unsurları arasında, Amerikan sinemasının biçim ve içeriğine duyulan hayranlık, teknolojinin sorunları çözme gücüne olan inanç, heteroseksüelliğin vurgulanışı ve Türklüğün tanımlayıcı bir unsuru olarak erkeklik algısı yer almaktadır (Akser, 2013, s. 324).

¹²¹ 2000’li yıllardan itibaren çekilen ve kıyamet sonrası, *steampunk* (buhar çılgınlığı), siberpunk, sanal gerçeklik, simülasyon, zaman yolculuğu, uzay yolculuğu, yapay zekâ, makineleşme gibi distopik temaların işlendiği kısa distopya filmlerine şunlar örnek gösterilebilir: *Simulacra* (İlker Canikligil, 2001), *Hakimiyet* (Alican Serbest, 2007), *Checkmate* (Sıla Ünlü, 2008), *Ahnectha: Voiceless Room* (Can Eren, 2010), *Eski Dünyanın Orduları* (İsmail Kemal Çiftçioğlu, 2011), *Perspektif* (Mehmet Can Koçak, 2011), *Disobedience* (Barış Alp, 2015), *Evernight* (Fatma Belkıs & Emre Birişmen, 2015), *Organik Uyku* (Hasan Can Dağlı, 2016), *Joypad* (Baturalp Bekar, 2016), *Benim, Yalnızlık Aleti* (Can Eren, 2016), *Zaman* (Kerim Apaydın, 2017), *Suluk* (Yağmur Kartal, 2017), *Quintessence* (Cem Göksoy, 2018), *İspanya’da Yağmur* (İlker Canikligil, 2018), *Return* (Eldar Bora, 2018), *Sevinç Vesaire* (Kurtcebe Turgul, 2019), *APP* (Hatice Aşkın, 2019), *Visitor* (Emir Aktel, 2020), *Alienation* (Mert Dizdar & Burak Çakır, 2021), *Tunnel* (Akın Güngör, 2021), *Fraktal: Para Adam* (Zahid Çetinkaya, 2022).

Filmlerin künyelerine *Internet Movie Database* (IMDb) adresinden ulaşılmıştır. Filmlerin sıralı bir listesi için ayrıca bkz. [https://www.sinefil.com/filmler/turkiye/bilim-kurgu?page=1&sorting\[releaseYear\]=asc](https://www.sinefil.com/filmler/turkiye/bilim-kurgu?page=1&sorting[releaseYear]=asc)

teknik altyapının gelişmesi doğrultusunda, artan yapım bütçeleri ile değişen sosyoekonomik ve kültürel dinamikler içinde şekillenir.

2000'ler sonrası Türkiye'de bilimkurgu sineması, Batı'daki örneklerle kıyaslandığında hâlâ sınırlı bir üretim alanı olarak görülse de, yerel anlatılar ve özgün temalarla dikkat çeken filmler üretmeye devam eder. Arslan ve Akser'in parodi, taklit ve yerelleştirme konseptleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, bu dönemde üretilen bilimkurgu filmlerinin de Yeşilçam'ın kendine özgü popüler metin üretme pratiğinin izlerini taşıdığı söylenebilir. Yeşilçam'da daha çok uyarlama ve yeniden üretim şeklinde kendini gösteren bilimkurgu anlatıları, 2000'li yıllarda parodi ve mizah unsurlarını birleştiren komedi-bilimkurgu örnekleriyle devam etmiştir.

Bu tür anlatıların çağdaş Türk sinemasının popüler kanadında konumlandığını düşündüğümüzde, dijitalleşme sürecinin küresel çapta ivme kazanması ve özel yapım şirketleri için dijital teknolojilere erişimin kısmen de olsa kolaylaşması, bilimkurgu sinemasının dönüşümünde belirleyici faktörler arasında yer alır. Özellikle 2000'lerden itibaren dijital teknolojilerin hızla yaygınlaşması, gelişmiş görsel-işitsel tasarım teknikleri ve CGI efektlerine erişimin artması, Türk sinemasında bilimkurgu ve distopya türündeki yapımların önceki dönemlere kıyasla daha profesyonel bir biçimde üretilmesine imkân tanımıştır.

Bu bağlamda *G.O.R.A.* (Ömer Faruk Sorak, 2004), Türk sinemasında dijital teknolojilerin etkin bir şekilde kullanıldığı ilk büyük bütçeli bilimkurgu-komedi filmidir. Uzun gemileri, androidler, yapay zekâ figürleri ve diğer efektler filmin teknolojik anlamda dönemin standartlarını zorladığını göstermiştir. Akabinde gelen *A.R.O.G.* (Cem Yılmaz, 2008), gelişmiş görsel efektleri taş devri konseptiyle birleştirerek teknolojinin yaratıcı bir şekilde kullanıldığı bir diğer bilimkurgu-komedi örneği olarak karşımıza çıkar. Aynı tarihte gösterime giren *Nekrüt* (Ulaş Ak, 2008), ayran stokları tükendiği için Dünya gezegeninde ayran üreten bir ülke olduğunu öğrendikleri Türkiye'ye araştırma ekibi gönderen Nekrüt gezegeni sakinlerini konu alan ve absürt öğeler taşıyan bir komedidir. *Zaman Makinesi 1973* (Aram Gülyüz, 2014) filmi,

geçmişe duyulan özlemi zaman yolculuğuyla buluşturarak 70'lerin sosyokültürel yapısı ve Yeşilçam estetiğini bilimkurgu-komedi anlatısına taşımak suretiyle bir adım öteye gider. *G.O.R.A* ve *A.R.O.G* serisinin devamı niteliğindeki *Arif V 216* (Kıvanç Baruönü, 2018) filmi de 2000'li yıllarda üretilen, görece büyük bütçelerle çekilmiş ve bilimkurgu öğeleri taşıyan popüler komedi anlatılarına örnek olarak gösterilebilir.¹²²

Türk sinemasının popüler-klâsik anlatı kanadına hâkim görünen damarlardan biri olarak bilimkurgu ve güldürü unsurlarının birleştirilmesine yönelik eğilim, toplumunun sinema alışkanlıklarına olan güvenden ve daha önce vurgulandığı gibi parodinin, Yeşilçam'ın (baskın türü melodramdan sonra) öne çıkan tutumlarından biri olmasından kaynaklanır. *G.O.R.A.*, *A.R.O.G.*, *Zaman Makinesi 1973* ve *Arif V 216* gibi filmler, bilimkurgu unsurlarını Türkiye'nin kültürel atmosferine özgü biçimde kullanır ve bu unsurları, kimi zaman absürt ve parodik nitelikli mizah dolgusuyla harmanlamak kimi zaman da paradoksal biçimde nostaljinin altını çizmek üzere içermek suretiyle yerel izleyiciye hitap etmeyi tercih ederler.¹²³

Öte yandan nostalji ve parodi, Türkiye'de bilimkurgu sinemasının popüler kanadını harekete geçiren yegane katalizörler değildir. Bu dönemde klâsik anlatının diğer uyları da bilimkurgu üst kümesine dâhil olan yapımlarda içermeye devam eder. *Uzay Kuvvetleri 2911* (Şahin Michael Derun, 2015), 2911 yılında tehlikeli bir göreve çıkan "TCG Savarona" adlı Türk uzay aracındaki ekibin zorluklarla dolu serüvenini anlatan bir 3D animasyon filmidir. *Metruk* (Mehmet Ali Zaim, 2023), uzaylılar üzerine araştırmalar yapan ve gezegen ötesi yaşamın varlığına inanan bir yazarın ani bir biçimde sırta kadem basmasının ardından, onu bulmak için yola çıkan karısının yaşadıklarını konu alan bir gerilim hikâyesidir. *Enosis* (Eldar

¹²² Yeşilçam'ın kült filmlerinden *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın devamı niteliğindeki *Dünyayı Kurtaran Adamın Oğlu* (Kartal Tibet, 2006) filmi de bu dönemde çekilmiştir. Ayrıca bilimkurgu-komedi tarzının en popüler serisi olan *G.O.R.A* filmlerinin dördüncü ayağı *Gora 4 Gora* (Cem Yılmaz, 2026), bu satırların yazıldığı sırada yapım aşamasında olan bir dijital platform projesidir. Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://www.ntv.com.tr/n-life/kultur-ve-sanat/cem-yilmaz-duyurdu-gora-4-gora-geliyor,66bXC5K6JkG8xV7jRfVDA>

¹²³ "İlk Hafta Sonu Türk Filmleri Seyirci Açılış Rekoru" listesine giren *G.O.R.A*, *A.R.O.G* ve *Arif V 216* filmlerinin toplam seyirci ve salon sayısı bilgilerine ulaşmak için bkz.: <https://boxofficeturkiye.com/tum-zamanlar/hafta-sonu/turk-filmleri/ilk-hafta>

Bora, 2023), 2200 yılının dünyasından Andromeda'ya kaçmak için uzay mekikleriyle yola çıkan insanların sabote edilen yolculuğunu ve bu esnada yaşanan bir aşk hikâyesini konu ederek, romantik ve dramatik unsurları distopik bilimkurgu anlatısına taşır. *AN* (Mustafa Uğur Yağcıoğlu, 2024) filminde, epilepsi üzerine çalışmalar yürüten ve araştırmaları esnasında nöbet geçiren hastalarının uzayla bağlantılı zaman kırılmaları yaşadığını keşfeden bir nörolog, zamanın lineer olmadığını ve anlardan oluştuğunu kanıtlamaya çalışırken dramatik ve kişisel bir yolculuktan geçer. Romantik komedi öğeleriyle örülü *Daha İyi Bir Yarın* (Emre Kavuk, 2024) filmi ise, hayatını sonlandırmak isteyen kişiye âşık olan kimsenin tespit edilmemesi koşuluyla intihar etme eyleminin devlet onayı ile gerçekleştiği geleceğin dünyasında geçer; başvurusu reddedilen bir adamın, yaşamına yasal olarak son verebilmek için platonik aşkını bulup kendinden soğutmaya çalışmasını merkeze alır. Aziz Nesin'in kısa hikâyelerinden uyarlanan *Mucize Aynalar* (Tolga Örnek, 2024), kara mizah ve toplumsal taşlamayı bir araya getirerek, distopik ve absürt bir gelecekte hayallerinin peşinden gitme cesareti gösteren bireylerin yaşamlarına ışık tutar.¹²⁴

Bahsi geçen bu filmlerin yanı sıra, görece daha düşük bütçeler ve kimi zaman bağımsız yapımcılarla gerçekleştirilen ve dijital platformlarda ya da televizyonda gösterime girmek üzere çekilmiş *Doğum* (Alper Altuğ, 2021), *Su Korumucuları: Geleceğin Beşlisi* (Şevki Es, 2023) ve *Anunnakiler* (Tavakgul Mehraliyev, 2024) gibi filmlerde de bilimkurgu çatı anlatısının görece

¹²⁴ *AN*, *Enosis*, *Daha İyi Bir Yarın* ve *Mucize Aynalar* filmleri ayrıca, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Sinema Genel Müdürlüğü'nün desteği ve "International Society for Augmentative and Alternative Communication" (ISAAC) Derneği'nin katkılarıyla 2024 yılında üçüncüsü gerçekleştirilen "Evrensel Bilim Kurgu ve Fantastik Film Festivali" (US3F) kapsamında gösterime girmiş filmlerdir. Fantastik hikâyeler, paralel evrenler, sıra dışı dünyalar ve uzay maceraları gibi alanlarda sinemanın gücünü keşfetmek iddiasıyla yola çıkan festivalin, yaratıcı yöntemlerle hayata geçirilen etkinlikleri desteklemek; yerel ve uluslararası konukları bir araya getirmek üzere sinemanın geleceğine yönelik entelektüel derinliği bulunan yeni perspektifleri sunmak amacıyla tasarlandığı belirtilir. Festival hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://us3f.com>

ciddi öğeleriyle sarmalanmış, distopik tahayyülleri olan ve gerilim, dram ya da komedi unsurlarını barındıran örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır.¹²⁵

Öte yandan Özüm Ünal'ın da belirttiği gibi, Türk sineması ayrıca, geçmişi unutmaya eğilimi ya da ondan kaçma arzusuyla şekillenen kolektif hafızanın yaratıcı sürecinin bir parçası olagelmıştır. Geçmişi gömme ya da kendi geçmişinden kaçma güdüsü, geçmişin görmezden gelinmesine yönelik ısrarın şimdiki zaman üzerindeki etkisini, vurgusunu ve nüfuzunu daha da artıran bir tür kısır döngü yaratır. Nitekim geçmişi görmezden gelme eğilimi, Türk toplumunda uzun süre kullanılan bir strateji olmuştur. Bu durum, siyasetin sinema üzerindeki baskısı ve bir yandan özgün bir sinema talep ederken diğer yandan bu sinemanın üretimi için gerekli koşulların imkânsız hâle getirilmesi bağlamında değerlendirilebilir (Ünal, 2014, s. 171). Ünal'ın önemle vurguladığı gibi, sinema, gelecekle yüzleşmek için fırsatlar yaratabilecek işlevsel bir araçtır. Bu doğrultuda post-apokaliptik bilimkurgu ve distopya, sinemasal söylemi nasıl kullanabileceğimizi anlamının bir parçası olabilir ve dikkate alınmayı hak eder (Ünal, 2014, s. 171).

Nitekim dünyanın geleceğine yönelik küresel çaptaki modern kaygılar, kıyamet sonrası felaket temalarının temelini oluştururken, Türkiye'nin bu türden ciddi konulara yönelik sergilediği tutum, büyük bir şokun inkârı olarak yorumlanabilir.¹²⁶ Post-apokaliptik hikâyeler,

¹²⁵ Türkiye'de özellikle 2010'lardan sonra öne çıkmaya başlayan dijital platformlar, bilimkurgu ve distopya anlatılarının içerildiği ve tercih edildiği serilerin yapımında önemli rol oynar. *Börü 2039* (Can Emre & Ahmet Atalay, 2021); *Senkron* (Özcan Deniz, 2021); *MetaAşk* (Kıvanç Sezer, 2022); *Yakamoz S-245* (Umut Aral & Tolga Karaçelik, 2022) ve *Sıcak Kafa* (Mert Baykal, 2022); *Derin Mor* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2023) sırasıyla BluTV, Gain, TVplus, Netflix ve Tabii'de gösterime giren ve gerilim, macera, romantizm, komedi unsurları içeren distopik anlatılarla örülü dijital platform dizileridir.

¹²⁶ Ünal, 26 Nisan 1986'daki Çernobil nükleer felaketine kadar Türkiye'nin, insan kaynaklı bir faciayla sarsılmadığını not eder. Ünal'a göre Çernobil felaketinin ardından siyasi ve sosyal arenada yaşananlar, süregelen sistemi meşrulaştırma ve her şeyin kontrol altında ve güvende olduğu izlenimini verme çabasından kaynaklanır. Toplum, siyasi yetkinin baskısı altındaki medya aracılığıyla uygulanan dezenformasyon politikası nedeniyle sessizliğe itilirken; 24 Haziran 1986'da Türkiye Sanayi ve Ticaret Bakanı Cahit Aral, Çernobil'in etkileri üzerine çalışan bilim insanlarını suçlayarak şöyle der: "Radyasyonun (Çernobil'den kaynaklı olarak) Türkiye'yi etkilediğini iddia edenler dinsizdir ve vatan hainidir." Cumhurbaşkanı ve başbakan da dahil olmak üzere siyasi liderler, "Azıcık radyasyon faydalıdır" gibi manşetlerle çay içerken gazetelerde poz verir. Cahit Aral, "Günde yedi-sekiz bardak çay içiyorum. Yirmi bardak bile zararsızdır... Satışa hiç kirlenmiş çay sürmedik... Eşim bile her gün çay içiyor," derken, Turgut Özal "Radyoaktif çay daha lezzetli, daha tatlı" ifadelerini kullanır. Gazeteler, radyasyonun cinsel gücü artırabileceğini bile iddia ederek, "Belirli bir düzeyde radyasyonun afrodisyak etkisi var mı?" sorusunu gündeme getirir (Ünal, 2014, s. 170).

felaket sonrası insanlığın hayatta kalma mücadelesine dair sert bir gerçekliği tasvir eder. Ancak, felaketleri inkâr etme ve geçmişi nostaljik amaçlar dışında hatırlamama eğiliminin, Türk toplumunu bilimkurgu anlatısının ciddi kanadından uzaklaştırdığı söylenebilir (Ünal, 2014, s. 171).¹²⁷

Buna karşın 2000’li yıllarda, Türk sinemasında ciddi bilimkurgu öğelerinin ve distopik temaların önceki dönemlere göre daha fazla ilgi görmeye başladığı da aşikâr biçimde gözlemlenebilmektedir. Bu olgu en temelde, 21. yüzyılda küresel çaptaki ekolojik ve ekonomik krizlerin yükselişi ile bunlardan kaynaklanan politik, toplumsal, kültürel değişimlerin ve bunlara karşı gösterilen tepkilerin görmezden gelinme eşiğini aşmasıyla ilgili bir durum olarak yorumlanabilir. Bilhassa 2010’lardan itibaren ciddi bilimkurgu öğeleriyle örülen anlatılar, bağımsız yapımcıların ilgisiyle farklı bir yöne girer. Bu yıllarda bilimkurgu ve distopyanın felsefi, toplumsal ve politik perspektifler içeren örneklerinin bir kısmı yukarıda bahsedildiği gibi popüler anlatılara göz kırpmaya devam etse de, söz konusu yönelim çoğunlukla bağımsız ve deneysel yapımlarda kasvetli ve derinlikli distopik anlatılarda açığa çıkmıştır.

Bu yöne doğru atılmış ilk adım olarak değerlendirebileceğimiz ve tek mekânda geçen minimalist anlatısıyla dikkat çeken *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin, 2011), sıradan görünen iki çiftin bir akşam yemeği partisinde bir araya gelmesini konu alır. Zamansal ve mekânsal olarak distopik ve belirsiz bir gelecekte konumlanan film, günümüz küresel tüketim toplumunu hicvederken aynı zamanda, hedonizm, şiddet ve duyarsızlıkla şekillenen karanlık bir geleceğe nasıl kolaylıkla evrilebileceğini acımasız ve mizahi bir bakış açısıyla ortaya koyar.

¹²⁷ Bu tezin yazımı sırasında gösterime giren bir diğer bilimkurgu-komedi filmi *Dünya Varmış* (Ali Adnan Özgür, 2024), küresel çapta karantina önlemlerinin uygulandığı Covid-19 salgınına açık bir referansla bu sefer tamamıyla distopik bir anlatıyı parodiye dâhil eden bir örnek olarak, dünyanın sonunu getirecek bir pandeminin arifesinde bir otele toplanan seçilmiş bir grup insanın maceralarını konu alır (Box Office Türkiye, 2024).

Yanı sıra, İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) tarafından düzenlenen İstanbul Film Festivali'nin, "Yeni Türkiye Sineması" ve "Yarışma Dışı" gibi başlıkları altında gösterime giren¹²⁸ *Uvertür* (Alpgiray M. Uğurlu, 2013), *Körler- Jaluziler İçin* (Ozan D. Adam, 2014), *Kuluçka* (Mustafa Selçuk Bilge, 2017) ve *Iguana Tokyo* (Kaan Müjdecı, 2022) adlı filmler paralel evren, zihin aktarımı, bellek depolama, post-apokaliptik vizyonlar ve sanal gerçeklik gibi bilimkurgu motiflerinin içerildiği ve bir dereceye kadar distopik sayılabilecek unsurlarla örölü atmosferlerin kurulduğı; büyük bütçelerden azade, minimalist, avangart ve deneysel anlatımlar ile öne çıkar.

Son olarak, tez çalışmasının araştırma evreni kapsamına giren ve baskın distopik unsurlar içermekle veyahut başlı başına distopya anlatıları olarak tanımlanmakla kalmayıp, aynı zamanda Tom Moylan'ın "eleştirel distopya" tanımı içinde değerlendirilebilecek *Körfez* (Emre Yeksan, 2017), *Buğday* (Semih Kaplıanoğlu, 2017), *Bina* (Orçun Behram, 2019), *Gölgeler İçinde* (Erdem Tepegöz, 2020), *Bir Zamanlar Gelecek 2121* (Serpil Altın, 2022) ve *Adresi Olmayan Ev* (Hatice Aşkın, 2024) adlı filmlere değinmek gerekir.¹²⁹ *Körfez*, Türkiye modernizminin toplumsal ve bireysel çatışmalarını distopik bir atmosfere taşır; ekolojik bir tahribat sonucu sarsılan kent yaşamını, toplumsal düzeni, aile ilişkilerini ve bireyin bu kaos içindeki dönüşümünü irdeler. Toprağın kirlendiğı ve gezegen çapında tarım kaynaklarının tükendiğı uzak bir gelecekte insanlığın doğayla kurduğı bağı konu alan *Buğday*, dinsel referanslar ve tasavvufi imgelerle örölü bir distopya örneğidir. *Bina*, izole bir bölgedeki eski bir apartmanda yaşayan ve devletin kurduğı yeni bir anten kulesinin yayınından etkilenmeye başlayan insanların mücadelesini anlatırken; otorite, birey ve özgürlükler arasındaki gerilimin klostrofobik ve sürreal öğelerle harmanlandığı distopik ve ürkütücü bir dünya yaratır.

¹²⁸ Adı geçen filmler sırasıyla 32. 33. ve 37. İstanbul Film Festivali kapsamında gösterime girmiştir (E-Kataloglar, tarih yok). Ayrıntılı bilgi için bkz.: <https://film.iksv.org/tr/arsiv/e-kataloglar>

¹²⁹ Tezin yazımı sırasında dünya prömiyerini yapan *Bir Zamanlar Gelecek 2121* ile *Adresi Olmayan Ev*, yekpare eleştirel distopyalar olarak araştırma evreninin içinde yer alan yapımlardır; ancak erişim olanaklarının kısıtlılığı ve filmlere özel olarak ulaşmak için yönetmenlerle yaptığım görüşmelerin olumsuz sonuçlanması nedeniyle, bu filmleri amaçlı örneklem seçimi dışında tutmak zorunda kaldığımı belirtmek isterim.

Teknolojiyle kontrol edilen distopik bir evrende, izole bir fabrikada çalışan işçilerin günlük hayatına odaklanan *Gölgeler İçinde*, kapitalist sistemin mekanizmalarını ve gözetim toplumunun işleyişini sorgulayan; düzenin dışına çıkma çabasını öne çıkaran eleştirel bir anlatıdır. *Bir Zamanlar Gelecek 2121*, iklim krizi ve kıtlık nedeniyle yeryüzünün yaşanmaz hâle geldiği bir gelecekte, hayatta kalan insanların yeraltı kolonilerinde yaşamaya başladığı ve yeni doğan her bebek için yaşlı bir aile üyesinin ölmek zorunda bırakıldığı bir dünyayı tasvir eder. *Adresi Olmayan Ev* filminde ise, büyük suçlardan hüküm giyen herkesin toplumdan tamamen silindiği bir ülkede, genç ve gelecek vaadeden bir savcı annesinin suçlu bulunup mahkûm edilmesinin ardından bir zamanlar savunmak için mücadele ettiği kuralları sorgulamaya başlar.¹³⁰

2. İMGE VE FELSEFE ÜZERİNE BİR TASAVVUR

Tezin dördüncü bölümünün ikinci kısmında, film analizlerine geçmeden önce son olarak, Badiou'nun sinema ve düşünce ilişkisini anlamak doğrultusunda öne sürdüğü “aksiyomatik yargı”nın öncüllerini oluşturan “felsefi durum”, imge-felsefe ve fikrin geçişi/ziyareti önermelerine değinilecektir.

Badiou'nun yaklaşımının, hem distopya filmlerinin kendine özgü sinematografik unsurlarını hem de aydınlanma ve hümanizm felsefesiyle bağlantılı hakikat ve özneleşme süreçleri ile bunların kültürel izdüşümlerini tarihselleştirerek kavramak ve yorumlamak açısından sağlam ve güncel bir felsefi çerçeve sunabileceğini düşünüyorum. Sebahattin Şen'in de belirttiği gibi, Badiou'nun, modern çağın bir ürünü olarak ortaya çıkan sinemaya dair düşünceleri oldukça ufuk açıcıdır. Sinema, teknolojik gelişmeler, pazar dinamikleri, ulusal

¹³⁰ Bahsedilen bu filmlerin dışında, tuhaf alametleri kıyametin yaklaştığına işaret olarak yorumlayan küçük bir kasaba halkının deliliğe sürüklenişini anlatan *Yol Kenarı* (Tayfun Pirselimioğlu, 2017); salgın bir hastalık nedeniyle karantinaya alınan küçük bir kasabada bir cinayete tanık olmuş ve çıkış yolu arayan insanların konu edildiği *Kerr* (Tayfun Pirselimioğlu, 2021); vahşi doğada yalıtılmış bir hayatı seçtiği hâlde, yaşadığı arazinin yatırımcılara satılması sonucu kardeşiyle birlikte ormanın derinliklerine inerek saklı kalmış bir evreni keşfetmek zorunda kalan bir adamın yolcuğuna odaklanan *Yuva* (Emre Yeksan, 2018) adlı filmler kıyamet günü, farklı evrenler, salgın, karantina gibi distopik motifleri gerilim, gizem ve dram unsurlarıyla birleştiren; ancak bilimkurgu anlatısından ziyade fantastik anlatıya yakın duran yapımlar olarak karşımıza çıkar.

formlar ve kitle kültürüyle doğrudan ilişki içerisinde şekillenmiş, katmanlı ve dinamik bir sanatsal form olarak öne çıkar. Çağdaş sanatın bir biçimi olan sinema, hem çok yönlü ve çelişkili doğası hem de kitlesel ölçekteki etkisiyle dikkat çeker. Ayrıca, Platon’dan günümüze uzanan felsefenin imgelerle olan köklü çatışması bağlamında, sinema, çağdaş felsefe ve estetiğin en önemli soruşturma alanlarından biri olma niteliğini sürdürmektedir (Şen, 2019, s. 295).

Bu bağlamda, tezin ilk bölümünde bahsettiğim “durum”, “olay”, “hakikat” ve “özneleşme” unsurları en temelde şu sorulara cevap vermek üzere analize eklenecektir: Distopya anlatısındaki “olay” anı nedir? Toplumsal ya da bireysel düzeyde gerçekliğin dokusuna sızan ya da hegemonik alanı dönüştürme / kırma potansiyeli taşıyan bir olay var mı? Hangi hakikat rejimleri sorgulanıyor veya savunuluyor? Hakikatle ilişkilenen bir özne ortaya çıkıyor mu? Eğer çıkıyorsa, bu özne ne tür bir “sadakat” ya da “müdahillik” yönelimi sergiliyor veya nasıl bir kopuş ya da mücadele alanı yaratıyor?”

Badiou’nun filmler üzerine konuşmanın bir tarzı olarak öne sürdüğü “aksiyomatik okuma” yönteminden bahsedebilmek için öncelikle, bu yöntemin temellendiği sinema-felsefe ilişkisi hakkındaki ontolojik ve epistemolojik önermelerine değinmek yerinde olacaktır.

2.1. İmge-Felsefe Olarak Sinemanın Olanakları

“Cinema as Philosophical Experimentation” (2003) başlıklı yazısında Badiou, sinema ve felsefe arasında didaktik bir bilgi ilişkisi olmadığını ifade eder; felsefe, basitçe sinemayı anlamamızı sağlayan bir araç değildir. Bu ilişki daha ziyade, canlı ve somut bir dönüşüm ilişkisidir. Sinema, felsefeyi dönüştürür. “İdea” kavramını, imgenin kendisini dönüştürür; bir ideanın ne olduğuna dair yeni fikirler yaratmaktan ibarettir. Bir başka şekilde ifade edersek, sinema, bir “felsefi durum”dur (Badiou, 2013b, s. 202).

Şimdi öncelikle, Badiou'nun “felsefi durum” ile neyi kastettiğini ele alalım. Soyut bir ifadeyle, felsefi durum, normalde birbirleriyle ilişkisi olmayan terimler arasındaki ilişkidir; birbirine yabancı olan terimler arasındaki bir tür diyalektik karşılaşmadır (Badiou, 2013b, s. 202).

Badiou bu karşılaşmayı felsefe ve sinema alanından (politika-sanat-bilim-aşk prosedürleriyle de iç içe geçen) üç örnek vererek açıklar. Birincisi, Platon'un diyaloglarından biri olan *Gorgias* örneğidir. Sokrates ve Gorgias arasında geçen bu diyaloga aniden üçüncü bir kişi, Callicles, güçlü bir şekilde dahil olur. Bu karşılaşma anı, Sokrates ile Callicles arasındaki ilişki, bir “felsefi durum”dur; çünkü Sokrates'in düşüncesi ile Callicles'in düşüncesi arasında *ortak bir ölçüt* yoktur. Bu iki düşünce birbirine tamamen yabancıdır. Callicles ile Sokrates arasındaki tartışma, burada iki tür düşüncenin; birbirine yabancı olan iki terimin karşı karşıya olduğunu göstermek üzerine kuruludur. Callicles, “güçlü olan her zaman haklıdır” der ve “mutlu” insanın, en nihayetinde herkese hükmeden bir zorba olduğunu savunur. Sokrates ise gerçek insanın, adaletli insan olduğunu söyler: “Şiddet olarak adalet” ile “düşünce olarak adalet” arasında hakiki bir ilişki yoktur. Dolayısıyla bu aslında bir tartışma değildir; bir yüzleşmedir. Diyalogu okuyan herkes anlar ki burada bir kazanan ve bir kaybeden olacaktır; ancak kazanan, diğerini ikna ettiği için değil, diyalog boyunca galip geldiği için kazanacaktır. Nihayetinde, Callicles yenilir; ancak bu yenilgi pek tabii yalnızca Platon'un sahnelediği bu diyalogda gerçekleşir. Callicles'in ve savunduğu her şeyin yenilgiye uğradığı yegâne an, muhtemelen bu kurgusal-sanatsal andır (Badiou, 2013b, s. 202-203).

İşte bu, bir felsefi durumdur. Badiou, “böyle bir durumda felsefe nedir?” sorusuyla devam eder. Felsefe, iki tür düşünce arasında bir seçim yapmamız gerektiğini gösterir. Hepimizin bir karar vermesi gerekir: Sokrates'in tarafında mı, yoksa Callicles'in tarafında mı olacağımızı seçmeliyiz. Burada felsefe, düşünme olarak seçimdir; düşünme olarak karardır;

seçimi netleştirmek, açıklığa kavuşturmakla ilgilidir.¹³¹ Dolayısıyla diyebiliriz ki felsefi durum, bir seçimin açıklığa kavuştuğu andır: varoluşsal bir seçim ya da düşünsel bir seçim. İşte bu, felsefi durumun ilk tanımıdır (Badiou, 2013b, s. 202).

İkinci örnek, insanlığın tanıdığı en büyük zihinlerden biri olan matematikçi Arşimet'in ölümüdür. Arşimet, Roma işgali sırasında çalışmalarına devam eder ve mantıksal ispatlara ulaşmak için kum üzerine geometrik şekiller çizerek çalışma alışkanlığı vardır. Bir gün, bu karmaşık şekilleri çizerken bir Roma askeri yanına gelir ve General Marcellus'un kendisini görmek istediğini söyler. Nitekim Romalılar, Yunan düşünürlere karşı oldukça meraklıdır; tıpkı insanların zeki bir hayvana karşı duyduğu merak gibi. Çalışmasına gömülmüş olan Arşimet yerinden kımıldamaz ve cevap vermez. Matematikle pek de ilgilenmeyen bu asker, üçüncü kez tekrar eder: "Arşimet! General sizi görmek istiyor!" Arşimet, başını hafifçe kaldırarak, "tanıtlamamı bitirmeme izin verin," der. Asker tekrar ederek, "Ama Marcellus sizi görmek istiyor! Bu tanıtlama saçmalığı da neyin nesi?" diye çıkışır. Arşimet, cevap vermeden hesaplamalarına devam eder. Bir süre sonra asker, öfkeyle dolup taşarak Arşimet'i çalışmasının, çizdiği geometrik şeklin üzerinde öldürür (Badiou, 2013b, s. 203).

Badiou'ya göre bu, otoritenin hakları ile yaratıcı düşünce arasında ortak bir ölçüt olmadığını, asker ve Arşimet arasında gerçek bir tartışmanın bulunmadığını gösterdiği için bir felsefi durumdur. Nihayetinde iktidar şiddettir. Yaratıcı düşünce ise yalnızca kendi kurallarını tanır. Arşimet, tamamen kendi düşüncesine dalmıştır ve iktidarın eyleminin dışında kalır. Bu nedenle, sonunda şiddete maruz kalır. İktidar ile hakikatler -yaratı olarak hakikatler- arasında hiçbir ortak ölçüt yoktur. Bu yüzden diyebiliriz ki iktidar ile hakikatler arasındaki mesafe,

¹³¹ Sinemanın, hakikati seçim yapma anı içinde somutlaştırma gücünün en güzel ve güncel örneklerinden biri olarak, bu tezi yazarken izlediğim ve son dönemde karşıma çıkan en güçlü anlatılardan biri olduğunu düşündüğüm *Anatomy of a Fall* (*Bir Düşüşün Anatomisi*, Justine Triet, 2023) filmi buraya not düşmek isterim. Film, annesinin, babasını kasten öldürmek suçundan yargılandığı uzun bir davanın tek tanığı olan görme engelli bir çocuğun (Daniel) karşı karşıya kaldığı etik ikilemi anlatır. Fransız yargı sistemi, burjuva hukuku ve ataerkil cinsiyet normları ile baştan sona bir hesaplaşma içinde geçen filmin son sahnelerinden birinde, sosyal hizmetler görevlisi, şüpheye düşen ve emin olamadığını belirten Daniel'e, birini yargılamak için yeterli kanıtın olmadığı anlarda yapılması gereken tek şeyin, eminmiş gibi davranmak ya da körü körüne inanmaktan tamamen farklı biçimde, "karar vermek" olduğunu söyler.

pratikte Marcellus ile Arşimet arasındaki mesafedir. Felsefe, bu mesafeyi açığa çıkarmalıdır. Bu mesafeyi sorgulamalı ve üzerine tefekkür etmelidir (Badiou, 2013b, s. 204).

Badiou, aşk üzerine yapılmış en güzel filmlerden biri olarak nitelediği *The Crucified Lovers* (Kenji Mizoguchi, 1954) filmini son örnek olarak ele alır. Genç bir kadın, mali nedenlerle küçük bir atölyenin sahibi olan, düzgün ama ne sevdiği ne de arzuladığı bir adamla evlendirilmiştir. Derken, hayatına âşık olduğu genç bir adam girer. Hikâye Orta Çağ Japonya'sında geçer ve burada zina ölümle cezalandırılır; zina yapan âşıklar çarmıha gerilmelidir. En nihayetinde âşıklar, kırsal bölgeye kaçarak bir tür şiirsel doğaya sığınır. Bu arada kadının iyi yürekli kocası onları korumaya çalışır; ancak âşıklar sonunda yakalanır. Filmin son sahnesinde kamera, âşıkları sırt sırta bağlı bir şekilde acımasız bir ölüme götürülürken çerçeveye alır. Gelgelelim, yüzlerinde belli belirsiz bir gülümseme vardır (Badiou, 2013b, s. 204).

Bu gülümseme Badiou'ya göre olağanüstü niteliktedir; öte yandan, kesinlikle aşk ile ölümün birleştiği türden romantik bir fikri ima etmez; çünkü bu sevgililer kendi istekleri doğrultusunda ölümü seçmemiştir. Bu gülümseme, daha yalın ve incelikli bir şekilde aşk olayının, aynı zamanda ölüme direnen bir şey olduğunu imler. Dolayısıyla âşıkların gülümsemesi, bir felsefi durumdur; zira bu durum, aşk olayının sıradan hayatın kuralları (şehir yasaları, evlilik yasaları) ile ortak bir paydada buluşmadığını gösterir. Felsefe ise bu durumda şunu söyler: Olayı düşünmeliyiz. İstisnayı düşünmeliyiz. Olağanın dışında kalan hakkında, kopuş hakkında ne söyleyeceğimizi bilmeliyiz. Hayattaki değişimi düşünmeliyiz (Badiou, 2013b, s. 204).

Şimdi artık, Badiou'nun bakış açısından felsefenin, durumlara ilişkin görevlerini özetleyebiliriz: Birincisi, düşüncenin temel seçimlerini açıklığa kavuşturmak. Bu seçim her daim, “çıkar gözetin” ile “çıkar gözetmeyen” arasındaki bir seçimdir. İkincisi, düşünce ile iktidar arasındaki mesafeyi, otorite ile hakikatler arasındaki mesafeyi açıklığa kavuşturmak. Bu

mesafeyi ölçmek, bu mesafenin aşılp aşılamayacağını bilmek. Üçüncüsü, istisnanın, olayın ve kopuşun değerini açıklığa kavuşturmak; ancak bunu, *yaşamın değişmezliği* ön kabulüne ve *toplumsal muhafazakârlığa* karşı bir duruşla yapmak (Badiou, 2013b, s. 204-205).

Demek ki felsefe, yaşamda bir anlam taşıdığı sürece, yalnızca akademik bir disiplin olmanın ötesine geçer. Bahsedilen üç unsur (seçim, mesafe ve istisna) arasındaki bağ, felsefenin meselesidir. Badiou, Deleuze'e atıfla bu bağın felsefenin yarattığı bir kavram olduğunu belirtir.¹³² Nitekim daha yakından incelendiğinde, felsefenin her zaman bir “bağ” olduğu görülebilir: bir karar problemini, bir mesafe ya da açıklık sorununu ya da bir istisna meselesini düğümleyen ve düğümü çözerek yeniden tartışmaya açan bir yapı (Badiou, 2013b, s. 205).

Badiou'ya göre en derin felsefi kavramlar bize şunu söyler: “Yaşamı anlamlı kılmak istiyorsanız, olayı kabul etmelisiniz, iktidara mesafeli durmalısınız ve kararınıza sadakatle bağlı kalmalısınız.” Bu anlamda, felsefe, hayatı değiştirmeye, hayata müdahale etmeye yardımcı olur; özünde, gerçek hayatı var eder. Çünkü gerçek hayat *seçimde*, *mesafede* ve *olayda* mevcuttur. Bahsedilen üç örnekte (Calicles ile Sokrates, Roma askeri ile Arşimet, âşıklar ile toplum) heterojen terimler arasında bir ilişki bulunur. Bize bir ilişkiden bahsedilir; fakat aslında bu ilişki, ilişkisizliğin bir ifadesidir. Nihayetinde bize söylenen şey, bir kopuştur. Bir kopuşu anlatmak için, önce bir ilişkiyi anlatmak gerekir (Badiou, 2013b, s. 205):

Bu nedenle diyebiliriz ki felsefe, ilişki olmayan ilişkilerle ilgilenir. Deleuze, bu tür yapıları “ayrıştırıcı sentezler” olarak adlandırır. Böylesi bir ilişkiyi düşündüğünüz her anda felsefe mevcuttur. Sonuç olarak, felsefe kopuşların teorisidir. Platon'un söylediği şey tam olarak budur: Felsefe bir uyanıştır; ancak uyanış, uykudan kopuşla gerçekleşir. Bu anlamda, felsefe, düşüncede yansıyan kopuş anıdır. Her *paradoks*al ilişkinin olduğu yerde felsefe olabilir. Burada şu noktayı vurgulamalıyım: Felsefe, salt düşünülecek bir şey olduğu için var olmaz. Deleuze ile aynı fikirdeyim: Felsefe, herhangi bir şey üzerine bir yansıma/tefekkür değildir; yalnızca paradoks al ilişkiler, kopuşlar, kararlar, mesafeler ve olaylar hasıl olduğunda mümkündür. Felsefe, kopuşları ya da ilişkisiz ilişkileri düşünen şeydir. Lakin bunu başka bir şekilde de ifade

¹³² Felsefenin, var olan her şey hakkında bir söylem, basit bir konuşma eylemi olmadığını vurgulayan Badiou, Deleuze'e referansla, esasen sinema hakkında değil ama sinemanın kavramları hakkında bir düşünce formu geliştirebileceğimizi belirtir; dolayısıyla felsefi sorgulama aslen, kendisi için neyi nasıl kuracağını tefekkür eder. Badiou'nun sinema ve felsefe hakkındaki düşüncesinin dayanaklarından bir tanesi, “Platon'dan günümüze değin, filozof için nihayetinde en önemli soru” olarak gördüğü “adalet” meselesidir. Buna göre konu, yalnızca sinema meselesi ile dolaylı bir ilişki değil, aynı zamanda felsefe için daha üstün bir varış noktası ile ilgilidir. Ontolojik ve epistemolojik sorgusunu sadece akademik bir disipline dâhil soruşturmalar olarak değil; “özneyi ve dünyayı değiştirmek suretiyle adaletsizlikten adalet, adil olana geçme denemesi” olarak görür (UNSW Arts & Social Science, 2015).

edebiliriz: Felsefe, bir sentez yaratan, bu sentezi verilmediği yerde *icat eden* şeydir; kopuşun olduğu yerde yeni bir sentez yaratır. Yalnızca farklılıkları gözlemlemekle kalmaz; farklılığın olduğu yerde yeni sentezler kurar (Badiou, 2013b, s. 205-206).

Toparlarsak, felsefe, sürekli olarak çelişkileri, ayrılıkları ve kopuşları ele alıp bunları yeniden yapılandıran bir düşünce pratiğidir. Badiou'nun “bağ” metaforu, felsefenin hem sorunları çözme (düğümeleri çözme) hem de onları yeniden anlamlandırarak var etme (düğümeleri atma) yetisini sembolize eder. Böylesi bir pratik, bilhassa *karar verme* anlarında, *mesafeler* arasındaki ilişkiyi düşünmede ve *istisnai durumların* değerini belirlemede ayırt edici bir rol oynar. Dolayısıyla felsefe, yalnızca çatışmaları analiz etmekle kalmaz; aynı zamanda bu çatışmaları bir araya getirerek *yeni anlamlar* ve *diyalektik sentezler* yaratır. Bu, bir düğümün çözülmesi ve yeniden bağlanması gibi bir süreçtir: her düşünce, çözümün içinde bir başka sorunun ipuçlarını taşır.

Öyleyse diyebiliriz ki, felsefe kopuşu düşündüğünde, *seçimi* düşündüğünde, *mesafeyi* düşündüğünde, *istisnayı* ya da *olayı* düşündüğünde, yeni bir sentez icat eder. Elbette bu sentez, bizi bir seçim yapmaya zorlar; ancak bu seçimde, diğer olasılığı koruyan bir şeyler de bulunur. Elbette mesafeden yanasınızdır; hakikat, iktidardan tamamen farklıdır. Ama aynı zamanda hakikatin bir gücü vardır. Elbette istisnai olaydan yanasınızdır; fakat bu olayın içinde evrensel bir vaat de bulunur. Tüm bunlar, Badiou'ya göre felsefenin yeni sentezleridir (Badiou, 2013b, s. 206).

Badiou bu noktanın, sinema ile felsefe arasındaki ilişkiyi düşünmek açısından elzem olduğunu vurgular. Eğer felsefe gerçekten kopuş içindeki yeni sentezlerin icadıysa, o zaman sinema çok önemlidir; zira bu sentezlerin olanaklarını değiştirir (Badiou, 2013b, s. 207).

Badiou, sinemanın tamamen yapaylık ve tamamen gerçeklik arasındaki sürdürülemez ilişki olduğunu ileri sürer; bu nedenle paradoksaldır ve tam da bu yüzden bir felsefi durumdur. Hem gerçekliğin bir kopyasını hem de o kopyanın tamamen yapay boyutunu aynı anda sunar.

Çağdaş teknolojiler sayesinde sinema, gerçek bir yapaylık veya sahte bir gerçeğin kopyasını üretebilir –ya da gerçek olmayan bir kopyanın sahte gerçeğini... Çeşitli varyasyonlar mümkündür. Bu durum, sinemanın, “varlık” ve “görünüş” arasındaki o çok eski paradoksun modern bir formu olduğunu söylemeye eşdeğerdir (Badiou, 2013b, s. 233).¹³³

Nitekim Badiou’nun vurguladığı gibi birçok eleştirmen, özellikle André Bazin, sinemanın asıl meselesinin “varlık” olduğunu çok önceden ifade etmiştir: Bir şeyi gösterdiğinizde, aslında neyi gösteriyorsunuz? Bu soru, sinema problematiğinin temelini oluşturur ve sonuç olarak, sinema ontolojik bir sanat ilan edilir (Badiou, 2013b, s. 207).

Badiou “On Cinema as a Democratic Emblem” (2005) başlıklı metninde, bu soruna, felsefi ön kabullerden olabildiğince uzak, çok daha basit ve ampirik bir yolla, bir gerçeğin altını çizerek yaklaşmak istediğini belirtir: Sinema, bir “kitle sanatı”dır. “Kitle sanatı” şu şekilde tanımlanabilir: Bir sanatın başyapıtları, diğer bir deyişle dönemin eğitilmiş (ya da hâkim, fark etmez) kültürü tarafından tartışmasız kabul edilen sanatsal üretimler, tam olarak “yaratıldıkları anda” toplumun her kesiminden milyonlarca insan tarafından izleniyor, seviliyor ve takdir ediliyorsa, kitle sanatı olarak adlandırılabilir (Badiou, 2013b, s. 233).

Dolayısıyla “kitle sanatı” ifadesi, paradoksal bir ilişkiyi tanımlar; zira “kitle” temel bir politik kategoridir. Öte yandan “kitle sanatı” ifadesinin diğer yarısını oluşturan “sanat” ise, zorunlu olarak aristokratik bir kategoridir. Sanatın aristokratik bir kategori olduğunu söylemek, yargılayıcı bir tutum takınmak anlamına gelmez; daha ziyade şu tespiti yapabilmektir: Sanat kavramı, biçimsel yaratım fikrini, formların tarihinde görünür bir yeniliği içerir ve bu nedenle

¹³³ Badiou, sinemanın, henüz var olmadığı çağda yapılmış ilk ve en önemli felsefi eleştirisinin Platon’un ünlü mağara alegorisi olduğunu söyler. Platon’un alegorisinde insanlık, mağarada izlediği imgelerin tek gerçeklik olduğuna inanır. Felsefe ise mağaradan çıkma, imgelerin diktatörlüğünden kaçma olasılığını örgütler. Felsefi öngörünün potansiyeli, bu manada çok çarpıcıdır; çünkü bir bakıma, Platon’un zamanına kıyasla bugün bir mağaranın içinde olduğumuzu söylemek daha doğrudur. Öte yandan günümüzde imgeler dünyasının karmaşıklığı, Platon’un hayal edebileceğinin çok daha ötesine geçmiştir. Mağara alegorisi, felsefe ile sinema arasındaki çelişkinin temelini oluşturur. Platon için imge, yanlış bir gerçekliktir. Oysa sinema, “gerçeğin kendisiyle yeni bir ilişki kurma” biçimidir. Sinema, karmaşık imgelerden oluşur; fakat bu kompozisyon “Ben gerçekliğin ta kendisiyim” demez. Sinema bir illüzyondur; ancak bu illüzyon, mağaradaki mahkûmların, imgeleri mutlak gerçeklik olarak kabul etmeleriyle aynı kapıya çıkmaz. Sinema, imgeleri gerçeğin bir ikamesi olarak değil, gerçeğin kendisi hakkında yeni bir şey söyleyen bir yapı olarak kullanır; hakikatin yokluğunda yeni bir bilgi biçimi sunar (UNSW Arts & Social Science, 2015).

yaratımı anlamak, belli bir eğitim düzeyini gerektirir; sanatın dilbilgisine, tarihine, değişken biçimlerine asgari bir yakınlık gereklidir. Bu da uzun ve çoğu zaman meşakkatli bir öğrenme sürecini, zihinsel genişlemeyi ve pek tabii beğenileri – ama sofistike, gelişmiş ve kazanılmış beğenileri – zorunlu kılar. “Kitle sanatı” bu bağlamda paradoksaldır; saf demokratik unsur (ani bir patlama ve olay enerjisi bağlamında) ile aristokratik unsur (bireysel eğitim ve farklılaşmış beğeni ölçütleri bağlamında) arasında bir gerilim bulunur (Badiou, 2013b, s. 234-235).

Badiou’ya göre burada paradoksal ilişkinin temel biçimi, kitlelerin özünde yer aldığı ilk büyük sanatın, tam da öncü sanatlar (*avangart*) çağı içinde ortaya çıkması ve gelişmesi durumudur. Türetilmiş biçimleri ise sinemanın, aristokrasi ve demokrasi, icat ve aşinalık, yenilik ve genel beğeni arasında imkânsız ilişkiler dayatmasıdır. Felsefenin sinema ile ilgilenmesinin nedeni budur; çünkü sinema kendi başına, geniş ve belirsiz bir paradoksal ilişkiler bütünü yaratır. Bu bağlamda “sinemayı düşünmek”; bu ilişkileri zorlamak, gerçek filmlerin dayattığı sınırlamalar altında, bağlantı kurmanın yerleşik kurallarını yerinden eden kavramları düzenlemek anlamına gelir (Badiou, 2013b, s. 235-236).

Badiou, “sinemayı düşünmek” veya “sinemanın düşüncesi” anlamındaki yerinden etme girişimlerinin beş farklı yolu olduğunu ileri sürer. Birincisi, “imge paradoksu”dur; klasik bir giriş noktası olarak sinemanın ontolojik niteliğinin sorgulanmasıyla başlar. İkincisi, “zaman paradoksu”dur; sinemanın, zamanı görünür kılma yetisinin yol açtığı çelişiklere odaklanır ve zamanın sinematik temsili üzerine yoğunlaşır. Üçüncüsü, sinemanın diğer sanatlarla ilişkisi bağlamında “yedinci sanat paradoksu”dur; yerleşik güzel sanatlar sistemiyle sinema arasındaki tuhaf ve ayıksı ilişkiyi inceler. Dördüncüsü, “sanatsal-saf olmayan (*impure*) paradoksu”dur; sinemayı sanat (kültürel metin) ile sanat-olmayanın (endüstri ürünü) sınırında konumlandırır. Son olarak beşincisi, “etik paradoks”tur; sinemayı, vicdan figürleriyle dolu bir hazne ve popüler bir fenomenoloji olarak ele alır. Sinema, izleyiciye her durumda bir seçim yapma hakkı ve zorunluluğu sunan bir deneyim alanı olarak değerlendirilir.

Diken'in de vurguladığı gibi, paradoksal ilişkiler bağlamında Badiou'nun imge kavramına önemli bir alan ayırdığı söylenebilir. Pek tabii sinema, imgelerle çalışır ve bu nedenle “görselliğin yanılsama olarak en üst noktası”dır. Seyircinin özdeşleşmesi, yanılsamaya dayanır ve yanılsama, bağınaz masalları geçersiz kılar. Bu nedenle filmler, “modern çağın hikâyeleri” haline gelir. Bu anlamda sinema, her zaman diğer sanat formlarıyla bir ilişki içindedir. Bir kitle sanatı olarak sinema, diğer sanatları popülerleştirir ve onların aristokratik unsurlarını ortadan kaldırır; diğer sanatları popülerleştirmek suretiyle demokratikleşir (Badiou'dan aktaran Diken, 2017, s. 138; Badiou, 2013b, s. 236-238).

Burada üzerinde durulması gereken, Ebru Thwaites-Diken'in de vurguladığı gibi, Badiou'nun sinematik düşünce babında ileri sürdüğü bu yerinden etme girişimlerinin, hakikatin konumunu yeniden yapılandırma teşebbüslerine denk düştüğüdür.¹³⁴ Nitekim Badiou için hakikat, “*sanat, aşk, politika ve bilim*” olmak üzere dört hakikat-prosedüründen biri aracılığıyla anlamlandırılabilen bir olaydır. Sinemada hakikat-olayı üreten şey tek başına anlatı, kurgu ya da tek başına imgeler değil; bu karmaşıklığı içermekle birlikte “*evrensel bir biçime dokunan*”; düşünceyi damıtan, filmdeki tekil bir unsurdur. Dolayısıyla sinemanın kitlesel gücü, heterojen başlangıç noktasındaki (sanat ve endüstri olarak sinema) katışık/saf olmayan durumu, kendi başına bir fikre dönüştürmesinde yatar (Thwaites-Diken, 2017, s. 138); Badiou'ya göre fikir, “farklı sanatlar arasındaki saf olmayan hareketin içine yerleşen bir ziyaret/uğrayış şeklinde ortaya çıkar” (Thwaites-Diken, 2017, s. 129):

Bir film görünür olandan çekip aldıklarıyla iş görür; filmde görüntü öncelikle kesilir/kurgulanır. Hareket engellenmiş, askıya alınmış, yolundan saptırılmış, durdurulmuştur. Yalnızca montaj

¹³⁴ Ebru Thwaites Diken Badiou ve Deleuze'ün görüşlerini karşılıklı olarak tartıştığı makalesinde, sinemanın, felsefi ve sanatsal bir girişim olarak demokratik ve eşitlikçi bir toplum yaratma potansiyeli taşıdığını belirtir. Yazara göre, önemli bir yönetsel aygıt olmanın yanı sıra toplumsal yaşamı temsile dönüştüren bir olgu olarak sinema, sadece toplumsal gerçekliği betimlemekle kalmaz; toplumsal bilinçdışını da şekillendirir ve izleyicisine felsefi düşünce için gerekli araçları sunar (Thwaites-Diken, 2017). Yazar ayrıca, Badiou'nun, sinemada hakikatin konumunu yeniden yapılandırma girişimiyle Deleuze'den ayrıldığını belirtir. Deleuze ile Badiou, hakikati bir olayla ilişkilendirme konusunda ortak bir kavrayışı paylaşıyorlar da hakikat kavramına bakışları farklıdır. Deleuze için hakikat, kendi içinde aşkın bir değerdir. Badiou için ise hakikat, paradoksal ilişkiler ekseninde felsefi durum ile anlamlandırılabilen bir olaydır. Hakikatin bir üreticisi olarak sinema, özelliğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynar (Thwaites-Diken, 2017, s. 138). Deleuze sinemayı düşüncenin aldığı bir biçim olarak tanımlarken, Badiou için sinema düşünceyi süzen politik ve estetik bir silahtır (Thwaites-Diken, 2017, s. 139).

sonucu değil, öncelikle kadraj sonucunda ve görünür olanın kontrollü biçimde arındırılması dolayısıyla, kesme/kurgulama mevcudiyetten daha temel önemdedir. Örneğin Visconti'nin bir sekansında gösterilen şu çiçeklerin *Mallarmé*'vari çiçekler olmaları, yani hiçbir bukette bulunmamaları, sinema için mutlak bir önem taşır. Ben bu çiçekleri gördüm, ama bir kurgu tarafından kendine has bir tarzda yakalanmış olmalarıdır onlara bölünmez bir tekillik ve ideallik sağlayan (Badiou, 2013a, s. 93).

Diğer bir deyişle, Badiou'ya göre filmde düşünceyi temellendiren, İdea'yı kuran, bu çiçekleri görmek değil, zaten *görmüş olmaktır*. Bu bağlamda sinema daimî geçmişin sanatıdır ve geçmiş, “uğraklar” üzerine kuruludur. Bir tür ziyaretir bu: Görmüş ya da duymuş olacaklarımızın fikri/ideası, uğradığı/ziyaret ettiği müddetçe aklımızda kalır. Görünür olan içerisinde, fikrin uğrayışının/ziyaretinin dokunuşlarını/anlamalarını düzenlemek (veya kurgulamak) sinemanın sunduğu yeni olanaktır ve bu olanak her defasında, her sanatçının kendine özgü işlemleriyle yeniden icat edilir (Badiou, 2013b, s. 88).¹³⁵

Badiou, sinemayı bir fikrin damıtıldığı estetik ve politik bir alan olarak değerlendirirken, sinematik fikrin merkezine imgeyi yerleştirmez. Sinema düşünür, kavramlara ve anlatılara indirgenemeyen fikirler üretir ve imgelerle çalışır. Popülerleştirme ve mit yaratma yoluyla, bir gösteri oluşturan en belirgin sanat biçimi olarak işlev görür. Ayrıca diğer sanat formlarını halka erişilebilir kılarak demokratik kültüre katkıda bulunur. Böylece, dünyayı kolektif olarak nasıl düşünebileceğimizin yollarına hitap eder (Badiou'dan aktaran Thwaites-Diken, 2017, s. 139).

¹³⁵ Badiou, “The False Movements of Cinema” (1998) başlıklı makalesinde yer alan bu ontolojik sorgulamanın devamında, sinematik hareketin/ziyaretin, bütünsel (*global*), kısmi/yerel (*local*) ve farklı sanatlarla etkileşim içinde katışık/karmaşık (*impure*) olmak üzere üç farklı biçimde düşünülmesi gerektiğini söyler. Bütünsel hareket, fikri/İdea'yı bir ziyaretin (ya da akla gelişin, uğrayışın) paradoksal sonsuzluğuna bağlar; burada mesele, sinemanın küresel anlamda ele alınmasıdır. Kısmi hareket, karmaşık işlemler yoluyla görüntüyü kendisinden çıkartan, eksiltten, arındıran; kaydedilmiş olmasına rağmen sunulmamış (anlamlandırılmamış) hâle getirendir. Kurgunun etkileri, bu hareketin içinde/yerelinde somutlaşır. Son olarak katışık hareket, diğer sanatsal pratikleri de kapsayan bir bütünlük içinde saf olmayan bir dolaşımdır; fikri/İdea'yı, sanatların özgün amaçlarından koparılmasıyla oluşan karşıt bir göndermeye (ki bu da başlı başına bir eksiltme işlemidir) yerleştirir (Badiou, 2013b, s. 88-89). Dolayısıyla sinemayı, diğer sanatlarla ilişkisini kavrayabileceğimiz genel bir uzam dışında düşünmek neredeyse imkânsızdır. Nitekim Badiou'ya göre sinema, çok özel bir anlamda yedinci sanattır. Diğer altı sanata, aynı seviyede bir ek olarak değil; onları ima ederek, onların içinden geçerek işler. Sinema, bir tür “artı-bir” sanattır. Diğer sanatları çıkış noktası olarak alır, müdahale eder ve kendilerinden koparır (Badiou, 2013b, s. 89).

Bu doğrultuda Thwaites-Diken, Badiou'dan hareketle bir filmi önemli kılan esas unsurun, “sinema salonundan çıktıktan sonra zihnimizde kalanlar” olduğunu vurgular; her film, ait olduğu çağa dair bir şeyler anlatır, bir şeyler hatırlatır (Thwaites-Diken, 2017, s. 137-138).

2.2. Film Hakkında Konuşmak: Aksiyomatik Okuma

“Can a film be Thought About?” (1994) başlıklı makalesinde Badiou, filmlere, düşüncenin politik ve estetik araçları olarak yaklaşmanın; film düşüncesini anlamlandırmanın yollarını tartışır. Bir film hakkında konuşmanın ilk yolu, “beğendim” ya da “beni etkilemedi” gibi ifadeler kullanmaktır. Bu belirsiz bir tutumdur; çünkü “beğenmenin” nesnel bir ölçütü yoktur. Bir film ya da roman beğenilebilir ya da beğenilmeyebilir; iyi ya da kötü olabilir. Ancak bu tür çıkarımlar, söz konusu eserleri edebiyatın ya da sinemanın başyapıtı haline getirmez; bunlar daha ziyade, bir beklentiye referansla verilen yargılardır. Bu eserlerle geçirdiğimiz kısa zamanın niteliğini ya da tonunu belirtirler. Badiou, filmler hakkında konuşmanın bu ilk aşamasını “belirsiz (*indistinct*) yargı” olarak adlandırır. Bu, hayatın vaat ettiği ya da geri çektiği, hoş veya belirsiz anlara dair, çoğu zaman gerekli olan fikir alışverişine ilişkin; ancak gelip geçici ve bir süre sonra kayıtsızca unuttuğumuz bir yargıdır (Badiou, 2013b, s. 94).

Bir film hakkında konuşmanın ikinci yolu ise, belirsiz yargıya karşı bir savunma hattı oluşturmakla ilgilidir. Badiou'nun “ayırıcı (*diacritical*) yargı” olarak adlandırdığı bu ikinci aşama, söz konusu filmin, yalnızca haz ve gelip geçicilik arasındaki hafıza boşluklarına yerleştirilemeyeceğini göstermek amacındadır ki böyle bir gaye, hâlihazırda belirli argümanların varlığını gerekli kılar. Burada mesele, filmin sadece kendi kulvarında “iyi ya da kötü” olması değil, aksine onunla ilgili bir fikrin belirlenebilmesi ya da en azından öngörülebilesidir. Bu söylem değişiminin yüzeysel işaretlerinden biri, filmin yaratıcısından bir yazar (*auteur*) olarak bahsedilmesidir; ayırıcı yargı, filmi bir “üslup” olarak ele almayı önerir. Belirsiz yargı oyunculara, efektlere, çarpıcı bir sahneye ya da anlatılan konuya öncelik verirken; ayırıcı yargı, üslubu *auteur* ile ilişkilendirerek sinemanın unutulmuş hazlar yığına

terk edilmemesi, sinemadan bir şeylerin kurtarılması gerektiğini savunur. Üslup, belirsizliğe karşıt biçimde işler. Yargının bu ikinci türü, “biricikliği” simgesel olarak *auteur* ile ilişkilendiren bir tekilliği referans alır. Bu tekillik, belirsiz yargıya direnir ve filmi, genel kanaatlerden ayırıştırmaya çalışır (Badiou, 2013b, s. 94-95).

Badiou’ya göre ayırıcı yargı, bir bakıma, belirsiz yargının kırılğan inkârından başka bir şey değildir. Ayırıcı yargı, filmleri kurtarmaktan ziyade, dağınık üslup unsurlarını korur; gelip geçiciliğin göstergesi olarak belirsiz yargının oyuncularla kurduğu ilişkiyi, *auteur* ile kurar. Sofistike ya da farklılaştırılmış bir görüş biçimini tanımlayan ayırıcı yargı, “nitelikli” sinemayı işaret eder; ancak uzun vadede, “nitelikli” sinemanın tarihi, herhangi bir sanatsal yapılandırmanın sınırlarını çizmez. Bunun yerine, filmin eleştirel tarihini ortaya koyar; çünkü her dönemde, ayırıcı yargıya referans noktalarını sunan eleştirinin ta kendisidir. Bunu yaparken eleştiri yine de fazlasıyla belirsiz kalır. Aslında, ayırıcı yargının etkilerini bir başka unutma biçimi, gelip geçicilik hissi kuşatır; bu unutuş, belirsiz yargının neden olduğu unutmayla aynı türden değildir ama nihayetinde aynı kesinliktedir. “Nitelik,” ya da “yazarların mezarlığı”, bir dönemin sanatını değil sanatsal ideolojisini ortaya koyar; oysa ideoloji, sanatın her zaman delikler açtığı şeydir. Bu nedenle Badiou, bir film hakkında konuşmanın ne belirsiz ne de ayırıcı olan üçüncü bir yolunu düşünmek gerektiğini ileri sürer (Badiou, 2013b, s. 95):

Üçüncü yol, her şeyden önce “yargıya” kayıtsızdır. Her tür savunma pozisyonu terk edilmiştir; filmin iyi olması, beğenilmiş olması, belirsiz yargının nesneleriyle ölçülemeyecek olması, ayrı bir yere konulması gerektiği... tüm bunlar, zaten onun hakkında konuşmayı tercih ettiğimiz gerçeğiyle örtük olarak kabul edilmiş olur. Ancak bunların hiçbiri ulaşılmak istenen hedefi temsil etmez. Sanatın geçmişteki yerleşik eserlerine uyguladığımız kural tam olarak bu değil midir? Aeschylus’un *Oresteia*’sı ya da Balzac’ın *İnsanlık Komedyası*’nın (*La Comédie Humaine*) “beğenilmiş” olmasının herhangi bir anlamı olduğunu düşünme cüretini göstermeyiz; ya da “açıkçası, fena değiller” demeyiz. Bu tür durumlarda, belirsiz yargı gülünç hâle gelir. Lakin ayırıcı yargı da bundan daha iyi bir performans sergilemeyecektir. Hiç kimse, Mallarmé’nin üslubunun Sully Prudhomme’un üslubundan üstün olduğunu kanıtlamak için kendini paralamak zorunda değildir (Badiou, 2013b, s. 95-96).

Dolayısıyla bir film hakkında, koşulsuz bir bağlılık temelinde ve sanatsal bir inanç ile konuşabiliriz. Bunu filmin sanat statüsünü korumak ya da kurmak için değil, onun tüm

sonuçlarını ortaya çıkarmak için yaparız. Böylelikle, normatif yargıdan – ister belirsiz (iyi-kötü), ister ayırıcı (üstün) olsun – bir adım öteye geçerek, bir filmin “düşünce üzerindeki etkilerinin ne olduğunu” soran “aksiyomatik” bir tutuma ulaşırız. Normatif yargılardan arınmış bir yol olarak “aksiyomatik (*axiomatic*) yargı”, filmin tüm unsurlarının, filmin içinden geçen karmaşık bir fikir-imgenin (*impure İdea*) oluşturduğu bağlamla ilişkilendirilmek suretiyle ele alınmasıdır. Sinema, fikir-imgeyi, bir ziyaret, bir geçiş/uğrak biçiminde içerirken diğer tüm sanatlarla atıfta bulunur; bir anlamda onların “artı-biri”dir (Badiou, 2013b, s. 96).

Badiou’ya göre filmin bir düşünceyi işleme biçimi, fikir-imgenin karmaşık/katışık karakterini benzersiz bir biçimde yakalar. Bir film hakkında konuşmak, o filmde Fikrin/İdeanın ele alınışının özgün sonuçlarını incelemektir. Kurgu, plân, bütünsel ya da yerel hareket, renk, aktörler, ses gibi biçimsel unsurlar yalnızca Fikrin/İdeanın *dokunuşuna* ve onun doğal karmaşıklığının yakalanmasına katkı sağladıkları ölçüde referans alınmalıdır.¹³⁶ Film hakkında konuşmak, çoğu zaman, yitimin gücüyle şu ya da bu “fikre” nasıl çağrıldığımızı göstermek anlamına gelir. Bir film, gerçekten bir Fikrin ziyaretini düzenlediğinde – ki bu, film hakkında konuştuğumuzda örtük olarak kabul ettiğimiz bir şeydir – her zaman diğer sanatlardan biri ya da birkaçıyla eksilteli (ya da kusurlu) bir ilişki kurar (Badiou, 2013b, s. 96-97):

Sonuçta sinema, yalnızca çekimler ve kurgudan ibarettir. Başka bir şey yoktur. Burada kastettiğim şu: “Filmi” oluşturan başka bir şey yoktur. Bu nedenle, aksiyomatik yargının bakış açısından bir filmin, İdeanın geçişini/ziyaretini, çekim ve kurgu aracılığıyla açığa çıkaran bir şey olduğunu savunmak gerekir. Fikir, nasıl çekime alınır (*prise*), nasıl yakalanır (*sur-prise*)? Ve nasıl kurgulanır, birleştirilir? Ancak asıl soru şudur: Sanatların bu dağınık “artı-bir” konumunda, çekim ve kurgu aracılığıyla açığa çıkan hangi tekillik, İdea hakkında daha önce düşünemediğimiz ya da bilemediğimiz bir şeyi bize gösterir? (Badiou, 2013b, s. 98-97).

¹³⁶ Badiou, F. W. Murnau’nun *Nosferatu* (1922) filminde, Jonathan’ın ölümsüzler prensi Kont Orlok’un şatosuna yaklaştığını gösteren plân sekansı örnek verir. Aşırı pozlanmış çayırılar, paniğe kapılan atlar, gök gürültüsünü andıran kesmeler... Tüm bunlar yaklaşmakta olan bir şeyin dokunuşunu; gecenin gündüze önceden yaptığı bir ziyaretin ve yaşamla ölüm arasındaki tarafsız bölgenin Fikri’ni/İdea’sını açığa çıkarır. Ancak bu ziyaret, içinde karmaşık, saf olmayan bir fazlalık da barındırır; oldukça belirgin bir şiirsellik, görüntüyü beklentinin ve huzursuzluğun eşğine taşıyan bir gerilim yaratır. Bu, bize ziyaretin kesin hatlarını görme imkânı tanımak yerine, onu belirsizleştirir. Düşüncemiz burada derinlemesine bir tefekkür hâlinde değildir. Bilâkis, İdea’yla birlikte sürüklenir, onunla yol alır; fakat onu ele geçirme kudretine sahip değildir. Bundan çıkardığımız sonuç, bir Fikri/İdea’yı kat eden, bir filmin içinden geçen düşünce-şiiirin, bir kesmeden çok, yitim yoluyla kavrayış olarak değerlendirilebileceğidir (Badiou, 2013b, s. 96).

En nihayetinde belirtmek gerekir ki, aksiyomatik yargı, her daim bir hayal kırıklığı yaratma potansiyeli taşır; çünkü, söz konusu filmi öncül sanatların kaotik bir rakibine indirgeme riskine açık hâle getirir. Badiou bu noktada, esas argümanımızın izini sürmenin mümkün olduğunu önemle vurgular; burada temel zorunluluk, belirli bir filmin bizi belirli bir fikirle nasıl bir yolculuğa çıkardığını göstermek ve bunun sonucunda, başka hiçbir şeyin bizi keşfetmeye götüremeyeceği bir şeyi keşfetmemizi sağlamaktır. Platon’un zaten düşünmüş olduğu gibi, fikrin karmaşıklığı (ya da saf olmayışı), her zaman bir “hareketsizliğin geçişine” ya da bir “geçişin hareketsizliğine” bağlıdır. İşte bu nedenle, fikirleri unuturuz. Nitekim unutmaya karşı Platon, ilk görüşün ve anımsamanın mitini öne sürer. Bir film hakkında konuşmak, her zaman bir anımsama hakkında konuşmaktır: Hangi olay –hangi anımsama– belirli bir fikrin bizim için mümkün kıldığı bir şeydir? Sinema, hareket ve durağanlık, unutma ve anımsama ile kusurlu/karmaşık olan arasındaki bağları ele alır. Bu, bildiklerimizden ziyade bileceklerimizle ilgili bir meseledir. Bir filminden söz etmek, düşüncenin kaynaklarından değil imkânlarından bahsetmektir. Var olanın ötesinde ne olabileceğini göstermek demektir; ya da başka bir ifadeyle, saf olanın katışık ve karmaşık hâle gelmesi (*impurification*), başka türden saflıkların yolunu açar (Badiou, 2013b, s. 98-99).

Film Çözümlemeleri

Tez çalışmasının bundan sonraki kısmında, Türkiye’de üretilen ve Tom Moylan’ın “eleştirel distopya” kategorisine dahil edilebilecek unsurlar taşıdığını düşündüğüm için amaçlı örneklem olarak seçtiğim *Canavarlar Sofrası*, *Körfez* ve *Gölgeler İçinde* filmlerini, hakikatler kuramı ve aksiyomatik okuma yöntemi temelinde analiz edeceğim. Badiou’nun felsefesi çok katmanlı olduğundan ötürü, analizi tüm filmler için “durum”, “olay”, “hakikat” süreçleri ve “müdahil özne” kavramları etrafında öreceğim. Ardından, filmlerin aksiyomatik okumasına imkân veren sahneleri, imge-felsefe ve/veya İdeanın/Fikrin geçişi ya da ziyareti bağlamında

inceleyerek bu kavramların sinematik izdüşümlerini yorumlamaya ve somutlaştırmaya çalışacağım.

2.2.1. Mutlak Değerde “Negatif” Müdahale: *Canavarlar Sofrası*

Ramin Matin’in 2011 tarihli *Canavarlar Sofrası* filmi, yakın geleceği imleyen ve modern küresel toplumun satirik bir tasvirini sunan; kara mizah ve gerilim öğeleriyle örülü minimalist bir distopya olarak tanımlanabilir. Film, J (İbrahim Selim) ve M (Pınar Töre) çiftinin, arkadaşları K (Tuğrul Tulek) ve D’yi (Gizem Erdem) akşam yemeği için evlerine davet etmesini ve bu davet sırasında gelişen olayları anlatır. İngilizce çekilen film, hedonizm, şiddet ve duyarsızlaşmayla birlikte kapitalist kültürün ve tüketim toplumunun sınırları ne kadar zorlayabileceğini ve neye dönüşebileceğini, sistemin çıktısı olan “canavarlaşma” olgusu üzerinden ironik bir dille anlatır.¹³⁷

Akşam yemeği davetinde bir araya gelen topluluk üyelerinin bu etkinliği, başlangıçta sıradan ve yüzeysel bir “durum”dur. Ancak diyaloglar derinleştikçe, bu durumun içindeki çatlaklar da belirginleşir ve potansiyel bir hakikat “olay”ının kapısı aralanır. İstemsizce gerçekleşen yüzleşmeler, bireysel ve toplumsal ilişkilerdeki yozlaşmaları açığa vurur; maskeler düşer, çatışmalar ve seçimler keskinleşir. Film boyunca tırmanan gerilim, her bir birey için “hakikat”le karşılaşma anına ve seçim yapma zorunluluğuna evrilir: Bencil arzular, geçici hazlar ve kibir; ırkçılık, şiddet ve mezalimin doğallaştırılması; içsel çatışmalar, toplumsal rolleri sorgulama ve negatif “müdahale”. Misafir odası bu anlamda, hem hâlihazırdaki

¹³⁷ Ramin Matin, *Canavarlar Sofrası*’yla ilgili yaptığı konuşmalar ve röportajlarda, “her şeyin içinin boşaldığı, insanların insanlıktan çıktığı bir dünyayı anlatmak istediğini” (Seyirci 'Canavarlar Sofrası'na Sansür İstedi, 2011) belirtir. *Canavarlar Sofrası* ve akabinde gelen *Kusursuzlar* (2013) filmlerinin politik ve etik konumlanışında, ulusal ve küresel düzlemde geleceğe dair kaygı ve korkuların önemli bir yer kapladığından bahseder ve bu durumun, bilhassa ilk filminin ortaya çıkışında son derece etkili olduğunu vurgular: “Özellikle Türkiye’nin bu durumunda fazlasıyla korku var. *Canavarlar Sofrası*’nın senaryo çalışması sırasında dünyanın gidişatı çok hoş görünmüyordu; Avrupa’da aşırı sağın güç kazanması, Türkiye’de olup bitenler... Henüz şimdiki kadar kötü değildi o zamanlar, aslında hayal bile edememiştik ne kadar kötü olabileceğini. Dolayısıyla, kesinlikle bir korkudan ortaya çıktı *Canavarlar Sofrası*. Orada bir ‘Aman dikkat, bu yolda devam etmeyelim’ demek istedik” (Ramin Matin: “Festival Sinemasının Kalıplarından Çok Sıkıldım.”, 2017).

durumun/düzenin cisimleştiği yegâne mekân hem de karakterlerin yüzleşmek zorunda kaldıkları “etik” seçimlerin ve olayların merkezi olur.

Totaliter bir rejimin hüküm sürdüğü bir gelecekte, sistemin ayrıcalıklı kesimine dahil olduğunu anladığımız J ve M, kendileri gibi üst sınıftan arkadaşları K ve D’yi akşam yemeği için ağırlamaya hazırlanır. Misafirler gelir gelmez fazlasıyla samimi görünen bir sohbet başlar; ancak bu konuşmalar esnasında, karakterlerin içinde bulunduğu çarpık ilişkilerin izleri de hızla belirir. Tüketim, hazcılık, kibir, nefret ve şiddet bu distopik dünyadaki herkes için sıradanlaşmış ve normalleşmiş görünmektedir. Her karakter birbirinin arkasından acımasızca konuşur; cinsellik fiziksel doyum ve tüketim hazzına indirgenir; yabancı ülkeler ve kültürler aşağılanır; farklı etnisitelerden ve alt sınıftan insanlar hor görülür, tüketim ve şiddet nesneleri hâline getirilir. Marketten satın alınan bir ev hediyesi olarak, tokatlanmak üzere boynuna tasma takılmış bir çocuk getirilir; yemek sırasında karakterler bir aperiitif olarak birbirlerinin parmaklarından kan emer; tüketim ve fetiş nesnesine indirgenen cinsel arzular hudutsuzca talep edilir; hatta gerçekleştirilir. Kan emicilik, şiddet pornografisi ve hedonizm dolayımında tüm bu motifler, “canavarca” hazların göstergesi olarak anlatıya eklenir. Bu insanları bir arada tutan, tüketim hazzı üzerine kurulu ve hor görme, nefret, tikslenme gibi duygulardan beslenen bir sistemin dayattığı; sorgusuzca kabul edilmiş görünen kurallar ve ilişkilerdir. Filmdeki “canavarlık,” bireylerin hakikate ulaşma, süreci anlama ya da kabul etme kapasitelerindeki yozlaşmayı sembolize eder. En nihayetinde kaçınılmaz “olay” anı patlak verir: Filmin başından itibaren diğer karakterlerin tedirginliğinden, coşkusundan ya da umursamazlığından kendini ayıran ve şüpheli derecede uyumsuz davranışlar sergileyen J’nin, ölümcül bir hastalığa yakalandığını itiraf etmesiyle, gecenin seyri herkes için dönüşsüz biçimde değişecektir.

Durum: Sınırlı Mekân, Hâkim Normlar

Badiou için durum, mevcut olanın düzenidir. Bu düzen, başlangıçta yapısal bir bütünlük taşır ve düzeni oluşturan öğeler, görünürdeki meşruiyet biçimlerine denk gelir. Durum, dünyadaki hâkim normlar, ilişkiler ve sınırlardır.

Bu bağlamda *Canavarlar Sofrası* filminin, tek bir mekânda (evde) geçiyor oluşu çifte anlam kazanır. Fiziksel olarak sınırlanmış bir mekânda bir araya gelen üst sınıftan bir grup insan, aynı zamanda hâlihazırda kabul ettikleri düzenin, statükonun ve distopik evrenin sınırları içine hapsolmuş durumdadır. Toplumsal ilişkilerin yüzeyselliği, güç oyunları ve sınıfsal eleştiri anlatının merkezine yerleşerek “saf bir durum” yaratır. Dolayısıyla filmdeki bu “durum”, en temel manada burjuva elitlerinin kapalı bir ortamda kurdukları “görünüşte uygar” canavarlık düzenidir. Bu durum, statükonun meşruiyetine koşut biçimde estetik açıdan kusursuz görünse de toplumsal çürümeyi, yabancılaşmayı ve çelişkileri barındırır.

Aksiyomatik okuma ekseninde “durum”, *mevcut düzenin mikrokozmosu* olarak yorumlanabilir.

Film, siyah ekran üzerine bindirilen ve “büyük polis baskını” hakkında haberleri bildiren sunucunun sesi ile başlar; ardından yapılan kesme ile polis memuru ve spikerin yer aldığı haber görüntüsüne geçilir. Kameranın dışa doğru açılma hareketi eşliğinde, görüntünün çerçeve içinde çerçeve olarak televizyon ekranı olduğunu ve sonradan M olduğunu anlayacağımız ev sahibesi tarafından izlendiğini anlarız. Polis memuru ile haber spikerinin konuşması vesilesiyle, “isimsiz bir ihbar” sonrasında “olay” mahalline giden polis ekiplerinin direnişle karşılaştığını, altı “faili” öldürerek etkisiz hâle getirdikleri ve baskın sonucunda on dokuz paket sigara ile yetmiş altı adet kurmaca kitabı ele geçirdiklerini öğreniriz.

Bu bağlamda açılış sekansında, karakterlerle veya herhangi bir imgeyle karşılaşmadan önce izleyici olarak ilk deneyimlediğimiz öge insan “sesidir” ve filmdeki ilk hareket de “olayları dinleme ve izleme eylemi”nin proloğu olarak işlev görür.



Görsel 1: “Olay”ları seyretme eyleminin başlangıcında M.

Haber spikerinin, “cesur polislerle” şehri daha güvenli bir hâle getirdikleri için teşekkür edip bülteni kapatmasının ardından, bu defa filme eklenen müzik olarak ses devreye girer; bu müzik, izleyecelerimizin absürt ve (kara) mizahi tonunu vurgularcasına, kısa ve ritmik piyano vuruşlarından oluşan bir melodidir. Müziğin girişiyle birlikte, kadraj tekrar siyaha keser. Karanlık arka plâna tezat oluşturan beyaz ve biçimsiz şekillerin, bir döngüyü imleyen dairesel ancak eksilteli, tamamlanmayan hareketleriyle akan jenerikte, insan sesi deneyimine geri döneriz: Öncelikle olağanüstü hâl retoriğinden tanıdık bir nutuk gelir: “İşte bu yüzden, sözüm ona isyancılar, yüce devletimizin altında ezilecekler! Şundan emin olun: Hepsi yok edilecek!”. Hemen arkasından, haber bülteninin parçaları olduğunu anladığımız, bir muhabir ile bir kadın arasında geçen diyalog ile iki farklı erkek sesinden monologlar arka arkaya eklenir:

Muhabir: Birdenbire yapmaya karar verdiniz, öyle mi?

Kadın: Evet, yani bilirsiniz işte düşündüm ki, neden olmasın?

Muhabir: Ama yasadışı olduğunu biliyordunuz?

Kadın: Evet, tabii, ama sonra düşündüm de kimin umurunda? Amaan! Defolup gidin hepiniz! Defolup gidin! Ne olmuş, resim çizdim işte!

Erkek sesi 1: Düşünmek, sanki...

Erkek sesi 2: Önce eve gittim, hemen bir duş aldım ve kıyafetlerimi değiştirdim. O gizemli kadınla tekrar karşılaşacağımı biliyordum. [...] Bir şey kafamı kurcalıyordu: Charley, neden tekrar sigara içmeye başlamıştı? Ve apartmanına o içkileri kim yerleştirmişti? Bunu çözmeliydim...

Eşlik eden imgelerin yokluğunda insan sesinin kullanımı, günümüzün toplumsal deneyimini çağrıştıran, çok tanıdık bir “duruma” işaret eder gibidir. Bu durum içinde yeni olan ise, distopik tahayyülün “artı-biri” olarak anlatıya eklemlenir: birazdan karşılaşacağımız evrende, sigara ve içki içmek, kurmaca kitap okumak, resim yapmak ve tefekkür etmek yasaktır.

Haber sesleri ve müziğin eklemlenmesiyle katışık hâle gelen bir sinematik imgenin düzenlendiği açılış sahnesinin sonunda, insan sesleri kesilirken, notaların vuruş süresi uzamaya ve ritim yavaşlamaya başlar. Bu noktada, daha fazla ayrıntıya ihtiyacımız olmadan fikir bizi ziyaret eder; bağlantısız ya da önemsiz gibi duran bu iç içe (hem film karakteri M hem de seyirci olarak bizler) “görüntüleri izleme” eyleminin hiç hesapta olmayan, kapıda bekleyen bir “olay” ile sarsılacağını düşünürüz.

Nitekim ev sahipleri J ile M’yi bize tanıtan ve misafirler gelmeden önce yaptıkları hazırlıklar ile aralarında geçen konuşmalara odaklanarak distopik evrenin ilk izlenimlerini sunan ikinci sekans, J’nin kapıyı açıp eve girişini gösteren sahneyle açılır. Kamera bir süre, kendi evine değil de yabancı (ya da farklılaşmış) bir mekâna girer gibi tereddütle içeriyi gözleyerek aralık tuttuğu kapıda bekleyen J’ye sabitlenir. J içeri girer ve bir süre aynada kendini izler.



Görsel 2: J'nin yabancılaştığı durumun/mekânın kapısında tereddütle bekleyişi ve yüzleşme anı.

Akabinde mutfakta sigara içen ve düşünceli görünen M, “sen misin?” diye seslenir. Sahnelerin dizilimi, süregiden “durum” a yabancılaşan ve “olay” ın başlangıcı olup “hakikat” e sadık kalacak “müdahil özne” nin J olduğunu imler; J, ilk sahneden itibaren “mevcut düzenin bir parçası olan kendisi” değildir.

Film boyunca tonu artacak olan, her türden ilişkinin (romantik ya da dostane) yüzeyselliği, samimiyetsizliği ve çıkar gözetme üzerine kurulu dinamiği, ilk sekansta göze çarpar. M, J’yle toplumsal statüsünden faydalanmak için evlenmiştir. Fiziksel, cinsel, düşünsel ya da duygulanım düzeyinde hiçbir temasa katlanamadığı gibi ondan ayrılmayı plânlamakta; ancak J’nin otorite ve baskı aygıtları içindeki ayrıcalıklı konumundan ve bağlantılarından (polis baskını ihtimalinin düşük olması nedeniyle evde sigara, içki ve şeker bulundurabilmek)

vazgeçmeyi göze alamadığı için bu plânı yıllardır ertelemektedir. Bunun yanı sıra, J ve M'nin, sohbetleri sırasında fiziksel özellikleri ve kişilikleriyle acımasızca dalga geçtikleri K ve D hakkındaki hisleri de arkadaşlık ve sevgiden oldukça uzaktır. K'nin çoğunlukla boş konuştuğundan ve sıkıcı olduğundan dem vurup, D'nin ayaklarının fazlasıyla büyük olduğundan ve muhtemelen çok kötü koktuğu için fazla parfüm kullandığından bahsederler. Misafirler nezdinde de durum farklı değildir; ev sahipleri mutfaktayken K ve D kendi aralarında M'nin aşçılığını küçümser, J'nin kıyafetleri ve M'nin saçları ile dalga geçerler.



Görsel 3: Aynı durumun/mekânın içine hapsolmuş karakterlerin (J ve M) arasındaki uzaklığı ve kopukluğu gösteren ikiye bölünmüş çerçeve.

Görünüşte uygar düzenin sarsılmaz meşruiyeti, renklerin kontrastı ve biçimlerin keskin geometrisi bağlamında estetik açıdan da vurgulanır. Karakterlerinden giysilerinden, mobilyalara ve türlü ev eşyalarına kadar her şey siyah, beyaz ve metalik renkte ya da saydam görünüştedir; tüm nesneler fütüristik tonlu geometrik hatlara sahiptir. Durumun bu simetrik, soğuk ve kontrollü dizilimi hem sınıfsal hiyerarşinin gücünü hem de kırılğan bir yüzeyselliği simgeler.



Görsel 4: Yüksek kontrast, keskin geometri ve metalik soğuk tonlar ile vurgulanan distopik durum.

Karakterlerin içinde bulundukları belirsiz zaman ve evren, izleyici için birçok açıdan hem tanıdık hem de yabancıdır. Sigara ve içki tüketmek, şeker kullanmak yasaktır; maden suyu yasağı ise yoldadır. “Düşünme/tefekkür eylemi” gereksiz bir uğraş olarak görülüp aşağılanırken, her tür sanat ve yaratıcı etkinlik yasaklanmıştır. Kurmaca kitaplara devlet tarafından el konulur; resim yapanlar şiddetli biçimde cezalandırılır. Bu bağlamda filmin dikkat çekici yönlerinden bir diğeri de haz, tikslenme ve nefret duygularının gönderge düzleminde yer

değiştirmesiyle yapılanan söylemdir. Bu söylem, en çarpıcı biçimde diyaloglar üzerinden işler.¹³⁸

Bu noktada bir parantez açıp, film dilinin İngilizce olmasına yönelik tercihe değinmek gerekir. Günümüzde, genel anlamda Batı emperyalizminin ve spesifik bağlamda Anglosakson popüler kültürün dünya genelindeki yayılmacı politikaları ve tutumları göz önüne alındığında, bu tercih daha anlamlı hâle gelir. Keza filmin yönetmeni Ramin Matin'e göre, filmin yarattığı distopik evrende ve kültürel kimliklerin bastırılarak klişelerden ibaret kılındığı bu totaliter düzende, İngilizcenin en yaygın dil olarak öne çıkması son derece doğaldır. Matin, çağımızda artık "herkesin bilmesi ve konuşması beklenen", "evrenselliği" sorgusuz sualsiz kabul edilmiş bir dil olarak İngilizcenin, diğer tüm dillere inkâr edilemez biçimde sızdığından bahseder; Türkçede sıkça kullandığımız İngilizce kelimeler bunun açık bir göstergesidir (Canavarlar Sofrası Filmi Söyleşi, 2021).¹³⁹

Üçüncü sekans, misafirlerin gelişyle birlikte başlar ve oturma odası ile mutfak arasındaki geçişlerle karakterlerin sohbetlerine odaklanır. Filmin dramatik açıdan en çarpıcı eylemlerinden biri, K ve D'nin eve bir çocukla girmesidir; bu sahnede kamera, çocuğun boynundaki tasmayı göstermeyecek bir açıda konumlanırken K ve D'yi kısa bir an için sıradan

¹³⁸ Çınar'a göre, söylemin şekillendirdiği ilk ve en temel alan, kişiler arasındaki gündelik dil, yani diyaloglardır. Diyaloglar, genellikle eylemlere eşlik eden ve bir bağlam içinde gerçekleşen dil kullanımları olduğundan söz-edimsel bir nitelik taşır. Söz-edimsellikte, bir şeyi dile getirmek aynı zamanda bir eylemi gerçekleştirmek anlamına gelir. Bu açıdan bakıldığında, diyaloglar distopya sinemasında kurmaca bir dünyanın tasarımı için önemli bir dramatik araçtır. Distopik bir filmde, etik değerler, normatif ahlâki uygulamalar, dil ve söylem gibi unsurlar, belirli bir bağlam oluşturacak şekilde yeniden kurgulanır. Bu tür bir filmde, gündelik konuşmaların gerçek dünyadakilerle tamamen aynı olması beklenemez. Bu nedenle, distopik sinemada diyaloglar, oluşturulan kurgusal evrenin bağlamıyla uyumlu bir şekilde tasarlanmalıdır. *Canavarlar Sofrası*, bu duruma örnek teşkil eden özgün bir distopya olarak görülebilir. Diyaloglara ustaca yerleştirilen bilgilendirmeler, film evreninin somut ve soyut katmanlarını detaylandırır. Bu diyaloglar sayesinde, seyirci kendi konumuna yabancı bir dünyanın işleyişini kavramaya başlar. Etik değerlerin, normatif pratiklerin, ritüel ve tabuların farklılık gösterdiği bu dünyada, gündelik konuşmalar kendine özgü bir söylem oluşturur (Çınar, 2024, s. 43).

¹³⁹ Ramin Matin, filmin açılışındaki haber ekranında "İngilizce Konuşma Yasası"nın 5. yıldönümünü kutlayan bazı alt yazıların geçtiğine dikkat çeker ve bunun, çoğu izleyici tarafından gözden kaçırılmış olduğuna değinir. Bu bağlamda, filmde yer alan dört karakterin İngilizceyi farklı aksanlarla konuşması özellikle tercih edilmiştir. Matin'e göre böylelikle, karakterlerin ana dillerinin İngilizce olmadığı; İngiliz ya da Amerikalı olmadıkları açıkça anlaşılmaktadır. Matin aynı zamanda, filmde dünya genelini kapsayan bir mesaj iletmek istedikleri için İngilizceyi seçtiklerini de ifade eder. Nitekim filmin Türkçe çekilmemesinin en önemli nedenlerinden bir diğeri, izleyicinin bu distopik durumu, doğal bir refleksle yalnızca Türkiye'ye özgü bir hikâye olarak yorumlamasını engellemektir. Matin, buna rağmen, Avrupa'da bazı izleyicilerin filmi sadece Türkiye ile ilişkilendirmeye devam etmiş olduğundan bahseder (Canavarlar Sofrası Filmi Söyleşi, 2021). Matin'e göre son derece "ilginç olan bu durum" (Canavarlar Sofrası Filmi Söyleşi, 2021), kültürel emperyalizmin "doğallaştırılmış" etki ve baskı gücünü tartışmasız biçimde ortaya koyan ve politik açıdan yorumlanması gereken bir olgu olarak değerlendirilebilir.

birer ebeveyn olarak algılarız. D'nin tasma zincirini uzatmasıyla algı bozulur ve çocuk hediye olarak ev sahiplerine sunulur. Bu esnada aralarında, “Türk mü Kürt mü bilemiyorum gerçi...”; “Ne fark eder canım!” şeklinde diyaloglar geçer ve akabinde, bu distopik düzende çocukların, kum torbası misali dövülmek üzere marketlerden satın alınan şiddet boşaltma araçları ve tüketim nesneleri hâline geldiğini öğreniriz.



Görsel 5: K ve D'nin, hediye olarak satın aldıkları çocuğu ev sahiplerine takdim etmesi.

Bu bağlamda üçüncü sekansla birlikte, konuşmaların ötekini küçümsemek üzerine kurulu tonu ırkçılığa, cinsiyetçiliğe ve sınıf ayrımcılığına evrilir. Üçüncü dünya ülkeleri, eski komünist rejimler, etnisite ve cinsellik üzerine aşağılayıcı söylemler dile getirilmeye başlar. K ve D, Prag'a yaptıkları seyahatten yeni dönmüşlerdir. K, bazı insanların Çek Cumhuriyeti'nde komünist rejimin devam ettiğini düşündüklerini ve bu yüzden ülkenin sefil ve fakir bir yer olduğunu sandıklarını söylerken; D, Prag halkının mevcut rejimde hâlihazırda var olan sefilliğinden ve fakirliğinden gülerек bahseder. Ardından, “çatlak ve arıza” olarak niteledikleri Praglı kadınların cinsel yeteneklerini ve fiziksel özelliklerini överler ve bu yüzden şehrin ziyaret edilmesi gereken bir yer olduğunu belirtirler. Sınıf eşitliğinin hor görülmesiyle başlayan sohbet, kadın bedeninin nesneleştirilmesi ve cinselliğin pornografik haz düzeyine indirgenerek bayağı bir tüketim unsuruna dönüştürülmesi üzerinden devam eder. K ve D, Prag'da bir mekândan

“aldıkları” skolyoz hastası bir kadınla geçirdikleri geceyi grafik bir dille anlatırken; J ve D, arabalarına “almak istedikleri” iki “lezbo”nun kendileriyle konuşmaya bile yanaşmadığından, herkesin içinin geçtiğinden ve bundan ötürü ülkenin “çivisinin çıkmış olduğundan” dem vurur.

Hazla tiksinti arasındaki sınırın kaybolduğu, göndergenin yer değiştirdiği anlar da öne çıkar. J ve M, misafirlerin önünde sigara içmek ile misafirlerden ilham alarak yan odada mastürbasyon yapmak eylemlerini “nezaket” ve “yasa dışılık” açısından karşılaştırırken; K ve D, sigarayı bırakma sürecinde uyguladıkları “strossmayer yöntemi”nden övgü ve neşeyle bahseder: D, sigaraya her uzanışında K tarafından şiddetle yumruklanmaktadır. Öyle ki bir defasında, D’nin hamile olduğunu unuttukları için “ceninin kanlar içinde kayıp gittiğini” ve “tüm evin pislığe battığını” kahkahalar eşliğinde anlatırlar. Akabinde evi nasıl temizlediklerini hatırlamaya çalışırlar; büyüdüğünde “çirkin bir şeye dönüştüğü” için evden kovdukları “eski” köpekleri Riko’ya yedirerek ya da elektrik süpürgesiyle çekerek ceninden kurtulmuş olabileceklerini söylerken rahatlamış biçimde gülmeye devam ederler. J ve K arasında geçen bir başka sohbette ise K, D’nin ayaklarının “çocuk mezarı kadar büyük” oluşuna karşı duyduğu memnuniyetsizliği ve korkuyu dile getirir; D’nin ayaklarını görmeye dahi katlanamadığından, yatarken bile çorap ya da ayakkabı giymesini salık verdiğinden bahseder. Buna karşılık J, M’nin ellerinin çok nemli olduğunu ve eline dokunmanın ılık bir yağa avucunu daldırmak kadar iğrenç hissettirdiğini söylediğinde, K irkilir; rahatsız olduğunu ve tiksindiğini ifade ederek konuyu kapatmasını rica eder.

Benzer durumlar, yemek masasına geçişle başlayan dördüncü sekansta devam eder. Birbirlerinin parmaklarından incelikle kan emmek hazzın doruk noktalarından birini oluştururken; yemekleri midede tutmak hoş karşılanmaz ve kusmak için banyoya gitmekten o denli keyif duyarlar ki nezaket icabı banyo sırasını birbirlerine teklif ederler. Bu bağlamda karakterlerin, en temel fizyolojik ihtiyaç olan yemekleri yeme tarzları, film evreninin kusursuz, ideal, saf ve hatasız görünen yüzey estetiğiyle çarpıcı bir tezat oluşturacak biçimde kaba, ilkel

ve tiksindiricidir. Yakın plânlarla çerçevelenen bu değişim, karakterlerin gerçek yüzünü, insanlıktan çıkmış hâllerini ve düzenin barbarlığını net biçimde ortaya koyduğu gibi, durumun çatlaklarından sızmakta olan bir şeyin sinyali de verir.

Canavarlar Sofrası'nda “durum”un tasviri ve söylemine ilişkin son olarak, diyaloglar arasına ustaca yerleştirilen “eksilti”lere değinmemiz gerekir. Eksilti kullanımına yönelik tercih, filmin aksiyomatik okuması bağlamında önem kazanır; Şen'in de vurguladığı gibi Badiou'nun perspektifinden bir filmin aksiyomatik okuması, yalnızca düşüncenin veya fikrin saptanmasıyla sınırlı kalmaz; asıl odak, bu fikrin nasıl ortaya çıktığını ve işlendiğini anlamaktır (Şen, 2019, s. 295). Dolayısıyla fikrin belirme süreçlerini ve sürecin estetik veya anlatısal düzlemde işlenme biçimlerini çözümlemeyi gerektirir. K ve D, büyüdükçe çirkinleştiği için sokağa attıkları Riko'nun “son derece komik” hikâyesini anlatmak isterler. K hikâyeye başlarken ekran siyaha keser; bu esnada filmin başından itibaren duyduğumuz film müziğinin yerini, ritim ve armoniden bağımsız, atonal ve manyetik tınılardan oluşan bir başka diegetik olmayan ses alır; bu hareket ile ses ve sinematik imge ilişkisinin zamansal ve uzam-mekânsal kurulumu yeniden düzenlenir. Duygulanım ve ambiyans yaratıcı müzikten sembolik ve ilişkisel diegetik olmayan sese dikey geçiş¹⁴⁰ ve eksilti, dördüncü sekansın yemek masası sahnesinde de benzer şekilde gerçekleşir. İzleyici adeta filmin diegetik evreninin/mekânının, dolayısıyla “durum”un dışına atılır ve burada bir süre beklemesi istenir; öykü (hem diegetik evrenin kendisi olarak hem de karakterin o an anlatmaya başladığı hikâye her ne ise) kesintiye uğratılarak fikrin geçişi/ziyareti mümkün kılınır.

¹⁴⁰ Sözen'in belirttiği gibi, sinemada kullanılan sesler (konuşmalar, efektler, müzik), farklı nitelikler ve işlevlerle donatılmış dramatik unsurlardır. Ontolojik açıdan çeşitlilik gösteren bu sesler, iç içe geçmiş altı ayrı yapı (anlatımsal, zamansal, işlevsel, dramatik, işitsel ve gerçek ya da yapay oluşlarına göre) üzerinden analiz edilebilir. Ses tasarımı, “senkronik ve asenkronik”, “paralel ve kontrpuanlı” olmak üzere sırasıyla yatay ve düşey eksenlerde yer alan dört değişkenin bağıntısı, ses evreninin semantik yapısını ortaya koyar. Yatay eksen, ses ile imge arasındaki ilişkinin zaman ve mekân bağlamında nasıl kurulduğunu gösterirken; düşey eksen, ses-imge ilişkisinin birbirini tamamlayıcı ya da karşıtlık üzerine kurulu yapısını incelemeye olanak tanır. Bu dinamikler, estetik ve anlatı açısından ses ve imge arasındaki etkileşimi anlamaya yönelik bir çerçeve sunar (Sözen, 2015, s. 4-5).

Olay: Baskın ve “Hastalık”

Olay, duruma dışsal biçimde eklenilerek düzeni sarsan, bir bakıma imkânsız görüneni mümkün kılan kopuştur. Badiou’ya göre “olay”, ancak bir hakikat prosedürünün başlangıcında ortaya çıkar; mevcut durumun çelişkileri ve adaletsizliğine işaret eder. Normların yıkılabileceği, düzenin işlevsiz hâle gelebileceği anı temsil eder.

Aksiyomatik okuma ekseninde *Canavarlar Sofrası*’nda olay, *polis baskını* ve *hastalıktır*.

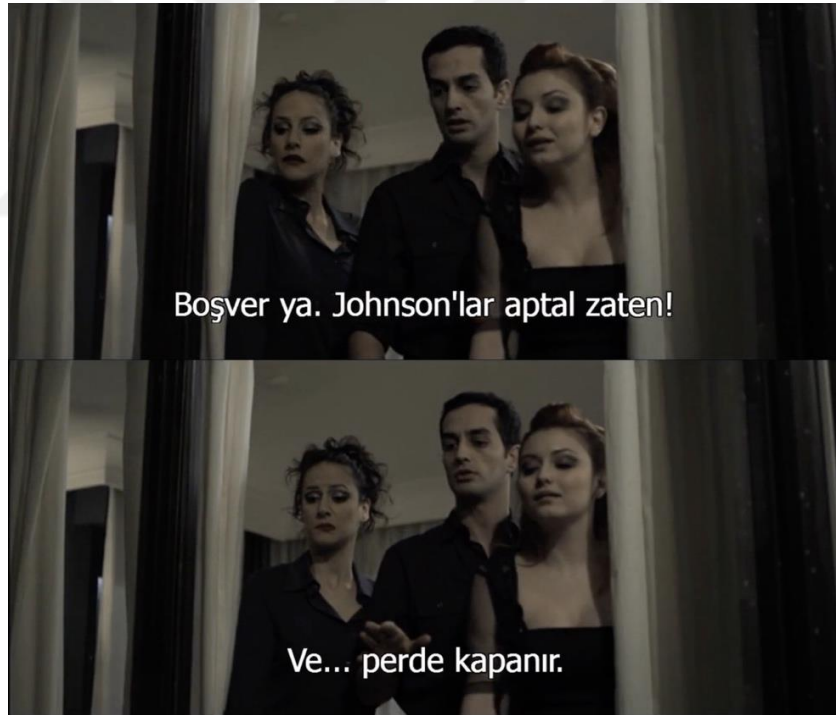
Olay anlarından ilki, karakterlerin yemek masasına geçmeden önceki sohbetlerinin yer aldığı üçüncü sekansta, siren seslerinin duyulmasıyla belirir. Mevcut durumun sıradan bir durağanlıkla betimlendiği bu sohbetler sırasında, genellikle orta ölçek çekimlerle çerçevelenen;¹⁴¹ mekâna ve karakterlere ağırlık veren mizansen, önemli ölçüde hareket özgürlüğü sağlar ve minimal bir anlatımı pekiştirir. Bir bakıma durumun/düzenin sözde rahatlığını imler. Diyalogların yüzeyselliği, sahte gülüşler ve göndergelerin yer değiştirdiği söylemler de bu bağlamda, durumdaki çatlakların ve kırılmalık potansiyelinin üstünü örtecek biçimde işler.

Polis arabalarının yan binaya gelişyle birlikte rejimin baskı aygıtlarının her akşam 21.00 sularında, yasaklara uymayanları avlamak için göreve çıktığını anlarız. Durağanlık bir süreliğine bozulur; davul vuruşlarının sese eklenmesi gerginliği yükseltir. İzleyiciye, durumun çarpıklığı, soğuk-stilize mükemmelliğin altında yatan çelişkiler hakkında ilk işaretler verilir. Öte yandan, K ve D, siren seslerinden tedirgin olup yerlerinde rahatsızca kıınılanırken; M son derece sakin. J’yi tanıdıkları için polislerin kendi evlerine hiç gelmediğini/gelmeyeceğini söyler. Misafirler telaşlı ve meraklı bir biçimde pencereye doğru gider, M soğukkanlılıkla

¹⁴¹ Hayward’ın belirttiği gibi, karakterlerin içinde bulundukları durumla ilişkisini gösterebilecek mesafede, bedenden yeterince uzak bir konumda yer alan kamera aynı zamanda karakterler arasındaki etkileşimi görsel olarak öne çıkarma imkânı sağladığından, genellikle iç mekân sahnelerinde tercih edilmektedir (Hayward, 2012, s. 108).

yerinden kalkar ve onlara katılır, J ise koltuğunda oturmaya devam eder. Kamera bu esnada, J'nin yalıtılmış hâline dikkat çekmek ve M'nin rahatlığını öne çıkarmak istercesine, geniş bir açıda konumlanarak kadrajı sabit tutar.

Öte yandan, polis baskını ile vuku bulan bu olay anı, Badiou'nun hakikat prosedürünün başlangıcı olarak potansiyel bir müdahaleye evrilmez. K, D ve M olayı pencerelerinden (hem karakterlerin hem de bizlerin izleyici olarak pozisyonunu bir kez daha çerçeveleyen bir başka ekrandan) heyecanla, adeta bir macera filmi gibi izlerler. Komşuların direnişine, kaçma çabalarına gösterdikleri umursamaz ve hatta bazen zalimane tepkilerle gerçekliği askıya alırlar. Polisin silahı ateşlemesi ve kurbanların oracıkta can vermesiyle *katharsis* doruğa ulaşır ve “perde kapanır”.



Görsel 6: Hakikat olasılığını es geçip “olayları seyretme” edimine yerleşen karakterler.

Hakikat Süreci Olarak “İtiraf”: Negatif Öznenin İnşası

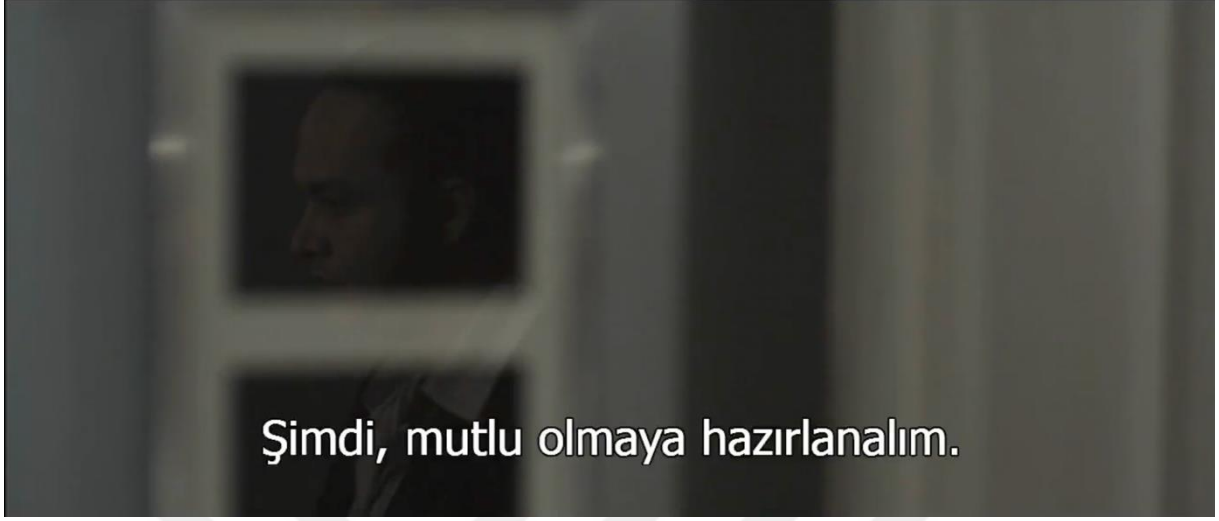
Bu noktada asıl kırılma anı olan “hastalık” olayını, hakikat süreci ve müdahil özne kavramlarıyla birlikte ele almak gerekir. Badiou’ya göre olay, “her zaman, özneyi bir hakikat olarak kuran” (Badiou, 2019, s. 25) tekillikse, “hakikat” de mevcut durumun içindeki sınırları aşarak yeni bir anlamlandırma alanı açan süreçtir. Hakikat süreci, olaylar aracılığıyla ortaya çıkar ve bireylerin, bu olaylar karşısında aldıkları pozisyonlar etik bir düzlemde anlam kazanır. Hakikat sürecinde olayın izini süren, taraf olan ve hâlihazırdaki normları yıkan “özne”nin sadakati, hakikati sürdürme cesaretinde somutlaşır.

Aksiyomatik okuma ekseninde hakikat, düzenden istemsizce kopan negatif-müdahil öznenin (aslında sıradan “canavarlar”dan bir tanesinin) olayın yükünü taşıyarak yıkıcı sonuçlara sebebiyet veren bir sadakati koruması doğrultusunda, *düzenin çürümüşlüğüne ve sürdürülmezliğinin ifşa edilmesidir*.

Canavarlar Sofrası’nın, film boyunca kendi hakikat prosedürüne sadık kalan “müdahil özne”si ise, bir yokluk/eksilti hâli içinde ve mutlak-negatif bağlamda ortaya çıkar. Düzenin son derece işlevsel ve ayrıcalıklı bir parçasını temsil eden ve sistem için çalıştığını bildiğimiz J, önceden vurguladığım gibi, kapıyı açıp eve girdiği sahneden itibaren içinde bulunduğu duruma yabancılaşmış bir pozisyonadadır. Hakikati (hem gerçek hem de mecaz anlamda) “saf” olanı bozan “kusurluluk-kirlilik” hâli olarak bir “hastalık” gibi içinde taşırken; düzenin/durumun gidişatına yönelik sarf ettiği örtük ve iğneleyici sözleriyle, filmde mütemadiyen ayrıksı bir yerde konumlanır.

Benzer şekilde ilk sahnelerden itibaren M, J’deki sıra dışı hâli fark eder ve bu durumdan giderek daha fazla rahatsız olmaya başlar. Nitekim misafirler gelmeden önce aralarında geçen son konuşma “birbirlerine güvenmek” ile “birbirlerine güvenmekle yükümlü olmak” üzerine yaptıkları semantik ve ironik bir tartışmadır. Kapı zili ısrarla çalarken J’deki değişimin ilk

sinyallerini alan M tartışmayı erteler ve sahne, “şimdi, mutlu olmaya hazırlanalım” diyen J’nin pencere camındaki yansımasının çerçevesiyle kapanır.



Görsel 7: Mutluluk ve haz arasında tercih yapan J.

Bu çerçeve iki açıdan önemlidir: İlk, J ve M arasında geçen tartışma, anlatı boyunca devam edecek olan “güven” sorunsalının fitilini ateşler. Film evreninde pamuk ipliğine bağlı görünen ilişkiler, bir nevi güven duygusunun taklit edilmesi üzerine kuruludur. Parlak bir yüzeydeki kusursuz yansımalar gibi, gerçeği taklit ederler. Bu bağlamda, distopik evrende güven bir yanılsamadır; altında bir boşluk veya yabancılaşma hissi barındırır. Yansımanın, kişiyle dış dünya arasında bir bariyer oluşturması gibi bu tür bir güven de bireyler arasındaki gerçek temasın önüne geçer. Gerçek bağın eksikliği, bireyleri birbirine yabancılaştırır ve izole eder.

Yansımayı çerçeveleyen bu çekim ayrıca, yapay ve zoraki güven atmosferinin merkezinde yer alan öznenin J olduğunu bildirir. Badiou’ya göre, “bir olayın sonuçlarının farklı düzeylerde öznel bir parçası haline gelmek” dünyayı değiştirebilecek türde bir müdahaledir. Ölümün gücüne karşı kazanılmış bir zafer olarak “bireyin bulunduğu yerde kalma sabrının ötesine geçen yeni bir mutluluk biçiminin icadı” da bu sürece dâhildir. Bir hareketin baştan

belirlenmiş gayesi olmaktan ziyade, o hareketin kendi içinde yaratıcı bir şekilde özneleşmesi olarak mutluluğu deneyimlediğimizde, dünyada bir şeylerin değişmekte olduğunu fark ederiz. Dolayısıyla değişim bir sonuca ulaşmak için değildir; sonuç, değişimin kendisi içindeki yeni öznenin biçimi olarak yer alır (Nexus Conference 'How to Change the World?', 2013):

Mutluluğun, herkesin tatmin olduğu “iyi bir toplum”un soyut bir fikri olmadığını söyleyebiliriz. Mutluluk, bir olayın sonuçlarını organize etmek gibi zor bir görevin nesnelliği ve dünya yüzeyinin altında saklı olan yeni olanakların keşfidir. Nihayetinde mutluluk, dünyanın bakış açısından imkânsız görünen bir şeyin güçlü yaratıcılığına, başka bir deyişle bu imkânsızlığın mümkün hâle gelmesine şahit olmaktır. Öyleyse, dünyayı nasıl değiştirebiliriz? Cevap şudur: Değişimin bir sonucu olarak değil, değişimin kendisi olarak bir rahatsızlık yaratmak. Bunun bedelini ödemeliyiz; bu, bazen tatmin olmamayı kabullenmek demektir. Mutluluk ile haz arasında bir seçim yapmamız gerekebilir; “gerçek yaşam”ın şimdi ve burada olduğunu kabul etmek ya da olmadığını varsaymak arasındaki tercihtir bu. Nitekim bugünkü dünya, birçok eksikliğinin yanı sıra, sahte bir yaşam sunan; bir yanılsamayı vadeden dünyadır. Bu nedenle, mutluluğu tatmine tercih etmek; yerel deneyimlere, sanatsal yaratıcılığa ve politik icatlara açık olmak; disiplinli bir özgürlüğü benimsemek ve hazzın ötesinde bir yaşamı aramak gerekir (Nexus Conference 'How to Change the World?', 2013).

Nitekim J, komşularının ölümüyle sonuçlanan polis baskını sırasında, grubun geri kalanının bu olaya karşı takındığı zalimane tavırdan ve pasif “olayları” izleme eyleminden kendini açıkça ayırır. Bu canlı gösteriye iştirak etmeme tavrı ve düşünceli, hatta sıkılmış hâli M’in gözünden kaçmadığı gibi, misafirlerin de dikkatini çeker.

Filmin sonunda saf olanın “bozulmasını”, karmaşıklaşmasını imleyen ve “başına gelen” bir olay olarak hakikat sürecini başlatan ölümcül hastalığını ifşa etmesiyle, esasen bir tür oyun sahnelediğini ve başından beri bildiği bu hakikate bir anlamda sadık kaldığını anlarız. J’nin olayı, negatif bağlamda da olsa düzeni sorgulamasına neden olduğu için, herkes adına, öyle ya da böyle, eksiye doğru giden bir hakikat sürecini başlatır. Filmin son sekansını oluşturan bu itiraf sürecinde, anlatı boyunca karakterlere hareket alanı tanıyan dengeli ve sabit plânların yerini yakın çekimler, sıkışık kadrajlar alır. Sarsıntılı kamera hareketleri, karakterler arasındaki gerilimi arttırarak, az sonra tepe taklak olacak duruma işaret eder.

J, bir bakıma, yalnızca kötülüğe dâhil olmayan, “kendi için” bir müdahil-öznedir. Karakterlerin ekstrem hazlarından, canavarca ve anlamsız eylemlerinden uzaklaşır; ancak

iştirak etmediği gibi kolektif bağlamda müdahale de etmez. Bir çocuğu ölümüne tokatlamak, besinleri kusmak ya da birbirlerinin kanını tatmak eylemlerinden hiçbirini başlatmadığı gibi, bunların durumun sıradanlığı içinde gerçekleştirilmesine karşı çıkmaz. Öte yandan filmin sonunda, hastalığının aslında ölümcül bir tümör değil, kan yoluyla bulaşan ölümcül bir virüs olduğunu ve J'nin bunu başından beri bildiğini anlarız. Dolayısıyla itiraf-hakikat sürecinin yıkıcı sonuçları (“negatif mutlak değer” olarak ölüm) bakımından J, müdahil öznenin bir tür olumsuzlaması olarak görülebilir. J'nin duruma müdahalesi ve kabullendiği hakikate bağlılığı, filmin diğer karakterlerini kaosu ya da “kusurluluğun” ve “kirliliğin” ortasına fırlatmak suretiyle dahil ederek nihai yıkıma, Hegelci anlamda çelişkilerin birlik noktasına ya da karşıtlıkların sona erdiği “mutlak” olarak “ölüm”e götüren bir özneleşme potansiyelini gerçekleştirmeye zorlar.



Görsel 8: Hakikatle birleşme ya da “mutlak” kopuş anı olarak negatif özneleşme.

2.2.2. Tamamlayıcılık Etiği ve “Ucuz Doğa”da Yaşam: *Körfez*

Emre Yeksan’ın yönettiği 2017 tarihli *Körfez*, görece yakın geleceğin (ya da şimdinin) Türkiye’inde geçer.¹⁴² Filmin merkezinde, hayatını kaldığı yerden sürdürme yetisini kaybetmiş gibi görünen Selim (Ulaş Tuna Astepe) karakteri yer alır. Yıllarca İstanbul’da yaşamış olan Selim, evliliğinin sonlanmasıyla ardından memleketi İzmir’e, ailesinin yanına dönmüştür. Şehirde amaçsızca gezinirken eski sevgilisiyle karmaşık bir ilişki yaşar, ilk görüşte hatırlayamadığı bir arkadaşıyla karşılaşır ve varlıklı ailesine ait kereste atölyesinin iflasın eşiğine gelişini izler. Bu esnada, şehrin körfezinde bir petrol tankeri patlar. Tankerin yaydığı keskin koku birçok insanı rahatsız edip etkileyerek şehirden uzaklaştırırken, Selim’in yönü başka bir yere evrilir.

Selim’in hikâyesi üzerinden ilerleyen film, şehirdeki çevre felaketiyle beraber bozulan düzene ve bireyin bu kaos içindeki dönüşümüne odaklanır. Tankerden yayılan ağır koku hem fiziksel hem de metaforik bir unsur olarak arayış ve yüzleşme temalarını pekiştirir.

Bu bağlamda toplumsal yabancılaşma ile çevresel felaket ve bireyin aidiyet sorgulamaları gibi izlekler durum, olay, hakikat ve müdahil özne kavramları üzerinden anlamlandırılabilir. Kapitalist düzenin ekolojik ve toplumsal etkileri (Kapitalosen) bir “durum” olarak filme damgasını vururken; körfezdeki patlama, bu düzeni sorgulatan bir “olay” ve ekolojik bir uyarı olarak yorumlanabilir. Selim, bireysel ve toplumsal hakikati keşfetmek yolunda müdahil özne olarak devreye girdiğinde, doğayla insan arasında tamamlayıcı bir ilişki kurma potansiyelinin taşıyıcısı hâline gelir. *Körfez*, Badiou’nun hakikatler kuramı düzleminde ve Moore’un Kapitalosen eleştirisi ile Bookchin’in toplumsal ekoloji-tamamlayıcılık etiği çerçevesinde yorumlandığında hem bireysel hem de toplumsal katmanlarla sarmalanmış bir

¹⁴² Sinem Şahin Yeşil’in de belirttiği gibi, *Körfez*, tam anlamıyla bir apokaliptik ya da post-apokaliptik film olarak tanımlanmasa da bu anlatılarla yakın ilişki kurmasını sağlayan birçok unsura sahiptir. Bu unsurların belki de en temel olanı, diğer post-apokaliptik anlatılarda olduğu gibi, çevresel bir felaket karşısında yaşananları merkeze almasıdır (Yeşil, 2023, s. 135).

hikâye sunar. Bu birleşik çerçeve, filmi yalnızca varoluşsal bir hikâye olarak değil, aynı zamanda ekolojik, toplumsal ve felsefi bir dönüşümün temsili olarak okumamıza olanak tanır.

Film, İstanbul'dan İzmir'e dönen Selim'in otobüs yolculuğu ile açılır. Selim, mola yerinde, “gelecek ellerinizde” diyen bir fal makinesi/oyuncağı görür. Elini makineye yerleştirir; falını alır. Ardından fal baktırmak isteyen yaşlı bir kadına da yardım eder. İkili, makineden çıkan kağıtlarda yazılı geleceklerine bakarken sahne kararır ve ertesi güne kesme yapılır. Selim'in ailesinin evine vardığını, kanepede uyuduğunu görürüz. Arka plânda şempanzelerin yaşamını anlatan bir belgeselin sesi akar. Selim, belgeseli keyifle izleyen babasının yaptığı yorumları ve şempanzelerin seslerini duyarak uyanır.

Durum: Ucuz Doğa Praksisi ve Uyumsuzluk

Körfez'de, belirli bir sistemin ya da toplumsal düzen olarak durum, İzmir'in “normalleşmiş” çevresel ve toplumsal koşullarıdır. Selim İzmir'e döndüğünde, şehir önceleri sakin ve sıradan görünür; ancak ekonomik ve sınıfsal eşitsizlik, ekolojik duyarsızlık ve yabancılaşma gibi unsurlar mevcut durumun artı biri olarak alt metne işlemektedir. Badiou'nun tanımıyla, hakikati içermeyen bir “mevcut durum” olarak bu düzen, kendi sınırlarını aşan ancak olasılık dâhilindeki hakikatleri dışlar. Selim'in bu düzene eklemlenme sürecinde göze çarpan eğreti hâli ise, durumun bireysel-varoluşsal veçhesini oluşturur.

Körfez'de tasvir edilen durumun makro boyutunu, Jason Moore'un Kapitalosen ve ucuz doğa praksisi eleştirisi doğrultusunda düşünebiliriz. Moore, Kapitalosen çağını, doğanın ekonomik sömürü sistemine tabi kılınmasıyla karakterize eder. Kapitalizm, kendini yeniden üretebilmek için doğayı “ucuz bir kaynak” olarak ele almak ve sürekli olarak tüketmek zorundadır. Kapitalosen eleştirisinin kalbinde bulunan tüketim odaklı yaşam tarzı (insanlar) ve doğanın sömürüsü (insanlar dâhil tüm varlıklar ve maddeler), Selim'in durumu deneyimleme; içererek aşma (*aufhebung*) sürecinin tüm aşamalarına sızan katalizörlerdir. Bu bağlamda durumun mikro düzlemdeki tasviri, yeni hayatına alışmaya çalışırken mevcut düzenin hem

içinde hem kıyısında konumlanan Selim'in çevresiyle etkileşimi bağlamında belirir. Bu etkileşim sınıfsal, toplumsal ve ekolojik düzeyde tüm varlıklarla dirsek teması aracılığıyla şekillenir. Aile bireyleri, hizmetliler, çalışanlar, işçiler, arkadaşlar ve çocuklarla etkileşimin yanı sıra, hepsini ve her şeyi kapsayan bir bütün olarak “doğa”nın kendisiyle karşılaşma anları, Selim'in içinde bulunduğu gerçekliği/durumu içererek aşması ve hâlihazırda yabancılaştığı “şimdiki zaman”dan hem bireysel hem toplumsal katmanlarda özgürleşmesi yönünde ilmek atan imge-felsefe öğeleri hâline gelir.

İnsan-doğa etkileşiminde imge-felsefe olarak fikrin ziyaretine olanak tanıyan unsurlardan biri, filmdeki seslerdir. Kuş cıvıltıları, köpek havlamaları, martı sesleri, tahta kurusu ve cırcır böceklerinin ötüşü ile bütünleşen imgeler, tüm anlatının, büyük şehrin içine yerleştirilmiş devasa bir orman misali algılanmasına yardım eder.



Görsel 9: Atölyede tahta kurularının yerini tespit etmeye çalışan işçiler. Bu sekans sırasında, arka plânda kuş, böcek ve çeşitli hayvan nidalarından oluşan; bir bütün olarak yağmur ormanlarını andıran uğultular duyulur.

Öykü dışı ses olarak anlatıyı çevreleyen doğa seslerinin yanı sıra, hayvanlar da filmde sıklıkla yer alır. Bu türden imgeler ve sesler, Kapitalosen çağının yarattığı ekolojik ve toplumsal tahribata karşı doğanın hatırlatıcısı ve direniş unsuru olarak görülebilir. Doğa sesleri, Selim'in toplumsal ve bireysel düzeyde işleyen uyumsuzluk ve yabancılaşma hâline karşı bir farkındalık geliştirmesine olanak tanır. Orman uğultusu, kuş ve böcek sesleri gibi detaylar, kapitalist düzenin baskıcı ve yapay dünyasına alternatif olarak doğanın sürdürülebilir ve kapsayıcı gerçekliğini temsil eder.

Nitekim İzmir'deki ilk sabahına, şempanze sesleriyle uyanan Selim, çok geçmeden, varlıklı ailesinin hayatının eskisi gibi olmadığını keşfedecektir. Kereste atölyesi iflasın eşiğine gelmiş, anne ve babası ise evlerinin haczedilmesini engellemek için formalite icabı boşanmıştır. Alışık oldukları ayrıcalıklı yaşam tarzını bir şekilde sürdürmeye çalışan aile üyeleri, Selim'in de bir an önce kendi ayakları üstünde durmasını ister gibidir. Annesi, eşyalarının ne zamana kadar depoda kalacağını sorgularken; eniştesi, zaten yapacak başka bir işi olmadığı için kereste fabrikasında kendisine yardımcı olmasını talep eder. Selim ise, ailesinin çeşitli biçimlerde maruz kaldığı bu ekonomik bunalımın ortasına düşmüşken, aile bireylerinden ve insanlardan çok, doğanın seslerine ve çevresindeki diğer varlıklara ilgi gösterir gibidir.

Babasının maddi sıkıntılarını, avukatlardan ve haciz memurlarından kaçıyor olduğunu öğrendikten sonra eşyalarını depoya taşımak üzere sokağa indiğinde, muşamba altındaki paketlere bir süre ne yapacağını bilemeden bakar. Çok geçmeden, yan bahçeden gelen bir köpek sesiyle dikkati dağılır, eşyalardan (eski hayatına dair anılardan ya da yüklerinden) uzaklaşarak köpeğin yanına gider. İmge-felsefe olarak hayvanlarla kurulan duygusal temas, yalnızca mikro bağlamda varoluşsal sorgulamaya dair fikirleri değil, aynı zamanda makro düzeyde kapitalist düzenin bireyci ve tahakkümcü anlayışından uzaklaşarak doğayla daha etik ve tamamlayıcı bir ilişkinin inşasını imler. Bu bağlamda, şehirde ne yapacağını bilmez hâlde başı boş dolaştığı günlerden birinde kendini bir alışveriş merkezinde bulan Selim'in, olmadık biçimde bir

kaplumbağa ile karşı karşıya gelmesi ironiktir. Bu karşılaşma anı, Moore'un Kapitalosen eleştirisini somutlaştırır. Tüketim kültürünün en önemli sembolü olan alışveriş merkezlerinin hızlı, dikkat dağıtıcı ve parlak dünyasına tezat biçimde, bir camekânın içinde ortaya çıkan (ya da oraya iradesi dışında yerleştirilmiş) kaplumbağa hem kapitalist düzenin mekânsal tahakkümünü hem de buna rağmen, doğanın kendi varlığını dayatmaya devam ettiğini/edeceğini gösterir.¹⁴³ Bu imge, Kapitalosen'in çetin gerçekliğinin karşısında, yavaş ve makul adımlar ile olsa da direnişin, değişimin ve ilerlemenin imkânına işaret eder.



Görsel 10: Selim'in çevresiyle ve doğayla kurduğu "dirsek teması"nı çağrıştıran imgeler.

Duruma alternatif nitelikte bir direniş kapısını aralayan doğayla temasın özgürleştirici ve tamamlayıcı etkisine bir başka örnek, Selim'in denizde ve vapurda geçirdiği anlardır. Sık sık vapura bindiğini gördüğümüz Selim, bu yolculuklar esnasında martı seslerini dinlerken ve/veya denizi seyrederken çerçevelenir. Köpek ve kaplumbağa ile karşılaşma sahnelerinde olduğu gibi,

¹⁴³ Filmin ilerleyen sahnelerinde Selim, kaplumbağa ile bir kez daha karşı karşıya gelir. İnsanlar şehri terk etmiş, mekânlar boşalmış, hâlienden memnun kaplumbağa ise vitrinden kurtularak özgürce gezinmeye başlamıştır.

bu anlarda da görünürdeki tepkisiz, donuk ve eğreti hâinden sıyrılarak huzurlu ve mutlu bir gülümseme eşliğinde çevresiyle hakiki bir iletişime girer.

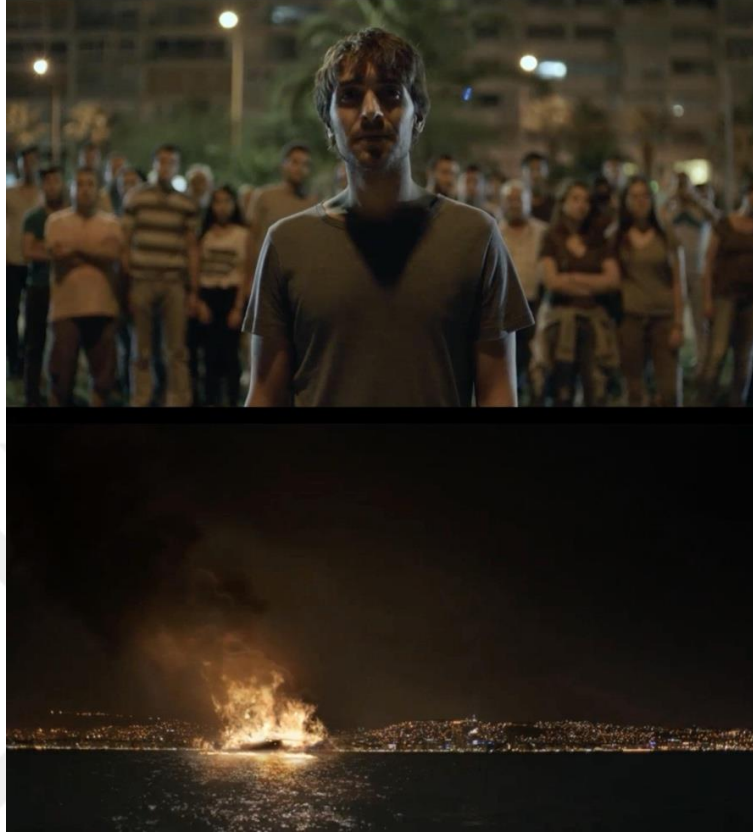
Olay: Patlama, Koku, Arınma

Filmde, mevcut düzenin sınırlarını aşan, meydan okuyan ve yeni bir hakikatin ortaya çıkmasına olanak sağlayan bir kopuş olarak “olay”, körfezdeki patlama ve bu patlamanın ardından tüm şehre yayılan kokudur. Körfezdeki patlama, düzeni sorgulamaya sevk eden ekolojik bir “kriz” ya da “olay” olarak başlangıç noktasını oluştururken; koku, alışılmış düzenin geri dönülmez biçimde sarsılmasına yol açar. Olayın bireysel izdüşümü ise, Selim’in körfezin kıyısındaki bir bataklığın içine düşüp hastanede gözlerini açmasıyla gerçekleşen kırılma anıdır.

“Olay”ın, bazı insanlar için fiziksel bir “rahatsızlık” hâline gelmesi, burjuva duyarlılıklarına göre örgütlenmiş düzenin ne denli kırılgan olduğunu gözler önüne serer. Ekolojik kriz, doğayı sınırsız ve ucuz bir kaynak olarak tüketme alışkanlığının son derece normal ve muhtemel çıktısıdır; aynı zamanda, görmezden gelinen bireysel ve toplumsal yabancılaşma biçimlerinin açığa çıkmasına yardımcı olur. Öngörülemeyen ve pek tabii arzu edilmeyen değişim, toplumun yüzeysel ve belirli bir kesime ait olduğu anlaşılan “huzurunu” alt üst eder. Sıradan yaşamların sakince akıyormuş gibi görünen ritmi, yerini trafiğin sıkışmasına neden olan otomobiller eşliğinde toplu kaçışa ve olağanüstü hâl ilanına sebebiyet verecek küçük çaplı bir kaosa bırakır. Dolayısıyla olay, fiziksel dünyayla birlikte bireylerin birbirine ve çevreye dair algısını da kökten sarsan Badioucu anlamda bir dönüm noktası olarak yorumlanabilir.

Gündelik rutinlerine hapsolmuş; topluma ve çevreye kayıtsız hâle gelmiş insanlar için tanker patlaması ilk başta, bu rutini bölen kısa süreli bir heyecana neden olur. İzmir halkının çoğu gibi, Selim ve ailesi de yanan tankeri yakından görmek amacıyla sahile iner. Annesi bu anı daha önce yaşadığını (*déjà vu*) söyler. Ortama hâkim olan karmaşa ve merak, ekonomik

çıkarı önceleyen duyarsızlığa dayalı çeşitli soruları ve komplo teorilerini beraberinde getirirken; Selim fütursuzca, adeta bir rüyaya dalar gibi körfezi izlemektedir.



Görsel 11: Hakikate yönelik ilk kırılma anında nesnelerin “yok oluşu”nu izleyen Selim’in çerçevesi.

Alışveriş merkezinde karşılaştığı askerlik arkadaşı Cihan, televizyonda söylenen her şeyin yalan olduğundan dem vurarak “terör diye uyutacaklar milleti” der. Eniştesi ise benzer bir minvalde, benzin fiyatlarını yükseltmeye bahane bulmak için tankerin kasten “patlatıldığını” söyler ve “ne kadar çok petrol boşa gitmiştir şimdi” diyerek hayıflanır. Buna karşılık Selim, “deniz yanıyor, sen hâlâ petrolün derdinde misin?” şeklindeki yanıtıyla, çevresindeki insanların tutumlarına karşı ilk defa yargı yüklü bir tepki vermek suretiyle eleştirel bir noktada konumlanır.

Bu bağlamda öncelikle, anlatının toplumsal sınıflar arasındaki ayrımları net bir şekilde çerçeveleyen imge-felsefe dizilimlerine olanak tanıyacak şekilde örgütlendiğinden bahsetmek gerekir. Kamera çoğu kez, işçi sınıfından insanların koşullarıyla burjuva hayat tarzı arasındaki çelişkilere dikkat çeken; çalışanların, hizmetlilerin, alt sınıftan insanların eylemlerine odaklanan kadrajlar sunar. Ses unsuru, bir kez daha sinematografik açıdan belirleyici bir pozisyonadadır. Bu tercih en açık şekilde, Selim'in ailesi ve arkadaşlarıyla bir araya gelerek sosyalleştiği sahnelerin kurulumunda belirir. Pazar kahvaltısı için ablasının evinde toplandıklarında, annesi bir kez daha Selim'in nerede kalacağından ve ne yapacağından söz etmeye başlar; kızıyla damadına ait olan ve kiraya verdikleri stüdyo daireye yerleşmesini önerir. Zoraki çözümler ve göstermelik tekliflerin üretildiği bu sohbet esnasında, kamera, servis yapmak üzere kısa bir an için kadraja giren ev yardımcısı Şükran Hanım'ın peşi sıra mutfığa yönelir. Mülkiyet ve bireycilik olgularının “aile” kurumu ve bağlarına galebe çaldığını sezdiren sohbet devam ederken, Şükran Hanım mutfaktaki yerine yerleşir ve kendine bir çay koyup gülümseyerek sohbeti dinler. Benzer bir tercih, Selim'in arkadaşlarıyla buluştuğu ve evlilik kurumu ile sorumluluklardan söz açılan bir yemek sahnesinde de gerçekleşir. Servisi yapan garson, Selim'i atölyeden tanıdığını söyleyerek selam verir. Hemen arkasından kamera, garsonu takip ederek arkadaş grubunu kadrajdan çıkarır. Sohbetin devamı, grubun “bizi tanımadı bak, seni tanıdı” minvalindeki sınıfsal konumlarını vurgulayan sözleriyle arka plânda akarken, garson günlük çalışma rutini içinde çerçevelenir.

Ses ile görüntü arasındaki kopukluk, fiziksel ve mekânsal ayrımla birlikte toplumsal ve sınıfsal farklılıkların bir tezahürü olarak okunabilir. Bu tercih bir kez daha, filmi yalnızca bir görsel-estetik bir anlatı olmaktan çıkararak, düşüncenin sahneye taşınmasını sağlayan bir imge-felsefe kesişimine yerleştirir.

Her iki sahnede öne çıkan, konuşmalara çoğunlukla iştirak edemiyormuş gibi görünen ve ortama / duruma dâhil olmakta zorlanan Selim'in sessiz ve ilgisiz duruşudur. Öte yandan

“olay”la birlikte, Selim’in artık yalnızca doğayla değil, doğanın parçası olan insanlarla da belirgin bir etkileşime girmeye başladığını gözlemleriz. Tanker olayının ardından, Cihan’la gelişen arkadaşlığı ve yakınlığı, Selim’in hayatını pek çok açıdan dönüştürecektir. Adeta katatonik bir düzeyde seyreden tepkisizliğindeki değişim, orta sınıf standartlarına göre düzenlenmiş yaşam tarzından uzaklaşmasıyla gerçekleşir ve bilhassa çocuklarla iletişime girdiği anları vurgulayan kadrajlar aracılığıyla sunulur.

Selim’in toplum içindeki eğreti konumunun, filmde doğa sesleri (orman, böcek, kuş sesleri) ve hayvanlarla karşılaşma sahneleri (köpekler ve kaplumbağa) aracılığıyla zaman zaman çözüldüğünden ve bu noktada doğanın, toplumsal tahakkümden azade bir alternatif varoluş olasılığını belirten imge-felsefe olarak düşünülebileceğinden bahsetmiştik. Ancak film, insan ile doğa arasındaki sezgisel ve duygusal bağı, yalnızca bireysel kaçış, varoluşsal sancı veya içsel dönüşüm meselesinin yankısı olarak ele almakla yetinmez; sınıfsal dayanışmayı da anlatıya dahil ederek bu perspektifi genişletir. İnsanın, doğanın üstünde, ondan ayrı veya ona hâkim olarak düşünüldüğü hiyerarşik bir insan-doğa dikotomisi ile idealist bir özdeşlik yanılgısının üstünü çizer.

Nitekim alışveriş merkezinde karşılaştıkları ilk gün Selim, Cihan’ı hatırlamaz. Eski sevgilisi, bu karşılaşmayı garip bulup güvenmemesi gerektiğini telkin ettiğinde, kısa bir an için şüpheye düşer. Tüm bu vurgular, sınıfsal ve toplumsal ön yargıları imlese de aralarındaki yakınlık, bireysel bağı ötesine geçerek şehrin “marjinal” kesimlerine ve kenar mahallelerine doğru bir yolculuğa evrilir. Anlatı, sınıfsal farklılığın hem bireysel hem toplumsal düzlemdeki açılımlarını ve ne şekilde deneyimlendiğini ortaya koyar. Başka bir sekansta, Cihan’a gönderdiği sesli mesajı “çav” diyerek bitiren Selim’in, pişman olup kendi kendine söylendiğini görürüz. Bu tepki, samimiyetin ve bir tür mesafenin aynı anda var olduğu etkileşimin gidişatına yönelik bir göstergedir. Sekansın devamında Selim, kafa karışıklığı ve aidiyet çıkmazını simgeleyen; bir tür birikmiş ve gereksiz metalar fazlalığı ve/veya geçmişin yüklerine dair bir

metafor olarak okunabilecek eşya problemini çözmeye yönelik bir adım atar. Cihan'ı tekrar arayarak eşyalarını ihtiyacı olan birilerine vermek istediğini dile getirir. Konuşma esnasında Selim'in bir köprü ya da üst geçitte konumlandığını ve aşağıda akan trafiği seyrettiğini görürüz. Kamera, Selim'in bakış açısını paylaşacak şekilde köprüden aşağıya doğru yönelir. Bu noktada, çerçeveye mevsimlik işçileri taşıyan bir kamyon girer. Kamyonun içindeki işçiler arasında bir çocuk da bulunmaktadır. Sahne bir kez daha, sınıf ayrımına delâlet eden anlatısal bir strateji olarak ses ve görüntü senkronizasyonunun kasten bozulmasıyla kurgulanır. Selim'in Cihan aracılığıyla ihtiyaç sahiplerine ulaşma çabası, bireysel bir paylaşım pratiğine girişme arzusunu ifade ederken sinematografik düzenleniş, bu eylemin sınıfsal boyutunu imler.

Çocuk, bir süre sonra başını kaldırarak doğrudan Selim'e, dolayısıyla kameraya bakar ve gülümseyerek el sallar. Selim de benzer şekilde gülümseyerek karşılık verir. Bu jest, anlatının temelinde yatan sınıfsal gerilimi yumuşatan geçici bir an yaratırken, aynı zamanda Selim'in duyarlılığını ve aidiyet arayışını görünür kılar. Burada, kadrajın hareketi ve karakterlerin bakışları arasındaki ilişki, salt bir gözlem pratiği olarak işlemez; aynı zamanda farkındalığı ve potansiyel dönüşümü ifade eden bir anlatım aracına dönüşür.



Görsel 12: Selim'in (aynı zamanda kamera ile izleyicinin) bakışının sınıf dayanışması ve farkındalığıyla buluşma anı.

Selim'in bireysel yolculuğu, filmde mevsimlik işçiler ya da kenar mahallelerde hane içi emek pratiklerine şahit olduğumuz kadınlar gibi sistematik olarak dışlanan kesimlerle kurduğu kısa ama anlamlı temaslar aracılığıyla, daha geniş bir toplumsal perspektife taşınır. Böylece son derece gerçek olan bireysel-varoluşsal sıkıntının, Ursula K. Le Guin'in tabiriyle önlenebilir ve gereksiz acıya tekabül eden sınıfsal-ekonomik gerçeklikle kesiştiği bir anlatı yapısı kurulmuş olur. Dayanışma ve paylaşım pratiklerine yapılan vurgu, yalnızca maddi yoksunlukları gidermeye yönelik bir girişim değil, aynı zamanda mevcut düzenin karşısına farklı bir yaşam biçimi öneren bir tavır olarak anlam kazanmaktadır. Film, doğayla kurulan bağın dönüştürücü niteliğini, toplumsal dayanışma ve paylaşım ekseninde yeniden yorumlayarak alternatif bir kolektif yaşamın imkanlarını sorgular.



Görsel 13: Yapay ve zoraki sterillikten kenar mahallenin hane içi emek pratiklerine ve kolektivizmine açılan ilk eşikte Selim.

Cihan'ın dünyası, görece lümpen çevrelere açılan bir kapı gibidir. Bu çevre, bir yandan samimiyeti ve kolektivizmi içerirken, diğer yandan burjuva yaşam tarzının “sterilliği” ile çelişir. Üst sınıfların kokudan, kirden ve gerçeklikten kaçınma arzusu ve doğallıktan uzak, insan icadı hiyerarşiler üzerinden tanımlanan bir dünya inşa etme yönündeki direnci, bu çelişkinin

temelini oluşturur.

Olaya gösterilen tepkilerin zıtlığı, toplumdaki ayrışmayı çarpıcı bir şekilde görünür kılar. Koku tüm şehri etkisi altına alırken, insanlar kâğıt maskeler takarak korunmaya çalışır; ancak yeterli olmaz. İmkânı olanlar topluca otomobillerine atlayıp şehrin dışındaki evlerine (Kaz Dağları, Şirince) ya da güvenli gördükleri yerleşim yerlerine gitmeyi tercih eder. Bu kaçınmacı davranış, son derece steril hayatlar süren burjuvanın doğadan gelen herhangi bir reaksiyona karşı ne kadar dayanıksız olduğunu ve krizlerle baş etmek hususundaki güçsüzlüğünü gözler önüne serer. Orta ve üst sınıfın uyumsuzluğu, Kapitalosen'in oluşturduğu yaşam alanının fanusvari niteliğini; doğadan kopuk ve kırılgan yapısını açığa çıkarır. Öte yandan Selim, diğer insanlar gibi kokudan etkilense de bir süre sonra yeni duruma alışır; hatta kâğıt maskeden gaz maskesine geçen annesi dâhil herkesin abarttığını söyler. Selim'in kokudan rahatsız olmamaya başlaması ve aile üyeleri ile arkadaşlarının aksine şehirden ayrılmamayı tercih etmesi hem bireysel uyum hem de sınıfsal algılara dair köklü bir dönüşümün habercisidir.

Sonuç olarak, Cihan'la başlayan yolculuk, yalnızca bir arkadaşlık hikâyesi değil, aynı zamanda bireyin kendisiyle, toplumsal eşitsizlik ve güvensizliklerle yüzleştiği karmaşık bir sürecin ifadesi olur. Bu süreç boyunca, bireyselden toplumsala uzanan anlamlandırma pratikleri ile modern hayatın steril huzurunun, arzu edilmeyen gerçeklikler karşısında nasıl sarsıldığı etkileyici bir biçimde ortaya koyulur.

Hakikat Süreci Olarak “Tamamlanma”: Tümevarımcı Öznenin İnşası

Badiou'ya göre müdahil özne, olayın hakikatine sadık kalan ve bu doğrultuda eyleme geçen kişidir. Hakikatin olanağı aslında bir anlamda, müdahil öznenin kararlılığına da bağlıdır. Filmde Selim, bu bağlamda bir müdahil özne olarak yorumlanabilir. Olay, mevcut durumun içindeki hakikati görünür hâle getirirken bireyi bu hakikate dâhil olmaya çağırır. Olayın sunduğu yeni düzen veya anlam potansiyeli olarak *Körfez*'de hakikat, ekolojik krizin ötesine geçerek toplumsal ve bireysel dönüşüm olanaklarını açığa çıkarır. Ancak olayın hakikat

potansiyeli, yalnızca ona “sadık kalacak” bir öznenin müdahalesiyle açığa çıkabilir.

Bu bağlamda, olayın ardından alt sınıfların şehri terk etmemesi önemlidir. Gidecek bir yerleri olmadığından ötürü mü yoksa kokudan rahatsız olmadıkları için mi kaldıkları anlatıda belirsiz bırakılır; belki de her iki neden birden geçerlidir. Şehirde kalan bu sessiz, çoğunlukla görünmeyen (ya da görmezden gelinen) insanlar, patlamanın ardından adeta bir komün düzeni içinde ve toplumsal dayanışma pratikleri doğrultusunda yaşamaya başlarlar. Steril ve korunaklı yaşamlar ile dayanışma temelli, doğrudan, organik ve tamamlayıcı bağlarla kurulmuş; dayanıklı kalmış (ya da dayanıklı kalmak zorunda bırakılmış) topluluklar arasındaki fark, filmde eleştirel ve empatik dille betimlenir. Şehirde kalan insanlar için ekolojik kriz, toplumsal açıdan bir yıkım olmaktan ziyade, yeni bir yaşam tarzı inşa etmenin yolu olur. Diğer bir deyişle kriz, var olan her şeyin daimî sonu değil, Badioucu anlamda tekilliğin üstünü çizen “iki”nin olanağı ve başlangıcıdır.

Selim’in olay karşısında takındığı tavır, sıradan bir bireyin toplumsal düzene yabancılaşma pratiğini içererek aşan bir atılıma işaret eder. Olayın hakikatiyle yüzleşerek kendini sorgular ve eski yaşam alanını (ya da anlamlarını) terk eder. İzmir’in sıradan toplumsal rutinlerinden uzaklaşarak (hem durum bağlamında burjuva yaşam örüntülerine uyumsuzluk hem de olay sonrası ayrılmak yerine şehrin daha da derinine inmek manasında) “öteki” gruplarla ve mekânlarla etkileşime geçmesi, Selim’in hakikate sadakat gösteren bir özneye dönüşümü olarak okunabilir.

Bu bağlamda, filmde metaforik düzeyde iki kırılma anı öne çıkar. İlki, toplu göçün trafiği tıkadığı sırada araçların arasından geçip yolunu bulmaya çalışan Selim’in körfeze ulaşmasıyla gerçekleşir. İkincisi ise, körfezdeki yanan tanker olayına referans olacak şekilde, Selim’in geriye kalan eşyalarını yakmaya karar verdiği andır. Öznenin kendi hakikatinin peşinden gidişini anlamlandırma açısından, “koku” filmin genel yapısını kuşatan bir üst metafor olarak değerlendirildiğinde; çamur, bataklık-batıp çıkma, kirlenme ve arınma izlekleri anlatıyı dokuyan alt motifler olarak yorumlanabilir.

Kırılma anlarından ilkinde Selim, otobüsten iner; tıkanmış trafiğin içinde yürümeye başlar. Şehri terk etmeye hazırlanan ailesiyle bir telefon konuşması yapar ve gitmek istemediğini ifade eder. Bu esnada, otomobillerden birinde Pınar'ı görür; aralarında kokunun dağılıp dağılmayacağına dair bir sohbet geçer. Selim artık böyle yaşamaya alışması ve hazırlıklı olması gerektiğini dile getirirken, Pınar gaz maskesini çekiştirerek saçmalamamasını öğütler. Pınar'la vedalaştıktan sonra, güvenlik barikatının önünde toplanmış insan kalabalığına kesme yapılır. Selim, körfezdeki dumanı seyreden insanlara bakarak yavaşça ilerlerken kamera aynı rahatlıkla Selim'in yürüyüşünü takip eder ve yine aynı sakinlikteki öykü dışı minör bir müzik anlatıya eklenir.



Görsel 14: Hakikat ve özneleşme sürecinde ilerlemeyi imleyen, fikrin geçişi/ziyareti doğrultusunda imge-felsefeyi kurmakla birlikte, gerçek anlamda bir “geçiş” hâlini gösteren uzun yürüyüş ve akabindeki kırılma anı.

Ardından tekrar kesme yapılır; Selim barikatı geçmiş, körfeze çok daha yakın ve kimsenin olmadığı bir kıyıya gelmiştir. Kamera ve müzik Selim’in hareketini takip etmeye devam eder. Bu uzun yürüyüş (ya da “yolundan” sapmama iradesi) bataklık bir arazinin içine düşmesiyle sonlanırken müzik de aynı anda kesilir. Kadraj sabitlenir; bir süre, battığı yerden çıkmaya çalışan Selim’in uğraşını izleriz.

Bir sonraki sahnede Selim’i bir hastane odasında görürüz. Cihan yanındadır; baygın bulunup hastaneye getirildiğini söyler ancak Selim hiçbir şey hatırlamaz. Birlikte hastaneden çıkarlar. Şehir iyice boşaldığı için olağanüstü hâl ilan edilmiş, güvenlik kontrol noktaları ile kriz merkezleri oluşturulmuştur. Cihan, Selim’i dinlenmesi için Çiğli’ye götürür, Selim kendisiyle ilgilendiği için Cihan’a teşekkür eder.

Özneleşme sürecini dolayımlayan ikinci kırılma anı, Selim’in Çiğli’deki komün yaşamını deneyimlemesi sırasında gerçekleşir. Yeme, içme, temizlik, düzen gibi birincil önemdeki eylemlerin ortaklaşa ve dayanışma içinde gerçekleştirildiği, herkesin sırayla belirli görevleri yerine getirdiği ve sorumluluk aldığı bu yaşam biçimine bir anda dâhil olan Selim, hâlâ kısmen içine kapanmış gibi dursa da denizle, rüzgarla, hayvanlarla ve topyekûn doğayla doğrudan temasa geçtikçe özgürleşerek huzur bulmaya başlar. Bir gece deniz kıyısında yürürken bir fotoğraf bulur; bu sırada kamera bir kez daha, yarı karanlık içinde yürüyen Selim’in hareketlerini takip eder. Ardından eşyaları komüne taşımak üzere depoya giderler. Selim, evlerin bodrumlarına sızarak yayılmaya başlayan balçıktan kurtardığı eşyalardan arta kalan kişisel objeleri, deniz kıyısında ateş yakarak topluca imha eder. Tıpkı tankerin yanışı gibi, eşyaların yanışını da büyülenmişçesine izleyen Selim için bu an, metanın zincirlerinden ve ketleyici bir nostaljiden kurtulma; geçmişten ve sorgulanmadan içselleştirilmiş alışkanlıklardan arınarak özgürleşme “yolu”nda bir başka dönüm noktasıdır.



Görsel 15: Nesnelerin “yok edilmesi”yle gerçekleşen özgürleşme ve arınma sürecinin etkin öznesi olarak Selim’in çerçevelenmesi.

Eşyalarını yakma eyleminin ardından, Cihan’ın seslenişi eşliğinde sahne kapanır, ertesi sabaha kesme yapılır. Cihan ve komün halkının tamamı ortamı terk etmiştir. Selim, sönmeye yüz tutmuş ateşin başında tek başına dururken, polis memuru yaklaşır. Agresif bir tavırla ateşin nedeni ve eşyalarını yakmak hususunda Selim’i sorgularken; “çöplük mü burası şehrin ortasında, satanist misiniz siz, insan kendi eşyasını yakar mı” minvalindeki suçlamalar, şirketlerin ve tekellerin şeytana taş çıkartacak hesapları ve çıkarları uğruna yanan tankerler, kirlenen doğa, işlevsizleşen yaşam alanı ve mülkiyet olgusunun kırılğan yapısı düşünüldüğünde

oldukça ironik ve eleştirel bir anlam kazanır. En nihayetinde Selim, kriz merkezine götürülürken polis aracından dışarı atılır, dayak yer ve evine döndüğünde değişmiş bir ortamla karşılaşır. Apartman dairesi, gidecek yeri olmayan işçiler tarafından mesken tutulmuş; deniz kıyısındaki komün gibi burada da kadın-erkek ayrımının gözetilmediği ve herkesin eşit derecede sorumluluk yüklenerek yaşamı paylaştığı bir alan oluşmuştur.



Görsel 16: “Olay”dan öncesi ve sonrasında, hane içi pratiklerin gösterildiği iki sahne.

İlkinde, yaşam alanı ve standartları arasındaki ayrım, kapalı ve statik bir formda keskin sınırlarla çerçevelenirken; ikincisinde, sınırların ortadan kalktığı ve sınıf ayrımı kadar toplumsal cinsiyet normlarının da çözüldüğü iç içe geçmiş bir yaşam alanı, alan derinliği aracılığıyla açık ve devingen bir formda sunulmuştur.

Selim yeni düzeni yadırgamadığı gibi bir süre işçilerle birlikte kalır, birbirlerine yardım ederler. Bu bağlamda, filmin son sekansından önceki duş sahnesine değinmek gerekir. Banyoya

giren Selim, duşakabindeki yansımasıyla karşı karşıya gelecek şekilde çerçevelenir. Yıkanırken birdenbire gülmeye (ya da ağlamaya) başlar; fonda bir kez daha kuş cıvıltıları ve böcek sesleri yükselir. Üzerinden akan sular eşliğinde arınma hâli tamamlanmış olur.

Nitekim son sekansın başlangıcında Selim, sokak köpekleri dışında neredeyse bomboş kalmış merkez caddelerden arabasıyla geçer. Ara sokaklarda ise barikatlar kurulmuş ve geçişler kapatılmıştır. Bir noktada, sokaklardan birinde bir arabayı parçalayarak oynayan çocukları görür; aracını terk ederek sokağın derinliklerine dalar. Merdivenlerden ve yokuşlardan tırmanan ve topluca bir yere ulaşmaya çalışıyor gibi görünen insanların arasına karışır; onlara yardımcı olur. Hep birlikte tepedeki mesire alanına varırlar. Bu mesire alanında da insanların bir komün oluşturacak şekilde toplandığını görürüz. Bebekler, çocuklar, gençler ve yaşlılar; falını öğrenmek isteyen teyze dâhil herkes oradadır. Selim’i ise ilk kez, insanlarla ilgiyle konuşup karşılık verirken; sohbete etkin biçimde katılıp ortama uyum sağlarken görürüz. Aynı zamanda, filmde öykü dışı ses olarak anlatıya eklemlenen kuş cıvıltıları, çevre ve doğaya dair sesler de ilk defa diegetik bir biçimde kullanır. Her türden yapaylığın, yabancılaşmanın ve dikotomik belirlenimlerin üstünü çizecek biçimde doğanın yankısı insan sesine karışırken, uzaktan körfezi seyreden bir çocuğun çerçevelenmesiyle ekran kararır. İnsan sesleri ve kuş cıvıltıları eşliğinde kapanış jeneriği akar.

İnsan-doğa ilişkisini ne dikotomik ne özdeş; fakat diyalektik bir boyutta değerlendiren “tamamlayıcılık” etiği vurgusu, olay sonrası hakikat ve özneleşme süreçlerini yorumlamak açısından değerlidir. Önceden değindiğim gibi, Bookchin’in toplumsal-ekoloji yaklaşımı ekolojik sorunların kökeninde toplumsal hiyerarşiler ve tahakküm ilişkilerinin yattığını vurgular. İnsan ile doğa arasındaki kopukluk ve yabancılaşma, bu tahakküm ilişkilerinin doğrudan bir sonucudur. Bu nedenle, doğayı insanın altında, üzerinde veya karşısında değil, canlı ve cansız tüm varlıklarla diyalektik bir bütünlük içinde görmek gerekir. İnsan ve doğa arasındaki uyum ya da “etik” olarak adlandırabileceğimiz her şey; ancak hiyerarşik olmayan,

paylaşımıcı, dayanışmacı ve tamamlayıcı bir ilişki doğrultusunda kurulabilir ve işlevsel biçimde yeniden tanımlanabilir. Ucuz doğa praksisinin çöküşü ve krizler hem bireysel hem de toplumsal düzeyde umulmadık bir farkındalık ve dönüşüm ihtimalini içinde barındırır. Nitekim Selim’in, hayvanlar ve çocuklarla etkileşim dolayımında, doğayla ve insanlarla bütünleşerek sağladığı uyum ve çevresine karşı geliştirdiği duyarlılık, Kapitalosen çağının tahakkümüne karşı bir direniş ve ezeli ve ebedi görünen durumların aşılmasına; yapay ve hiyerarşik ikinci doğanın sorgulanmasına yönelik bir adım olarak görülebilir. Selim’in anlatısal yolculuğu, toplumsal ve bireysel ilişkilerin yeni biçimlerine dair bir arayışa işaret ederken; yalnızca bireysel bir hakikatin keşfiyle sınırlı kalmaz; Bookchin’in önerdiği şekilde doğa ve toplum arasında tamamlayıcı bir bağın yeniden kurulmasını içerir. Müdahil özne olarak Selim, geçmişin bağlarından sıyrılıp bütüncül, adil ve dayanışmacı doğanın alanına katılırken hem Kapitalosen’in hem de toplumsal yabancılaşmanın eleştirisini kendi dönüşüm yolculuğunda somutlaştırır.

2.2.3. Platon’un Mağarasına “Dönüş”: *Gölgeler İçinde*

Erdem Tepegöz’ün yönettiği 2020 tarihli *Gölgeler İçinde* filmi, ilkel bir teknoloji ile yönetiliyormuş gibi görünen, yıkık dökük bir fabrika yerleşkesinde çalışan itaatkâr işçilerin yaşamını merkeze alır. Zamandan ve mekândan soyutlanmış gibi görünen bu yerleşkede işçiler, günlük görevlerini sorgusuz sualsiz yapmaya alışmıştır. Ancak işçilerden bir tanesi, günün birinde, fabrikanın derinliklerinden gelen ve kaynağını bilmediği bir “ses” nedeniyle çalıştığı yer hakkında şüphe duymaya başlar. Parçası olduğu fabrikayı ve çalışma sistemini sorguladıkça, içinde yaşadığı bu yapının bilmediği yönleri olduğunu keşfedecektir.

Gölgeler İçinde, izleyiciyi zaman ve mekân açısından tamamen yabancı bir distopik evrene taşıırken, kapitalist sistemin aşına olduğumuz mekanizmalarını sorgulayan bir yapıt olarak öne çıkar. Teknolojiyle kontrol edilen, mekanikleşmiş gündelik yaşamın merkezine, sistemin üzerine düşen “karanlık gölgesini” fark ederek bu düzenin dışına çıkmaya çalışan

isimsiz bir işçiyi yerleştirir. Film, minimal diyaloglar ve etkileyici bir sinematografi eşliğinde varoluşsal-hümanist nitelikteki sorgulamaları derinleştirir; izleyiciyi bu distopik gerçekliğin soyut ve tehditkâr doğasıyla yüzleşmeye davet eder. Kapitalizmin araçsal teknolojisiyle şekillenen insan ve sistem ilişkisindeki yabancılaşmayı hem felsefi hem de görsel açıdan ustalıkla işler.

Film evreninin tarafları, yerleşkedeki işçiler, distopik düzenin başat unsuru sistem ve ikisi arasında konumlanan tamirci karakteridir. İşçiler, otoriteye boyun eğmiş sessiz figürlerdir; mekanizasyonun inorganik bileşenleri misali, bireylikten tamamen arındırılmış tek tip bir yaşam tarzını sürdürürler. Sadece yemek, içmek ve barınmak gibi temel ihtiyaçları karşılanmaktadır. Kaynağı belli olmayan soyut bir otorite olarak sistem, kameralar ile hoparlörlerden oluşan gözetim teknolojisi ve ceza uygulamaları (yemek ve suyu kısıtlamak) aracılığıyla varlığını somutlaştırırken¹⁴⁴; işçiler üzerindeki tahakkümü ve yabancılaşmayı simgeler. Filmin merkezinde yer alan işçilerden biri olan Zait ise, önceleri durumun sıradan bir parçasıyken, zaman içerisinde, tamircinin pasif kılavuzluğunda sistem içindeki çatlakları fark edip sorgulamaya başlayarak duruma karşı bir direniş figürü hâline gelir. Bu bakımdan filmin müdahil öznesi Zait'tir.

Aksiyomatik okuma ekseninde, Zait'in gölgeler arasından çıkarak hakikatle yüzleşme yolunda davranışsal, bedensel ve bilinç düzeyinde geçirdiği başkalaşım, akıl-vicdan-etik/ beden-bilgi-adalet unsurlarının iç içe girdiği düşünsel bir hat üzerinden yorumlanabilir.

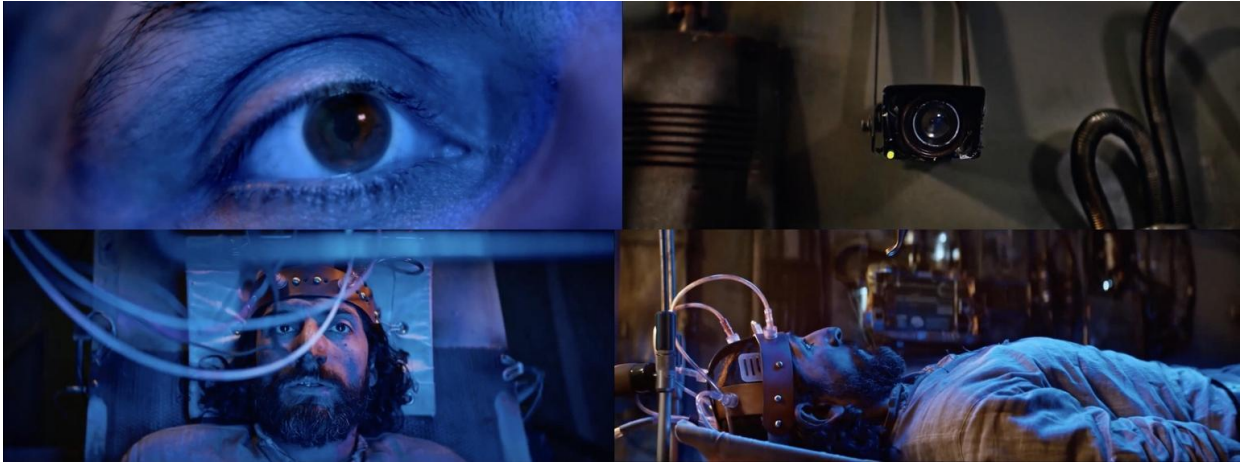
Film, ray hattına ait olduğu anlaşılan mekanik seslerle açılır ve bir vagon içerisinde tünelden geçirilerek taş ocağına götürülen işçilerin yakın plân çekimleriyle başlar. Durumun

¹⁴⁴ Erdem Tepegöz, film evreninde bir taraf olarak kurduğu; ancak kaynağı tam olarak bilinmeyen otoriteyi “belirtileri, işaretleri mevcut, bir düzen var; ancak somut olarak ona ulaşamıyor, görülmüyor” sözleriyle niteler. Tepegöz’e göre, böyle bir nitelik, otoritenin yok olduğunu düşündürebilir; ya da tam aksine sandığımız kadar güçlü olmadığı anlamına da gelebilir. Bu bağlamda, tek bir yoruma indirgenmenin önüne geçmek ve izleyiciye alan açmak için “gölgelerin kaynağını” göstermemeyi tercih ettiğini belirtir. Böylece her izleyici, kendi kavrayışı veya terimleri doğrultusunda kendi gerçeğini, kendi sistemini ve kendi gölgesinin yorumunu filminden çıkarabilecektir (Erdem Tepegöz: Hepimiz ve Her Şey Sanki Gölgelemin Ta Kendisiyiz, 2020).

işleyişine dair ilk detaylar, işçilerin yorgun ve tepkisiz yüz ifadeleri aracılığıyla betimlenir. Duvarlar ve tellerle çevrelenmiş dar yollar; tüneller ve karanlık taş ocağı, klostrofobik atmosferi öne çıkararak sistematik düzenin katı kurallarına tâbi kılınmış ve sınırlı bir hayatı sürdüren insanların yalıtılmışlığını aktarır.

Durum: Döngüsellik ve Gediklerden Dışarı Bakmak

Açılış sekansı, taş ocağında yaşanan bir patlama ile sonlanırken işçilerin fiziksel iş görebilirlik durumlarının incelendiği muayene odasına kesme yapılır. Sıkışmışlık ve kapalılığı imleyen yakın plânlara ayrıntı çekimler eklenir. “Durum”un bekası açısından çalışmaya devam edebilecek kadar “sağlıklı” işçilerin seçilme aşamasını gösteren bu muayene sırasında fiziksel detaylara odaklanan ölçekler, inorganik dışsal bir mekanizma ile insan organizması arasında kurulan pragmatist nitelikli bir parça-bütün ilişkisini öne çıkarır. Muayene sırasındaki işçiler tedirgin bir bekleyiş içerisinde. Hemen ardından, sistemin çıkarları açısından asgari düzeyde faydası olmadığına kanaat getirilen işçilerin elenerek yerleşkeden dışarı atıldıklarını öğreniriz; ancak akıbetlerinin ne olduğu gösterilmez.



Görsel 17: Gözetim aygıtları ve insan bedeni arasında inorganik parça-bütün ilişkisinin kurulması.

Bu noktada bir parantez açarak, filmin iç ve dış mekân tercihlerinin, “durum”un görsel tasviri açısından kilit öneme sahip olduğunu belirtmek gerekir. Dış mekânı oluşturan yıkık dökük fabrika yerleşkesi, iç mekânların (taş ocağı, işçilerin uyuduğu barakalar, muayene odası veya yemekhane) darlığına ve klostrofobik atmosferine tezat oluşturacak biçimde geniş ve açık bir alana yayılmış gibi görünse de başka bir anlamda sıkışmışlığı ve döngüyü imlemektedir.¹⁴⁵ Nitekim işçilerin kolektif olarak hareket ettiği ortak alanların tamamı, kameralar ve ses sistemleriyle donatılmışken, ıskartaya çıkarılanların yerini alacak yeni işçileri yerleşkeye getiren teleferik tek taraflı bir hat üzerinde çalışır gibi görünmektedir. Yerleşkeyi çevreleyerek hareket ederken, başlangıçta nereden geldiği ya da son noktada nereye ulaşacağı bilinmez. Bu bakımdan fabrika yerleşkesinin tamamı, dışarıdan gelecek bir tehlikeyi önlemekten ziyade içerideki insanları kuşatmak amacıyla yapılmış bir kale misali, kapalı bir sistemdir.¹⁴⁶

Dolayısıyla *Gölgeler İçinde* filminde, duruma içre olan döngüsellik gerek mekânsal sınırlar gerek işçilerin emek ve yabancılaşma süreçleri ile olay-hakikatin sorgulanma eylemi açısından, fikrin geçişine olanak tanıyan bir imge-felsefe unsuru olarak düşünülebilir.

¹⁴⁵ Filmi, görsel imajların kavramsal derinliği ve kasvetli renk paletiyle ilişki biçimde Mesih figürü, mekânın baskıcı niteliği ve distopik düzenin kaçınılmaz sürekliliği bağlamında döngüsellğe vurgu yaparak analiz eden bir başka çalışma için bkz.: (Özgen & Aycıl, 2022).

¹⁴⁶ Erdem Tepegöz, söyleşilerinde, anlatmak istediği alegorinin en güçlü ifadesini bilimkurgu ve distopik bir evren tasarımı bulduğunu belirtir. Bu doğrultuda, distopik atmosferin inşasının zorluklarına dikkat çekerken, filmdeki mekânın yalnızca bir arka plân ögesi değil, ana karakterlerden biri olarak ele alınması gerektiğini vurgular. Tepegöz’e göre, bu atmosferin inandırıcılığını sağlamak adına, mekânın bir kale gibi inşa edilmesi ve içerideki insanları hapsetmek için tasarlanmış bir organizma hissi vermesi kritik bir unsurdur. Mekânın yaşayan bir organizmaymış gibi algılanması, izleyicinin bu distopik dünyaya inanmasını sağlayan temel öğelerden biri olarak öne çıkar (Erdem Tepegöz: Hepimiz ve Her Şey Sanki Gölgelerin Ta Kendisiyiz, 2020); (Erdem Tepegöz İle Söyleşi, 2020); (Erdem Tepegöz ile Gölgeler İçinde Üzerine Söyleşi: ‘Bildiğimiz Gerçek ve Daha Sonrası’, 2021).



Görsel 18: Kapalı ve döngüsel bir sistem olarak fabrika yerleşkesi.

Taş ocağındaki kazadan sonra girdiği muayeneden “iş görür” raporu olarak çıkan Zait’in ilk müdahale ve sorgulama anı, en az kendisi kadar sağlıklı görünen arkadaşının sistemden dışarı atılması sırasında yaşanır. Olay esnasında korku içinde bekleyen diğer işçilerin arasından çıkarak olayın gerçekleştiği muayene odasına zorla girmeye çalışsa da başarılı olamaz. Kafasını kurcalayan bu durumu iş arkadaşıyla paylaştığında “bu bizim elimizde değil ki...” yanıtını alır.

Bir sonraki sekans, işçilerin rutin iş gününü anlatan sahnelere odaklanır. Fordist üretim hattının mekanik ve otomatik doğası ile işçilerin yabancılaşmış emek süreçlerini betimleyen genel çekimler eşliğinde durumun detaylandırılması devam eder: Sirenlerle uyanan işçiler, kimliklerini doğrulamak amacıyla kameraların önünde durup geçiş kontrollerini sağladıktan sonra görevlerinin başına geçerler; taşlar yıkanır, makineler çalıştırılır, çarklar döndürülür. Herkesin bir görevi vardır, koşullar zor ve yorucudur. Ağır işlerin ortasında gelen bir talimatla, işçilerden yeni gelenleri karşılamaları istenir. Zait, teleferik hattına gider, çırağı olacak genç bir işçiye karşılar. Fabrika yerleşkesindeki kuralları ve görevlerini anlatır. Suyun sınırsız olduğunu ve aç kalmamak için erzak paketlerinin dağıtılma vaktini kaçırmaması gerektiğini söyler; genç işçi onu heyecanla dinlerken son derece mutlu görünmektedir.

Akşam sireni, işçilerin barakalarına çekilme zamanını bildirir. Zait uyurken, barakasında bulunan bir delikten kime ait olduğu anlaşılmayan boğuk sesler gelmeye başlar. Bu sahne ile izleyiciye, Zait'in sonradan somut biçimde deneyimleyeceği ve vicdan-bilinç-farkındalık aleminde çatlaklar açacak olan bu seslerin, bir yanılsama ya da sanrı olmadığına bilgisi önceden verilmiş olur.

Ertesi gün, çalışma hattındaki makineler ve çarklar bir anda durur, monoton düzen sekteye uğrar. Sistemin tamamen kapatıldığını düşünen işçiler kaygı ve korku içerisinde; ancak çok geçmeden Zait hariç herkesin makinesi çalışmaya kaldığı yerden devam etmeye başlar. Bu olay, Zait'in öznel-vicdani müdahalesiyle başlayan hakikate ulaşma edimini bir adım öteye taşıyacaktır. Çalışma ve emek sürecinden dışlanmak ve yalnızlaştırılmak, durumda açılacak gediklerin ve nesnelleşmiş bir değişiminin ilk işaretleridir.

Olay: Arızalar, Hastalık ve Farkındalık

Zait, karşılaştığı engelle ilişkin başvurabileceği tek mecra olan tamirciye yönelir. Tamirci, yerleşkenin içinde bulunmakla birlikte, teleferik hattı aracılığıyla ulaşılan ve işçilerin barakalarından farklı bir bölgede yaşamaktadır. Zait, bu bölgeye yaptığı yolculuk sırasında, teleferik içindeyken sonradan zamanın ve sistemin dokusuna bir müdahale olduğunu anlayacağımız anlık bir duraksama yaşar. Bu sahnede Zait, gözetim kamerasının bakış açısından çerçevelenir; kameraya bakar ve sonra kafasını çevirir. Otoritenin ve seyircinin bakış açısının eşitlendiği bu çekimle Zait'in artan endişesi ve içinde bulunduğu durumdan rahatsızlığı, kameranın varlığına verdiği tepkiyle aktarılmış olur. Ardından Zait'in konumuna kesme yapılır; bu defa, kameranın ve seyircinin bakışı müdahil öznenin bakış açısına eşitlenir. Çekim yavaşlatılır; kameranın önünde uçuşan toz zerreciklerine odaklanılarak zamanın akışındaki değişim vurgulanır.



Görsel 19: Durumun işleyişinde açılan ilk gedikler: Zamanın akışındaki değişimin vurgulanması.

Bu sahnenin ardından, Zait'in sesleri de ilk defa duyduğunu görürüz. İrkilerek yoluna devam eder; tamircinin evine vardığında ise yüksek sütunların, uzun koridorların, taş binaların ve işlemeli tahta kapıların olduğu alana bir süre şaşkınlıkla bakar. Tamirci ile aralarında şu konuşma geçer:

Zait: Tamirciyi arıyorum... Tamirci sen misin?
Tamirci: Ne istiyorsun?
Zait: Makinem bozuldu.
Tamirci: Burada hiçbir makine bozulmaz.
Zait: Gerçekten bozuldu.
Tamirci: Hangi bölümdensin?
Zait: Hangisi var ki?
Tamirci: Döngünün hızı değişti. Zaman kısaldı. Artık zamanı yarı yarıya yaşıyoruz. (...) ve sen, zamanımı harcıyorsun!

Bu konuşma ile, zamanın dokusuna koştur biçimde sistemin işleyişinde de gedik açan bir olayın gerçekleştiği kesinleşmiş olur. Tamirci, ekmek karşılığı Zait'e yardım etmeyi kabul eder. Lakin makineyi çalıştırmayı başarsa da mekanizma Zait'in ellerinde tekrar tekrar bozulmaktadır. Bu esnada, tüm hayatını kurallara ve sistemin örgütlenişine uygun olarak yaşamış olan Zait, barakasının içinde bulunan bir borudan bazı seslerin geldiğini keşfeder. Makinesinin çalışmamasıyla eş zamanlı olarak, adım adım yalnızlaşmaya ve topluluktan izole

edilmeye başlar. Somut biçimde maruz kaldığı bu sesleri kulak ardı edebilmek için boruyu kumaş parçalarıyla, taşlarla ve çamurla tıkamaya çalışır; ancak başarılı olmaz.

Düşüncenin, felsefenin ya da tüm teorilerin ötesindeki basit fakat yaşamsal kaygılar, taş taşıyan ve taş yıkayan işçinin gerçekliği olarak Zait'in olay ve müdahale sürecini reddinin temeline yerleşir. İşleyişinden sorumlu olduğu makine bozulunca tamirciden beklediği somut bir yanıt ve çözümdür. Hayatta kalmak için bildiği tek yol işinin devamlılığını sağlamaktır. Tamirci karakteri ve Zait'in karşılaşma anı ve aralarındaki ilişki bu bakımdan önem taşır. Tamircinin, durumun işleyişinde açılan gedikler ya da sistemin aksaması konusundaki düşünceleri (zamanın kısalması, döngünün hızlanması, maddenin ve makinelerin değişmesi gibi) işçi için ilk başta hiçbir şey ifade etmez, uzak ve soyut kalır. Tek sorunu, makinesinden kontrol edilmek üzere alınan parçanın geri takıldığında çalışıp çalışmayacağıdır. Tamirci ise hem eski işçilerden biri olarak hem de bir çeşit “bilge” ya da “filozof” olarak yorumlanabilir. Nitekim onun hakkında filmde herhangi bir bilgiye yer verilmese de gölgelerin ötesini, olasılıkları kavramak ya da yapıyı anlayabilmek doğrultusunda bir nevi kılavuz olması, sistemdeki geçmişinin ve duruma içkin deneyiminin diğerlerine nazaran çok daha köklü olduğu izlenimini uyandırır. Bu açıdan filmdeki metaforların ve alegorinin izleyiciye ilk elden sezdirilmesinde ve Zait'in müdahil özneye evrilme aşamasından çok önce, başat konumda olan karakterdir.¹⁴⁷

Zait'in, vicdan-etik hattında yaşadığı ilk olayın ardından durumdaki kırılmaya ve girdiği değişime yönelik korkusu ilkin bir inkâr sürecini başlatır. Makinesini defalarca tamir ettirir, barakasındaki boruyu tıkar, sesleri duymamaya çalışır. Gelgelelim bu yönde attığı her adım güçlü bir şekilde geri teper. Durum, adeta bir “bağışıklık sistemi” gibi işleyerek Zait'in zihnine

¹⁴⁷ Erdem Tepegöz, tamirci karakterini oluştururken, “cevaplar daha güçlü sorulara yol açtığı müddetçe anlamlıdır” düşüncesinden yola çıkarak, bu konulara kafa yoran bilim insanlarının ilk sorgulamalarından, başlangıçtaki çözüm arayışlarından ilham aldığını söyler. Tamirci karakterinin, kesin yanıtlar vermek yerine izleyiciyi daha derin sorulara yönlendirmesini ve bir şeylerin anlamını bulmak için düşünsel bir yolculuğa çıkmaya teşvik etmesini istediğini belirtir (Erdem Tepegöz: Hepimiz ve Her Şey Sanki Gölgelemin Ta Kendisiyiz, 2020).

olduğu kadar bedenine de saldırıda bulunur. Yalnızca barakasında değil, tüm yerleşkeyi saran borularda, tünellerde ve yamaçlarda sesler patlak vermeye başlar. Diğer işçilerin bu sesleri duymadığını öğrenen Zait’in korku ve endişesi her gün artar; uykusuz kalır ve en nihayetinde taş ocağında, seslerin geldiği bir başka borudan üstüne sıçrayan siyah bir sıvı yüzünden bedeninde yaralar açılmak suretiyle garip bir hastalığa yakalanır.

Hastalık evresi bu bakımdan, vicdan-etik bağlamında gerçekleşen olay karşılaşmasını akıl-bilinç bağlamında somut ve (hem gerçek hem de mecaz anlamda) bedensel, somut bir düzeye taşıyan bir metafor olarak okunabilir. Bedensel yaralanmaya maruz kalmasının ertesinde, haftalık dağıtılan erzaktan da mahrum bırakıldığını fark edince yetkililerle konuşmaya karar verir. Bu noktada, aç kalmasına göz yummadan yardımına koşan ilk kişi, yeni gelen çırak olur. Birlikte yetkililere ait olduğu söylenen odanın önüne giderler, kapıyı çalarlar; ancak kimse cevap vermez. Kilitli demir kapının ardında kimse yok gibidir. Ardından genç çırağın yönlendirmesiyle kamera ve hoparlörlerin kablusunun boşta olduğunu ve bu cihazların hiçbir yere bağlı olmadan çalıştığını şaşkınlıkla fark ederler. Bilinç düzeyinde ilk kırılma, bu olay/ziyaret ile gerçekleşir.

Söküldüğü hâlde çalışmaya devam eden kameranın mekanizması hakkında bilgi almak amacıyla tamirciye danıştıklarında, olumsuz bir tepkiyle karşılaşırlar. Tamirci, “anlamıyor musunuz, burada hiçbir *boşluk* yok” der; “*yapının bir parçasını*” koparmaya yeltendikleri için kızar ve evinden gitmelerini ister. Bir sonraki sahnede, sökülen kameranın yerine bir başkasının takıldığını öğrenen ve kontrol etmek üzere merakla yetkililerin kapısına tekrar giden genç işçinin çılgılığı duyulur, bir kaza geçirdiği anlaşılır. Bu kaza, diğer işçilerin huzursuz olmasına neden olurken, yemekhanede yapılan toplantıda hainlik yapıp uğursuzluk getirenin Zait olduğu; düzeni baltaladığı için garip “olayların” yaşanmaya başladığı ima edilir. Ertesi gün, iyice ağırlaşan yaralarını sardıktan sonra barakasından çıkan Zait, çırağının sistemden atıldığını ve başka bir işçinin ivedilikle ikame edildiğini duyar. İmge-felsefe olarak isyan ve direniş fikrinin

ziyareti bu noktada belirir. Makinesinin başına geçen Zait, işini yarıda kesip eline geçirdiği balyozla kendisini izleyen kamerayı parçalar. Buradan, Zait’in maruz kaldığı ve hastalanmasına neden olan kara sıvının yamaçlardaki taşların arasından sızmaya başladığını gösteren çekime kesme yapılır; etki, tepkileri doğurmaya devam edecektir. Tüm mekânlardaki tüm kamera sistemlerinin, kabloların ve duvarların görüntüleri pan çevrinme eşliğinde kuşatma hissini yoğunlaştırarak arka arkaya sıralanır. Bir sonraki çekimde kadraj ters döner; Zait’in dünyasının tepe taklak olduğunu anlarız; fikrin geçişi ve nihayetinde bilinç düzeyinde dönüşü olmayan kırılma böylelikle tamamlanmış olur.



Görsel 20: Zait’in dünyasının tepe taklak oluşunu gösteren bilinç düzeyindeki dönüşü olmayan kırılma anı.

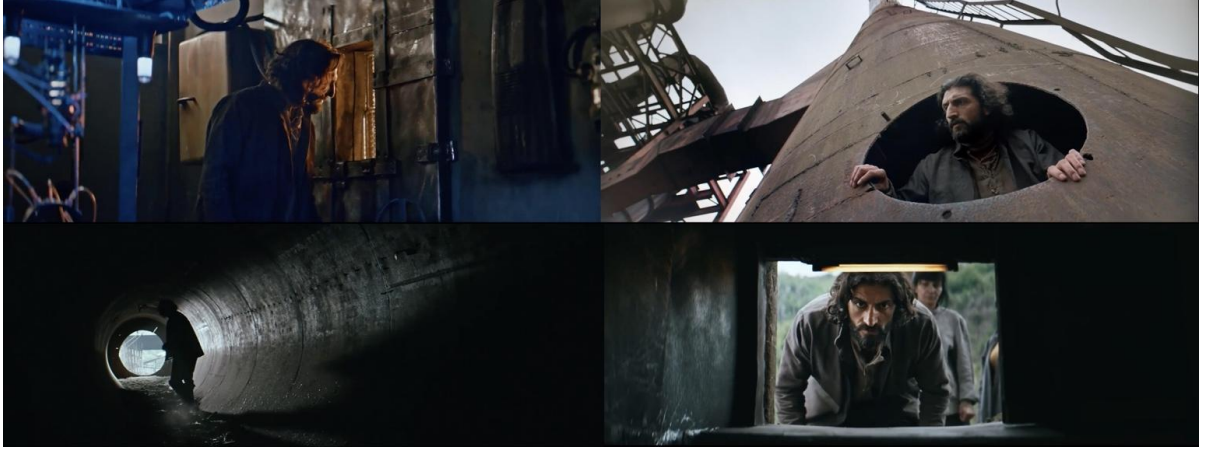
Hakikat Süreci Olarak “Gediklerden Sızmak”: Kolektif Öznenin İnşası

Vicdan-etik-akıl-bilinç düzeyleri arasında iç içe geçişlerle olayları tetikleyen (ya da olaylar ile tetiklenen) bu diyalektik süreç, Zait’i hakikate sadakatte kararlı bir direniş öznesi konumuna getirirken, adım adım başlamış olan dışlanma ve izolasyon hâli doruk noktasına ulaşır.

Zait'in müdahale ve direniş öznesi olarak konumlanması, aslında filmin başından itibaren döngüsellik, durumun içinde kaybolmak ve sistemden dışarı bakmak/gediklerden sızmak doğrultusunda sinematografik açıdan incelikle işlenmiştir. Durumun döngüsellğine tabiyken ve makinesinin kendi ellerinde tekrar tekrar arızalanmasına çözüm ararken, Zait'i geniş plânlar eşliğinde, baraka-fabrika-tamircinin evi arasında mekik dokur hâlde görürüz. Bu çekimlerde yürüyüş sahneleri uzun tutulur; zamanın akışı ağır, çerçeveleme gevşektir. Yıkık dökük yapılar, merdivenler ve yamaçlardan geçen Zait'in bedeni, mekân içerisinde adeta kaybolur. Sistemdeki varlığının “görünmezliğine” ve durumun/mekânın tahakküm alanına kıyasla bedeninin önemsizliğiyle “küçüklüğüne” vurgu yapan bu çekimlere karşılık, durumun dışında kalan olasılıkları ve düzenden/sistemden öte bir şeylerin varlığını sezdiren; fikrin ziyaretine olanak sağlayan imgelerin sıralandığı olayla karşılaşmalar esnasında, kapalı formlara geçiş yapılır. Zait bu sahnelerin hepsinde, pencerelerden veya deliklerden içeri bakarken, tünellerden veya borulardan dışarı çıkarken gösterilir. Bunlar, kapalılığın ve sıkışmışlığın dışına çıkabilme, öteye bakabilme, ötenin imkânına dâhil olabilme anlarıdır.



Görsel 21: Öznenin durumun içinde kayboluşu.



Görsel 22: Öznenin durumun dışına/sistemin ötesine bakışı.

Zait'in sistemi parçalama girişiminden sonra, işçiler olağandışı bir prosedür olarak aniden toplanma alanına çağrılır. Kameranın karşısına geçerler, kısa bir an için yer sarsılır, ardından hepsine “makinelerin başına gitme, izleme sistemlerine *müdahale* etmeme ve güvenlikleri için kendi makineleri dışında kalan hiçbir bölgeye geçmeme” komutu verilir. Daha önce böyle bir sarsıntı yaşamamış ve bu türden bir talimatla karşılaşmamış olan işçilerin korkusu artar; kendilerine verilen buyruklara uyarak işlerinin başına dönerler. Zait tek başına kalır.



Görsel 23: Sisteme karşı tek başına duran/kalan müdahil özne.

Öte yandan, buyrukları harfiyen takip etmenin ve itaatkârlığın, beklenen sonuçları doğurmayacağı anlaşılır. İşçilerden biri, yemekhanede Zait'e sataşır; izleme sistemine müdahale ettiğini bildiğini, tüm olayların sorumlusu olduğunu söyler:

Zait: Boşuna sinirleniyorsun.

İşçi: Boşuna mı? Yarın birimi kapatırlarsa görürsün boşuna mı değil mi...

Zait Kapatamazlar.

İşçi: Dün makinen bozulduğu zaman ağlıyordun. Şimdi ne oldu? (...) Senin yüzünden bizi de gönderecekler!

Zait: Hiçbir şey olmayacak. Kameraları söktüm, kabloları kestim, arkasında bir şey yok!

Bu tartışma sırasında, başka bir işçi Zait'i korumak için kamerayı örterek, hastalığını ifşa eder. Hoparlörden kamerayı açmaları yönünde uyarılar gelmeye başlar, tekrar sarsıntı

verilmesinden korkan işçiler örtüyü kaldırır ve herkes susar. Sahne, Zait'in "korkağız" cümlesiyle kapanır. Ertesi gün kimseye yemek verilmez.

Yemek bulmak için çöpleri karıştırmaya başlayan Zait, son çare olarak tamircinin evine tekrar gider. Bu son karşılaşma, düşünce-eylem çatışması ve müdahil öznenin praksişi bağlamında önem taşır. Tamirci, döngü tamamlanana kadar felaketlerin süreceğini, en alttakileri incelemenden üst kattakileri anlayamayacağını söyler. Durumun işleyişine yönelik herkesten fazla bilgiye sahip olduğu aşikâr olan tamircinin, bu türden soyut konuşmalara devam etmesi, çaresizliğe düşen Zait'in sabrını taşırır. Kendisine somut bir şey söylemesi, yardım etmesi için tamirciyi zorlar. Tamirci, Zait'i "mağaranın dışına doğru" bir yolculuğa çıkarır.

Bu yolculuk, filmdeki önemli keşif anlarından ilkidir.¹⁴⁸ Birlikte düz bir güzergahta ilerler. Yerleşkenin yapıları, fabrika ve teleferik hattı geride kaldığı görülür. Bu andan itibaren, filmin geneline hâkim olan, mavi-gri tonlarındaki soğuk renk paleti değişir. İlk defa güneş açar. Çayırırlar ve ağaçlar göz alabildiğince yeşil, evren hiç olmadığı kadar aydınlık ve sıcak görünür. Bir müddet sonra yıkıntılar tekrar baş gösterir; Zait yerde sökülüp atılmış başka bir kamera bulur. Yeniden sütunlu koridorların, taş evlerin ve tahta kapıların olduğu bir alan girerler. Kapılardan birini açıp aşağıya indiklerinde kadraj bir kez daha ters çevrilir; Zait, dümdüz ilerledikleri bu yolun, başlangıç noktasına vardığını ve tamircinin evine döndüklerini anlar.

¹⁴⁸ Erdem Tepegöz, keşif ve yolculuk temalarının filmdeki önemini şöyle vurgular: "Bu metaforları ve detayları düşünmek ve sorgulamak bazen zor, gizli ve anlaşılabilir olabiliyor, ama kafa yormak zorundayız. Sorunları ve sistemleri kolayca çözümlemek değil de dönüp dolaşıp aynı odaya gelsek dahi düşünsel yolculuğa çıkmak zorundayız. Görmediklerimizi, arkadakileri bir çırpıda öğrenmek değil; gördüklerimizin neyin parçası olduğunu film aracılığıyla düşünmek daha değerli geliyor" (Erdem Tepegöz: Hepimiz ve Her Şey Sanki Gölgelerin Ta Kendisiyiz, 2020).



Görsel 24: Yolculuk ve dönüş.

Alain Badiou, *Platon'un Devleti* başlıklı kitabında, 21. yüzyılda Platon'a dönüş ihtiyacının inkâr edilemez bir aciliyeti olduğunu ileri sürer; zira günümüzde, yaşamımıza etkin bir yön tayin edebilmek için mutlak olana bir biçimde ulaşmamız gerektiği düşüncesini yeşerten kişi Platon'dur. Öte yandan bunun nedeni, her şeyin üstünde yer alan ve hakikatlere erişen bir Tanrı'nın mevcudiyeti (Descartes) ya da dünyadaki tüm varlıkların bu türden bir "Mutlak"ın

tarihsel özne-oluş suretlerine indirgenmiş olması (Hegel) değildir. Asıl neden, varoluşumuzu dokuyan “duyumsanabilir”lik niteliğinin, bireysel beden ve kolektif retoriklerin sınırlarını aşarak, ebedi hakikatlerin inşasına katkı sunmasıdır (Badiou, 2015, s. 9).

Badiou, değeri anlaşılmamış olan bu katkı unsurunun, “demokratik materyalizm” olarak adlandırdığı yaklaşımın hudutlarının ötesine geçmemizi sağladığını belirtir. Bu yaklaşım, sadece bireylerin ve toplulukların varlığını kabul eder ve aralarındaki ilişkilerin bir dizi sözleşmeyle düzenlendiğini öne sürer. Günümüz düşünürleri ise, bu anlaşmaların “adil” olmasını beklemekle yetinmemiz gerektiğini savunmaktadır. Öte yandan Badiou, “adalet” olarak sunulan bu önermenin, düşünür için, dünyada giderek daha dayanılmaz hâle gelen bir eşitsizlik biçiminde tecessüm ettiğini saptamaktan başka bir faydası olmadığını vurgular. Bu nedenle, dünyada yalnızca bedenler ve dillerin değil, aynı zamanda değişmez hakikatlerin de var olduğunu ifade etmek önemlidir. Dahası, bedenlerin ve dillerin zaman içinde bu hakikatlerin inşasına tüm güçleriyle katkıda bulunduğunu düşünmek gerekir. İşte Platon’un yorulmak bilmeden ve hatta kayıtsız kulaklara dahi duyurmaya çalıştığı temel fikir budur (Badiou, 2015, s. 9-10).

Badiou böylece, adalet fikrine 21. yüzyıldaki önemini teslim etmek amacıyla kendi düşünceleri ile genel olarak çağdaş felsefe bağlamında Platon’a geri döner. Platon’un meşhur “İyi İdeası”, “Doğru İdeası”na, başka bir deyişle “Hakikat”e çevirir. Benzer biçimde, “ruh” kavramını da “Özne” olarak yeniden yorumlar. Bu yüzden artık “ruhun İyiye yükselişi”nden değil, “bir Öznenin Hakikate dâhil olması”ndan söz edilmektedir (Badiou, 2015, s. 12-13).

Ne psikolojik ne aşkın ne de tözel bir nitelik taşıyan; görünen tüm etkisi çıkarma ya da eksiltme işlemine dayanan; nesnelleşme ve nesnelleştirmeye karşı duran bu özne, nihayetinde üç temel boyutta tanımlanabilir: İnsanlık adıyla, “tekilliği hakikatlerin sonsuz oluşuna açar”; bilgi adıyla, canlıya içre olan merak ve tatminsizliği evrenin nötr doluluğunda bir gedik açmaya iter; kurmaca adıyla, kendisini yazgının çekiciliğinden uzaklaştırarak eksiltir. Bu bilişsel ve

kurmaca insanlık, öncelikli olarak ve her şeyin ötesinde, yer değiştirme ve hareket özgürlüğüdür; gidip gelme, yerini yeniden konumlandırma eylemidir. Özne vardır ve en nihayetinde, evrende anlamdan tatmin olmayan, kendi nesnelliğinin inşasını yıkmaya muktedir bir canlı var olduğu sürece, bu canlı durumun düzenlenişi içinde her zaman bir ölçüde - kelimenin hem gerçek hem metaforik anlamıyla- yer değiştirmiş/yersiz bir varlık olarak görünür (Badiou, 2017).

Bu bağlamda Badiou, Platon'un mağarasını, normal, baskıcı ve anlaşılması güç hâliyle dünyayı temsil eden bir metafor olarak ele alır. Eşitsizliğin, sömürünün, yoksulluğun hüküm sürdüğü bildiğimiz dünyadır bu. Platon'un açıkladığı üzere, bu dünyadan bir çıkış yolu bulanabilir; ancak bu çıkış genellikle tesadüfen, öngörülemez bir şekilde ortaya çıkar. Genellikle yeni bir keşif, bir aşk, bir karşılaşma ya da bir yenilik aracılığıyla gerçekleşir. Platon'a göre bu süreç, dünyaya ilişkin yeni bir anlamın keşfidir. Mağaranın dışına çıktığımızda, dünyanın hakikatlerine dair bir şey görürüz. Ve daha önce içeride olduğumuzu fark ederiz. Badiou, Platon'un bunu mükemmel bir şekilde betimlediğinden bahseder (Badiou: It's Right to Rebel, 2020):

Ağaçları görürsünüz, gökyüzünü görürsünüz ve nihayetinde güneşi görürsünüz. Güneş ideası, mağaranın (kurmacanın) ya da dünyanın gerçek doğasının metaforudur; hakikatin sembolüdür. İşte bu noktada Platon, bu fikirle/ideayla birlikte mağaraya geri dönmek gerektiğini söyler. Peki neden geri dönülmelidir? Çıkışı örgütlemek etmek için. Çünkü siz, çıkışı tesadüfen bulmuş olabilirsiniz; ancak artık göreviniz, mağaradaki diğer insanlar için bu çıkışı düzenlemektir. Bu, mağaradaki seçkin bir azınlık için değil, tüm mağara halkı için yapılmalıdır (Badiou: It's Right to Rebel, 2020).

Bu hareket, müdahil eylemin özüdür: Mağaradan çıkışın, tüm insanlar, tüm varlıklar ve doğanın kendisi için organize edilmesi. Platon'un alegorisi bu bağlamda, hakikati keşfetmenin bireysel bir deneyimden ziyade kolektif bir sorumluluk olduğunu ve politik eylemin bu kolektif dönüşümü mümkün kılmak için bir araç olduğunu vurgular. Zait'in tamirciye sorduğu son sorular ve aldığı cevaplar bu açıdan önem taşır:

Zait: Nasıl aynı yere geldik?

Tamirci: Bildiğim tek şey, şu an buradayız. Şu an burada, geleceği değil geçmişi şekillendiriyoruz. [...] Bu alanda her şey birbirine dolanıyor; bu düzeneği ben çözemedim, kuranı da yöneteni de.

Zait: Neyin içindeyiz? [...] Neden gönderilmiyorum?

Tamirci: Bize muhtaç. Her makine her madde hayatta kalmak zorundadır. Korkutur, ama hemen vazgeçemez. Sen taş taşımak için mi var olduğunu sanıyorsun? ...

Bu andan itibaren, korkmadığı yüksek sesle dile getiren ve mağaradan çıkışın olanağını görmüş olan Zait için yolculuğun ikinci aşaması başlamış olur. “Şimdi”nin sürekli olarak yeniden üretildiği; geleceğin değil, geçmişin şekillendirilmesine muhtaç olan mekanizmanın derinliklerine indikçe, birbirine dolanmış ancak bir o kadar da mesafeli ve yabancılaştırılmış parçalardan oluşan mekanizmanın “ses”lerini daha iyi duyar. Kolektif “biz”in inşası da bu noktada başlar.

Erzaktan mahrum kalan işçiler korku ve dehşet içinde gönderilmeyi beklerken, Zait, “kimse yok, biz bizyiz” der. İşçiler kalan erzaklarını paylaşmak gibi çözümlerle dayanışma içine girmeye başladıkça, mekanizmanın duvarları da sarsılmaya başlar. Bir gece, film boyunca zaman zaman görünen atla karşı karşıya gelen Zait, hayvanın yularını takip ederek herhangi bir yere bağlı olmadığını keşfeder. Bu sahne, sömürü ve rekabete dayanan bir ekonomik sistem açısından, insanın diğer hayvanlardan hiçbir farkının olmadığını gösterilmesi ve doğanın alanına dâhil olmayan yapay hiyerarşinin üstünün çizilmesi bakımından önemlidir. Nitekim Zait, atı muayene odasına götürdüğünde, kontrol mekanizması sağlıklı bir işçiye verilen komutları (beyin faaliyetleri normal, bilinci açık, kas yapısı uygun) tekrar ederek “organizmanın” çalışabilir ve iş görür durumda olduğu sonucuna ulaşır. İşçilerin, hakikate bu şekilde tamamen ve açıklıkla dâhil olmasıyla tansiyon yükselir; ifşanın ardından vuku bulan “görünmez kazalar” işçilerin öfkesini artırarak isyanın tamamen kolektif bir niteliğe bürünmesinin yolunu açar.



Görsel 25: İnsanların birbirlerine ve diğer canlılara dönüşü vasıtasıyla sistem ve işçiler arasındaki sınırın ve mesafenin ortadan kalkması.

Atın böyle bir kazada ölmesi, Zait açısından son nokta olur. Sisteme savaş açar; gözetim ve kontrol mekanizmalarını, üretim makinelerini parçalar. Birbirine dolanmış tüm kabloları (yaşam alanlarını) sökmeye devam ettikçe, sistemin duvarları yıkılmaya ve işçiler arasındaki sınır ve mesafe ortadan kalkmaya başlar. Bu yıkıcı başkaldırının sonunda, mekanizmanın yalıtılmış parçaları olarak hiçbir zaman yan yana gelememiş, birbirinden haberdar olmayan tüm işçiler yerleşkenin ortasında toplanır. Film, mağaradaki diğer insanları örgütlemek ve sadece seçkin bir azınlık için değil, tüm mağara halkı için çıkışı göstermek üzere geri dönen müdahil öznenin, kameraya, dolayısıyla bizlere çevrilmiş bakışlarını çerçeveleyerek, açık uçlu bir son eşliğinde kapanır.



SONUÇ VE “MÜDAHİL ÖZNE”NİN ZİYARETİ

Bu tez çalışmasında, 21. yüzyılın ayrıcalıklı metinleri olarak ele aldığım Türk sinemasına özgü distopik anlatıların, çağın ideolojik ve epistemolojik yönelimleri doğrultusunda nasıl konumlandıklarını analiz ederek, insan-sonrası anti-hümanist düşünce ile insan-merkezli modern özneleşme süreçleri arasındaki gerilimin kültürel metinlerdeki yansımalarını okumayı hedefledim. Kültürel metinlerin yalnızca estetik ve anlatısal bir form olarak değil, aynı zamanda içinde üretildikleri dönemin toplumsal-politik gerçekliğini ve ideolojik mücadele alanındaki çatışmaları betimleyebilecek felsefi bir gösterge olduğu sayılıştan hareketle Slavoj Žižek, Fredric Jameson, Terry Eagleton gibi Marksist filozofların eleştirel düşünce hattından ilerleyerek ve Jason Moore ve Murray Bookchin gibi anti-kapitalist düşünürlerin günümüz konjonktürüne yönelik politik nitelikli ve pratik yönelimli kavramlarından yararlanarak, en nihayetinde tüm bu çerçeve ile uyum içinde işlediğine kanaat getirdiğim Alain Badiou’nun hakikat ve özneleşme kuramı ekseninde *Canavarlar Sofrası*, *Körfez* ve *Gölgeler İçinde* filmlerini inceledim. Bu filmlerin, teolojik ya da liberal olmayan bir insan-merkezli düşünme biçiminin olanaklarına dair güçlü temsiller ve söylemler sunduğunu ve günümüz konjonktürü açısından özneleşme süreçlerinin imkân ve sınırlarını yorumlamak üzere derin ve eleştirel perspektifler içerebileceğini tespit ettim.

Bu bağlamda, tez çalışmasının “insan sonrası kuram” ve “insan sonrası durum” olarak adlandırdığım ve yeni perspektifler ile düşünce alanları açması amacıyla bir araya getirdiğim Marksist literatüre ait kavramlarla örülmüş teorik çerçevesi, salt bir arka plân işlevi görmekten çok daha fazlasını amaçlar. Aydınlanma hümanizmi ve eleştirel-Marksist bir izlek doğrultusunda insan, özne, tarihsellik ve teorik-eylemsellik (praksis) gibi kavramlara dair yürütülen tartışmalar, analiz edilen metinlerin ya da görsel malzemenin yorumunu derinleştirmekle beraber, araştırmacı olarak benim akademik ve entelektüel özneleşme

sürecimin temel taşlarını oluşturmuştur. Kapitalosen, tamamlayıcılık etiği, toplumsal ekoloji ve eleştirel distopya gibi kavramlar, çağdaş krizlerin teorik ifadesi ve etik, politik ve ekolojik sorumlulukları içeren bir düşünme biçiminin zorunlu uzantısı olarak bu çalışmanın parçası hâline gelmiştir. Aynı şekilde, Alain Badiou'nun hakikat ve özneleşme kuramı, bu çalışmada bir çözümleme aracı olmanın ötesinde, düşünsel bir duruşu imleyen kavramsal bir rehber olarak işlev görmektedir. Hakikatin olayla ve eylemle ilişkisi bağlamında “Aydınlanmış” ve praksis sürecine girmiş bir öznenin ortaya çıkışı, bu tezin hem içeriksel hem de biçimsel anlamda üstlendiği düşünme biçimini tanımlar.

Film analizlerinde başvurduğum imge-felsefe yaklaşımı ve aksiyomatik okuma yöntemi ise, tezin kuramsal çerçevesinin pratik boyutunu somutlaştırarak çalışmanın özgünlüğünü ortaya koymuştur. Aksiyomatik okuma, kimi araştırmacılarca yalnızca biçimsel yeniliklere odaklanan “avangart” sinema ile ilişkilendirilse de bu çalışma, yöntemin temelini oluşturan felsefi düşünme biçimini ve Badiou'nun “hakikat-olay-özne” üçlüsünü merkeze alarak farklı bir bakış açısı geliştirmiştir. Tezde benimsenen yaklaşımda, aksiyomatik okuma biçimsel kopuşları çözümleme aracı olmaktan ziyade; “felsefi bir sorunsalın sinematografik düzlemdeki tezahürünü analiz eden düşünsel bir pratik olarak” ele almıştır. Bu doğrultuda filmlerde gözlemlenen sinematografik ve anlatısal kırılmalar, yalnızca estetik devrimler değil, aynı zamanda “hakikatin olumsal izlerini taşıyan ve özneleşme imkânını ortaya çıkaran yapılar” olarak değerlendirilmiştir.

Badiou'nun “doğa” (*nature*) ve “tarih” (*history*) ayrımı da (ontolojik ve tarihsel durumlar arasındaki temel fark), tezde önerilen kavramsal çerçeveye uygun biçimde bu yöntemin felsefi temelini derinleştirmiştir. Badiou'ya göre ontolojik olarak yalnızca “boşluk” (*void*) tarafından temellendirilen yapılar “doğal” olarak tanımlanabilirken; yapısal istikrarı bozan “olay-yerleri” tarihsel nitelik taşır: “Ontolojik durumda *doğal* olan, yalnızca boşluk

tarafından temellendirilen şeydir; geri kalan her şey tarihseldir. Tarihsel bir durum, boşluğun sınırında yer alan en az bir olay-yer (*event-site*) içerdiğinde oluşur” (Badiou, 2005, s. 188-189).

Bu ayrım, özellikle sinema gibi olay-merkezli anlatı sanatları için güçlü bir teorik arka plân sunmaktadır. Aksiyomatik okuma bu bağlamda, tam da bu tür tarihsel durumları, başka bir deyişle filmlerdeki “olay-yerlerini” çözümlemeye odaklanan “felsefî bir duyarlılık” geliştirmiştir. Anlatıdaki kırılma anları, dönüşümler ve kriz sahneleri böylesi bir duyarlılığın; hakikatin ve özneleşmenin sinematografik izleri olarak ele alınmıştır. Yöntemin özünü ya da “aksiyomatik” olanı, karakterlerin ya da anlatıların belirli olaylar karşısında geliştirdikleri düşünsel ve etik sadakat biçimlerinin takibi oluşturmuştur.

Sonuç olarak aksiyomatik okuma, salt estetik farklılıkları incelemeye yönelik bir yaklaşım değil; sinema ile felsefe arasında özgün bir düşünce hattı kurarak, anlatının ötesinde hakikat olanaklarını ve özneleşme potansiyellerini araştıran felsefî bir soruşturma biçimi hâline gelmiştir. Bu doğrultuda örgütlenen kuramsal çerçeve, eklektik bir sentezden uzak; eleştirel-Marksist bir düşünsel hattın sürekliliğini taşıyan bütünlüklü bir pozisyon sunmaktadır. Burada yöntem, düşüncenin biçimlenme süreciyle özdeşleşmiş ve kuramsal yoğunluk, yalnızca teorik bir arka plân olmaktan öte, entelektüel sorumluluğun ve etik özneleşmenin yapısal parçası olarak kavranmıştır.

Tez çalışmasındaki temel argümanlardan biri, çağımızın neoliberal ve muhafazakâr hegemonik atmosferi göz önüne alındığında, 2000 sonrası Türk sinemasında karşımıza çıkan distopik anlatıların, kültürel bağlamda ve söylemsel düzeyde değerlendirilebilecek direniş alanlarına kapı açmasıdır. Bu anlatılar, mevcut duruma muhalif perspektifler geliştirmekle kalmayıp insan-öznenin dönüşümü, özgürleşim olanakları ve müdahil olma kararlılığı ile yetisine dair önemli sorgulamalar içermektedir.

Üç filmin merkezinde de insan yer alır; öte yandan bu insan, sadece bireysel-varoluşsal kaygılar içinde hapsolmuş bir özne değildir. Tarihsel, ekonomik ve ekolojik süreçlerin içinde

bir varlıktır. Varoluşsal açıdan, filmlerdeki karakterlerin içinde bulunduğu durum, Sartre'ın “özgür olmak, özgür olmaya mahkûm olmaktır; insan, özgürlüğe mahkûmdur” (Sartre, 2011, s. 199, 558, 661) fikriyle örtüşür. Birey karar verme özgürlüğüne sahip olduğu sürece hem kendi kaderinin sorumluluğunu taşır hem de sistemin dayattığı sınırlarla mücadele etmek zorunda kalır. Marksist-hümanist perspektiften bakıldığında, filmlerde ortak bir unsur olan yabancılaşma teması, Marx'ın, üretim ilişkilerinin tahakkümü altındaki bireyin kendi emeğinden, doğadan ve toplumsal bağlarından kopuşuna yönelik eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir. İnsan, kapitalist üretim süreçlerinde yalnızca “herhangi bir araç” hâline gelirken, öznel deneyimi ve duygusal dünyası arka plânda kalır.

Pek çok eleştirmenin gözlemlediği gibi, distopya anlatılarındaki genel değişim, 1970'lerin sonlarına doğru, neoliberal dünya egemenliğinin yeni bir siyasal paradigma olarak ortaya çıkmasıyla örtüşen bir dönemde gerçekleşmiş görünmektedir. Eli Park Sorensen, *Science Fiction Film Predicting the Impossible in the Age of Neoliberalism* başlıklı kitabında, bilimkurgu ve distopya anlatılarında gözlemlenen bu dönüşümün, yalnızca estetik ve tematik değişimleri değil; aynı zamanda neoliberalizmin yükselişiyle şekillenen toplumsal ve ekonomik yapıların imgelem üzerindeki etkisini de ortaya koyduğunu belirtir. Geçmişe yönelik nostaljik imgeler ve geleceğe dair distopik kurgular, bu dönemde bilimkurgunun baskın anlatı formlarını oluşturmuş ve modern kapitalizmin tarihsel ve zamansal algımızı nasıl şekillendirdiğine dair önemli ipuçları sunmuştur (Sorensen, 2021, s. 6). Nitekim Fredric Jameson, neoliberalizmin bu aşamasında, zaman ve tarih ile başa çıkma kapasitemizin giderek zayıfladığını ve bir tür tarihsel kopuşun meydana geldiğini ileri sürer. Jameson'ın çarpıcı ve kıyametvari bir ifadeyle betimlediği üzere, tarih, artık yalnızca geçmişe dair popüler imgelerimiz ve klişelerimiz aracılığıyla erişilebilen bir olgu hâline gelirken; bu geçmiş ise, sonsuza dek ulaşılamaz olarak kalmıştır. Jameson, bu yeni gerçekliğin zaman boyutunun “sürekli bir şimdi” akışına dönüşerek

“iptal edilmiş bir gelecek” ya da “sonsuz kapitalizm” kavramına evrildiğini savunur (Aktaran Sorensen, 2021, s. 6).

Sorensen’e göre, “gelecek”, artık aynı siyasal sistem içinde yaşamadığımızı fark ettiğimiz noktayı ve bu farkındalıkla birlikte, siyasal bedenin kolektif “biz”inin de köklü bir dönüşüm geçirdiğini ifade eder. Buradan çıkan sonuç, eğer gelecekte vuku bulan bir *olay* mevcut *durumu* radikal bir şekilde, özellikle de siyasal anlamda değiştirmiyorsa, bunun gerçek anlamda bir “gelecek” oluşturmadığıdır. Aksine, böyle bir durum ancak “şimdiki zamanın yeni araçları” olarak tanımlanabilir. Başka bir deyişle, özünde değişmeyen; yalnızca genişletilmiş, derinleştirilmiş ve çeşitlendirilmiş bir “şimdi”dir. Dolayısıyla gelecek, yalnızca yarın gerçekleşecek herhangi bir şey değildir; ancak “şimdiyi varoluşsal düzeyde dönüştürdüğü ölçüde gerçek bir gelecek” olabilir. Bu anlamda, gelecek kavramını doğrudan ele alan anlatılar olarak bilimkurgu ve distopya, politik eylemi tasavvur ve tahayyül süreciyle derinden bağlantılıdır (Sorensen, 2021, s. 5). Sorensen bunu, “geleceğin siyasal bir problem olarak kavranması” ibaresiyle tanımlar. Bu gelecek, *mevcut durumla*, sürekli bir *istisna hâli* biçiminde bağlantılıdır. Bunun nedeni ise, geleceğin bir *olay* olarak ortaya çıkması ve mevcut düzenin koordinatlarını radikal bir şekilde dönüştürerek bir siyasal yanıtı zorunlu kılmasıdır; istisna hâli artık geçici olmaktan çıkıp kalıcı bir yapıya dönüşmektedir (Sorensen, 2021, s. 6-7).

Bu tez çalışmasında da benzer biçimde, “gelecek” olgusunu, 21. yüzyıl tahayyülünü belirleyen bir siyasal mesele olarak ele almaya çalıştığımı ifade edebilirim. Bu doğrultuda, hakikat, özgürleşme ve müdahale motiflerinin radikal kullanımlarını içerdiğini düşündüğüm yerel distopya örneklerinden yola çıkarak, toplumsal ve bireysel dönüşümlerin, istisnai kırılmaların ve şimdiki zamanın/mevcut durumun alternatifleri üzerine düşünmeye imkân veren devrimci, mücadeleci ve tarihselleştirilmiş “özne”lerin kültürel temsil düzlemindeki izlerini takip etmeye çalıştım.

Çalışmada incelediğim filmleri en genel bağlamda, “Aydınlanma değerlerinden bütünüyle kopmamış, insanlığın mutluluğu ve refahı için tahayyülü olan, doğayla tamamlayıcı ve diyalektik bir ilişki kuran ve gerçek anlamda özgürleştirici bir özne formunun” yaratıcı temsillerini sunan; minimalist bir dil ve anlatımla, yerel distopik tahayyülün politik yankılarına kulak veren ve bu yankıları ileten kültürel metinler olarak niteleyebilirim. Olay ve hakikatin, bireysel-varoluşsal ve toplumsal düzeyde nasıl işleyebileceğine dair güçlü önermeler sunan bu filmlerde, ana karakterlerin yolculuğu, mevcut durumun edilgen bir nesnesi olmaktan çıkıp, hakikatin müdahil öznesine dönüşme sürecini yansıtır. Kapitalosen çağının insan, toplum ve doğa üzerindeki tahakkümü eleştirel bir bakışla irdelenirken, aynı zamanda bireyin hakikatle yüzleşme ve istisnai kopuş anlarına müdahale ederek özneleşme kapasitesi sorgulanır.

Bu doğrultuda, incelenen filmlerin ortak özelliklerinden bir diğeri, “*mevcut durumla*, sürekli bir *istisna hâli* biçiminde bağlantılı olan gelecek” ibaresindeki realist vurguya koşut şekilde, distopik evrenlerin tanıdık fakat bir o kadar da yabancı olan tekinsiz (*unheimlich*) bir atmosfer yaratmasıdır. Bu doğrultuda, distopik dünyanın tekinsiz niteliğinin yanı sıra birey-sistem çatışması ve yabancılaşma, üç filmin leitmotifi olarak karşımıza çıkar.

Bireyin, mevcut sosyoekonomik sistem ile bunun güdümündeki toplumsal ve teknolojik dayatmalar içinde kendinden uzaklaşması, bugünün dünyasında karşı karşıya kaldığımız en temel varoluşsal sorunlardan biridir ve incelenen filmlerde merkezi bir izlek olarak işlenir. Baskının endüstriyel, teknolojik ve kültürel veçheleri dolayımında özneleşme yetisi ve imgelem kapasitesi aşınan insan, mekanizmanın/durumun (haz odaklı yüzeysel ve acımasız ilişkiler, gözetim sistemleriyle donatılmış bir fabrika ya da burjuva hayat tarzının steril yapaylığı) bir nevi uzantısına dönüşür. Filmlerde betimlenen distopik mevcut durum ve karakterlerin bu ortamla kurduğu ilişki, bireysel yabancılaşmanın temsili olmanın ötesinde, hâlihazırdaki gerçeklik ile bu gerçeklikten kopuş imkânının yüklediği gerilimi somutlaştıran tekinsiz bir atmosfer yaratır. Distopik gerçekliğin ruhsuz ve mekanik doğası aracılığıyla şimdiki zamanı ve

geleceği tahayyül etmek, birey ve sistem çatışmasını ya da yabancılaşma unsurunu, kişisel bir deneyim olmaktan çıkararak, kolektif ve toplumsal bilinç meselesine dönüştürme potansiyelini/gerekliğini sorgulama olanağı sağlar. Başka bir deyişle, distopik durumun tanıdık ve bir o kadar da yabancı atmosferi, bugünden yola çıkarak geleceği düşünmeye/yorumlamaya imkân tanır. Nitekim Sorensen'in de ifade ettiği gibi gelecek, yalnızca zamanın ilerlemesine yönelik bir olgu değil; şimdiyi varoluşsal düzeyde dönüştürebilecek bir kırılma anıdır. Bu dönüşüm gerçekleşmediği sürece, gelecek yalnızca zamanın akışı içinde bir ayrıntı olarak kalır ve radikal bir değişim potansiyeli taşımaz.

İncelenen filmlerde, gerçek anlamda bir “gelecek” ihtimalinin “kaderini” belirleyen dönüşüm dinamiklerinin, hakikat ve özneleşme süreçleri dolayımında görünür kılındığı söylenebilir. Gelecekte meydana gelen “olaylar”, durumu toplumsal ve siyasal anlamda köklü bir şekilde dönüştürebilme niteliğinden azade değildir; dolayısıyla olaylar ve kırılma anları gerçek anlamda bir “gelecek” inşa eder. Karakterlerin sistem içinde sıkışıp kalması ve sınırlı hareket alanları, distopik düzenin kısır döngüsüne işaret eder. Bu döngü, özneleşme süreçleri doğrultusunda kırılmadıkça, zaman ilerleyecek fakat gelecek “gelmeyecektir”.

Filmlerde öne çıkan bir başka unsur, özneleşme süreçlerinin özgün niteliğidir. Badiou'nun hakikat ve özneleşme süreçleri bağlamında düşündüğümüzde, filmlerde yer alan ana karakterlerin, olay ve hakikat kırılmalarından geçerek kendilerine özgü deneyimlerle özneleşme pratiklerine dâhil olduğunu söyleyebiliriz.

Canavarlar Sofrası filminde, müdahil özne, hakikatin bireysel-varoluşsal düzlemde içerilişi ve hazzın mutlak yıkımı olarak ölümün dönüştürücü imkânı doğrultusunda “negatif” bağlamda kurulur. Negatif özne kavramı, bireyin hakikatle yüzleşme sürecindeki varoluşsal ve ideolojik dönüşümü temsil eder. Ölüm bu bağlamda, biyolojik bir sona işaret etmekten ziyade; mutlak yıkımın dönüştürücü potansiyelini ve mevcut durumun çöküşünü simgeler. Negatif özne, itiraf ve yüzleşme aracılığıyla kendini kurar. İtiraf girişimi, baskılanmış gerçeklerle

hesaplaşma anına işaret ederken; bireyin içsel çözülme ve yeniden inşa süreçlerini açığa vurur. Aynı zamanda, distopik evrenin ve modern toplumun tahakküm mekanizmalarına yönelik eleştirel bir görüşü harekete geçirir.

Körfez, özneleşme sürecini ekolojik kriz bağlamında ele alırken, bireysel deneyimin toplumsal düzlemdeki açılımlarını ve anlamlarını sorgular. Öznenin, varoluşsal çerçevede başlayan tamamlanma süreci, insanlarla ve doğayla kurduğu ilişkiler üzerinden gelişerek toplumsal-ekoloji boyutunda bir tamamlayıcılık etiğine bağlanır. Doğa, insan ve sistem arasındaki kırılğan dengenin bozulması, bireyin kendisini ve dünyayı yeniden anlamlandırmasını zorunlu kılan bir dönüşüm alanı yaratır. Böylece öznenin tamamlanma süreci, salt psikolojik veya bireysel bir keşif yolculuğu olmaktan çıkar; ekolojik ve varoluşsal dinamiklerin iç içe geçtiği çok katmanlı bir değişim sürecine evrilir.

Gölgele İçinde, öznenin, kendi algısal sınırlamalarından ve mekanizmanın/durumun son derece somut nitelikteki baskıcı kuşatmasından sıyrılarak kolektif hakikate yönelmesini ele alır. Platon'un mağara metaforuna doğrudan bir referansla, hakikat sürecinin bireysel olduğu kadar kolektif bir katılım ve dönüşüm gerektirdiği vurgulanır. Sistemin sarsılmaz görünen döngüsellikinden sızmak suretiyle gerçekleşen hakikat sürecinde, öznenin ontolojik ve epistemolojik yolculuğu, bir nevi metamorfoz işlevi görerek kolektif hareketin ve örgütlü başkaldırının olanakları üzerine tefekküre davet eden alegorik bir anlatı oluşturur.

Bu bağlamda, üç filmde öne çıkan başka bir ortak örüntüden bahsetmek için Badiou'ya geri dönmemiz gerekir. Badiou'ya göre, insanın hakikatle kurduğu bağ, karşılaştığı önemli olaylarda yaptığı seçimler üzerinden şekillenir. Aşk, devrim, bilim ve sanat kategorileri insanın kendini yeniden kurduğu alanlara tekabül eder. İnsan, sadece biyolojik varlığını sürdürmeyi amaçlayan bir organizma değil; hakikati yaratma kapasitesine sahip bir varlıktır. Bu doğrultuda Badiou, burjuva hümanizminin etik anlayışına karşı, hakikatle doğrudan yüzleşme eylemini önerir.

Lakin Badiou için hakikat tek ve mutlak değildir. Hakikatin çeşitliliğini ve olayın ontolojisini açıklamak için, matematiği ve özellikle topolojiyi felsefenin merkezine taşır. Topolojik düşünce, “bir” yerine “iki” kavramıyla başlar. Badiou’nun olay kavramı, “iki”nin mantığına dayanır; aralanma, müdahale etme ve boşluğa açılma süreçlerini ifade eder. Müdahale, boşluğa dokunarak, mevcut düzenin “bir olarak sayma” yasasından kopar. Bir karar anı, olayın varlığını belirler ve onu hem bir yok oluş hem de yeni bir ad kazanma sürecinde “iki” olarak gerçekleştirir (Badiou, 2005, s. 205).

Badiou’ya göre, olay bir kopuştur. Öngörülemez, hesaplanamaz ve mevcut dünya yasalarıyla tam anlamıyla anlaşılamaz. Tüm özgün yaratımlar, bir olay ile başlar ve bu olay hakikatlerin kaynağıdır. Dolayısıyla, bir olayla karşılaşmak, yalnızca bir bireyin hikâyesini değil, bir toplumun “yazgısını” da dönüştürebilir.

Şimdi, insanın hakikatle kurduğu bağ ve yeniden inşa sürecinin görünüşleri açısından, analiz edilen filmlerde olay, hakikat ve müdahil özne kavramlarına yönelik tekrar ettiğini gözlemlediğim ve Türkiye’de üretilen distopya filmlerine özgü olduklarını öne sürebileceğim niteliklere/varyasyonlara değinebilirim. Yerel distopyanın incelenen örnekler nezdinde göze çarpan en önemli niteliği, tam da bu çeşitlilik ontolojisi doğrultusunda anlamlandırılan “iki”nin mantığı olarak “olay” kavramının, Badiou’nun tespit ettiği aşk, bilim, sanat gibi hakikat prosedürlerinin ötesinde, genel olarak distopik evreninin doğasıyla ve özelde Türkiye’nin felaketlerle örülü şimdisiyle uyumlu olduğunu öne sürebileceğim bir şekilde, çok daha karamsar ve kasvetli aralanma ve müdahale anlarıyla ortaya çıkmasıdır. Başka bir deyişle, müdahil öznenin hakikat süreçleri, iyimserliğin üstünü kalın hatlarla çizerken yaratıcılığa, tatmine ya da en basit biçimiyle olumlu bir mutluluğa dönük kopuş anlarından ziyade, karamsar ama devrimci olarak niteleyebileceğimiz yeni adlar kazanır.

Nitekim, 2020 yılında tüm dünyayı etkisi altına alan Covid-19 pandemisi, Türkiye’yi de mevcut siyasal iktidarın toplumsal kontrol mekanizmalarını tahkim ettiği bir fırsat alanı hâline

gelmek suretiyle derinden etkiler. Pandemi sürecinde uygulanan kapanmalar, bilgi akışının tekelleştirilmesi ve medya üzerindeki yoğun sansür, kriz anlarında yurttaşların eleştirel refleks geliştirme imkanlarını büyük ölçüde sınırlamıştır. Bu deneyim bir bakıma, ilerleyen yıllarda Türkiye'nin yaşadığı diğer felaketlerde de gözlemlenecek olan, hakikatin bastırılması ve umutsuzluk edimlerinin ideolojik müdahaleyle kontrol altına alınması eğiliminin öncülü olmuştur.

Türkiye'nin güncel (bilhassa 2010 yılında gerçekleşen anayasa referandumu sonrası) siyasal gerçekliğinin, ardı ardına yaşanan doğal felaketlerin ve yapısal krizlerin doğurduğu haklı umutsuzluk ve sorgulama anlarını bastırarak, bir tür “zorunlu ve iyimser-müzmin bir umut” ideolojisini yaygınlaştırdığı söylenebilir. Hegemonik medya söylemleri, felaket haberlerinde dahi “moral bozmama”, “dirençli olma” ve “devlete güvenme” gibi mesajları sürekli olarak tekrar ederek, yurttaşların eleştirel duygulanım geliştirme potansiyelini bastırmayı hedeflemiştir. Bu ideolojik çerçevede umutsuzluk bile bir politik tehdit olarak kodlanmış; “umutsuzluk yaydığı” gerekçesiyle yayınlara sansür uygulanmış ve bağımsız medya kuruluşları cezalandırılmıştır. Böylece, felaketlerin hakikatle yüzleşmeyi tetikleyecek yarılmalara üretme potansiyeli sistematik bir biçimde bastırılmıştır. Badiou'nun özneleşme kuramında da vurguladığı gibi, bir “olay”ın başlangıcı çoğu zaman mevcut düzenin kırılmasıyla ve travmatik bir yüzleşmeyle mümkündür; Türkiye'deki bu türden bastırma mekanizmaları ise bu sürecin önünü tıkamaktadır.

2021 yazında yaşanan Manavgat ve Bodrum orman yangınları, bu işleyişin çarpıcı bir örneğini sunar. Yangınlara müdahaledeki yetersizlikler kamuoyunun yoğun eleştirisine yol açarken, iktidar yanlısı medya organları “manipülasyon” ve “provokasyon” suçlamalarıyla yurttaş girişimlerini itibarsızlaştırmış; yangın felaketi karşısında bile “moral bozmama” ve “devlete güven” söylemleri ısrarla yeniden üretilmiştir. Eleştirel sesler ise, toplumsal dayanışmanın bir provokasyon unsuru gibi sunulmasıyla marjinalleştirilmeye çalışılmıştır.

Aynı yılın sonlarından itibaren derinleşen ekonomik kriz de benzer bir bastırma stratejisinin uygulandığı bir başka kriz alanı olmuştur. 2021-2023 arasında yüksek enflasyon, işsizlik ve hayat pahalılığı nedeniyle geniş toplum kesimlerinin yaşadığı yoksullaşma deneyimi, medya aracılığıyla “sabır”, “şükür” ve “geçici zorluklar” söylemleriyle nötralize edilmeye çalışılmıştır. Ekonomik verilerin manipüle edilmesi, TÜİK istatistiklerinin eleştirel tartışmalardan muaf tutulması ve enflasyon haberlerine getirilen dolaylı sansürler, ekonomik krizin siyasal sonuçlar doğurmasını engellemek amacıyla yürütülen hegemonik söylem seferberliğinin bir parçası olmuştur. 6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen Kahramanmaraş merkezli büyük depremler, Türkiye’nin felaketler karşısındaki ideolojik işleyişinin en yoğunlaştığı örneklerden birini teşkil etmiştir. Deprem sonrası özellikle hükümete yönelik eleştiriler medya kuruluşlarında sansürlenmiş; “birlik ve beraberlik zamanı”, “umudu kaybetmeyelim” gibi temalar ısrarla dolaşıma sokulmuştur. Depremzedelerin yardım talepleri ve koordinasyon eksikliklerine dair eleştiriler ise kimi zaman “provokasyon” olarak etiketlenmiş, muhalif yayın yapan kanallar “toplumu karamsarlığa sürüklemek” suçlamasıyla RTÜK tarafından cezalandırılmıştır. 21 Ocak 2025’te, Bolu Kartalkaya Kayak Merkezi’nde bulunan Grand Kartal Otel’de meydana gelen yangın da benzer bir sansür dalgasını tetiklemiştir. Yangında 78 kişinin hayatını kaybetmesi ve 51 kişinin yaralanması üzerine, Bolu 2. Sulh Ceza Hakimliği olay hakkında yayın yasağı kararı almış, RTÜK ise medya kuruluşlarına yalnızca resmî açıklamalara dayalı haber yapmaları yönünde telkinde bulunmuştur. Genel olarak, sansür ve medya üzerindeki baskılar, bağımsız gazetecilik alanının daralmasına ve toplumsal hafızanın travmatik olaylar karşısında yüzeysel ve resmî söylemlerle ikame edilmesine yol açmıştır. RTÜK’ün muhalif yayın organlarına yönelik sıklaştırdığı “toplumsal huzuru bozmak”, “umutsuzluk yaymak” gibi

gerekçelerle verilen cezalar, kriz anlarında hakikatin açığa çıkarılmasını sistematik biçimde engellemiştir.¹⁴⁹

Bütün bu ideolojik müdahaleler, Badiou'nun özneleşme modelinde tanımladığı “olayın hakikatiyle yüzleşme ve ona sadakatle bağlanma” imkanını tahrip ederken, alternatif anlatılar ve müdahale biçimleri geliştirme potansiyelini de bastırmaktadır. İncelediğim Türkiye yapımı distopya filmleri, tam da bu bastırılmış duygulanım rejiminin karşısında, felaketlerin hakikatini yaratıcı ve karamsar bir kopuş momenti olarak tahayyül etmekte; böylelikle yeni özneleşme olanaklarına kapı aralamaktadır.

Burada son olarak, Terry Eagleton'un, umut kavramını iyimserlikten ayırarak irdeleyen *İyimser Olmayan Umut* (2015) adlı yapıtındaki düşüncelerine başvurabiliriz. Eagleton, insanı karamsarlığa ve dertlere iten eğilimlerin çokluğuyla damgalanan; gelecek kaygısının yaygın olduğu çağımızda, ihmal edilmiş olduğunu düşündüğü umut kavramını politik ve felsefi açılardan ele almanın önemini vurgular ve umudun iyimserlikle karıştırılmaması gerektiğini belirtir. Eagleton'a göre iyimserlik, işlerin kendiliğinden iyiye gideceğine dair pasif bir inançtan ibarettir ve çaba gerektirmez. Buna karşılık umut, gerekçelere dayalıdır; sorumluluk ihtiva eder (Eagleton, 2020, s. 11-14). “Mizaç olarak iyimserlik”, “profesyonel” ya da “müzmin” iyimser olarak adlandırılabilirler, mutlu olmak için somut gerekçelere ihtiyaç duymazlar. Bu tür bir iyimserlik, umuttan farklıdır; çünkü umut, belirsizlik, yanılgı ihtimali ve mücadele içerir. Öte yandan “postmodernizmin epistemolojik açıdan daha bön biçimlerinde olduğu gibi inançlar üzerine tartışmanın söz konusu olmadığı müzmin iyimserlik” ise, çoğu zaman değişim

¹⁴⁹ Bu tez çalışmasının yazım sürecinin sonlarına doğru, 8 Şubat 2025 tarihinde RTÜK Başkanı tarafından kamuoyuna bir bildiri sunulmuştur. Yapılan açıklamada, ana haber bültenlerinde yoğun şiddet içerikli görüntülere yer verildiği ve haber sunucularının tarafsızlık ilkesinden uzaklaşıp kasıtlı yorumlar yaptığı ifade edilmiştir. RTÜK izleme uzmanlarının gerçekleştirdiği denetimler sonucunda hazırlanan bu rapora dayanan açıklamada, yalnızca şiddet odaklı içeriklerin değil, aynı zamanda ülkede olumlu gelişmelerin olmadığı yönünde bir algının oluşturulmasının da eleştirildiği belirtilmiştir. RTÜK Başkanı, bu bağlamda “karamsarlık aşılayan ‘yandık’, ‘bittik’, ‘mahvolduk’ haberciliğinin kimseye bir faydasının olmayacağı” şeklinde ifadeler kullanarak, bu tür bir yayıncılığı toplumsal morali olumsuz etkileyen bir unsur olarak nitelendirmiştir.

Ayrıntılı bilgi için bkz: (İlkiz, 2025); (RTÜK'ten haber bültenlerine üst sınırdan yaptırım tehdidi: ‘Sunucular tarafsızlıktan uzak’, 2025); (RTÜK haber bültenleri ve programları için harekete geçti: Gerekli yaptırımlar en üst sınırdan uygulanacaktır, 2025).

ihtiyacını göz ardı etmeye ve mevcut durumu olduğu gibi kabul etmeye dayanır (Eagleton, 2020, s. 15-16). İyimserlik, umuttan ziyade bir inanç meselesiyken; hakiki umut, derin eleştirel düşünceyi ve harekete geçmeyi teşvik eder.

Bu noktada Eagleton, iyimserliğin genellikle muhafazakâr bir tutum olduğunu ileri sürer. Nitekim iyimserler, geleceğe dair inançlarını “mevcut durumun özünde iyi olduğu” fikrine dayandırırılar: “İyi bir geleceğe duydukları inanç, şimdinin özünde iyi olduğuna duydukları güvenden kaynaklanmaktadır” (Eagleton, 2020, s. 18). Nihayetinde böylesi bir umut, aynı zamanda, insanları *politik atalet*e itme riski taşıyan bir perspektiftir; çünkü ısıltılı bir gelecek güvence altındaysa, insanların bu geleceği gerçekleştirmek için harekete geçmesini sağlayacak bir neden bulmak zorlaşır (Eagleton, 2020, s. 22).

Oysa gerçek umut, var olan düzenin değişebileceğine ve değişmesi gerektiğine inanmayı gerektirir. Bu doğrultuda, en kasvetli umutsuzluk anında filizlenerek eyleme geçmeyi öneren gerçek umudun, radikal eleştiriyi mümkün kıldığı söylenebilir; çünkü mevcut durumun yetersiz olduğunu fark etmek, onu dönüştürme isteğini beraberinde getirir. Dolayısıyla etrafta öyle pek umut yoksa bile; bu durumun kendisi, Eagleton’un da önemle vurguladığı gibi (neoliberal kapitalizmin ideologları açısından olmasa da) umut verici bir işaret olarak görülmelidir; zira bu artık ortada kurtarılabilecek hiçbir şey kalmadığı anlamına gelir (Eagleton, 2020, s. 25). Eagleton burada bir parantez açarak, statüko cenahında, “gerçekliğe dayalı” olmaktan çok “inanca dayalı” olan, özellikle politik ve kültürel bağlamda “Amerikan tutumu” olarak da adlandırdığı bir hezeyan noktasından söz eder. Buna göre “gerçeklik, vatan haini konuşmalarına kulak tıkanması gereken bir kötümserdir. Hakikat çoğunlukla nahoş olduğu için, yılmaz bir iradeyle galebe çalınmalıdır” (Eagleton, 2020, s. 27).

Eagleton, Badiou’ya benzer bir yaklaşımla, çağımızda özgürlük ve refahı hedefleyen güçlerin eş zamanlı biçimde insanlığı yok ettiğini; eşitsizlik ve yoksulluk yaratıp insanların hayatlarını zorbaca egemenlik altına aldığını vurgular. Barbarlık olmadan uygarlık, yoksulluk

korkusu ve ücretsiz emek olmadan katedraller veya şirketler var olamaz. İnsanlığın sorunu, sadece güç veya kaynak eksikliğinden değil, aynı zamanda bu muhteşem evrim sürecinde geliştirdiği kabiliyetlerden yoksun kalmasından kaynaklanır (Eagleton, 2020, s. 32). Nitekim “hayat dolu dünya bakışlarını olgulara dayandırmaları bakımından müzmin iyimserlikle arasına mesafe koyan” ve “makul iyimser” olarak adlandırılabilen geç kapitalizmin ideologları, savundukları sistemin düzenli aralıklarla yol açtığı emperyalist savaşlardan bahsetmek şöyle dursun, bu nahoş veçhelerin hemen hepsi konusunda kendinden memnun bir suskunluk içindedir. Buna karşılık, teknolojik ilerleme ve insani gelişimi kabul etmekle birlikte, bu ilerlemenin getirdiği yıkımlara dikkat çekmek gerektiğini belirten Eagleton’a göre gerçek umut ve tarihsel bilinç, gelişimin sadece olumlu yönlerini değil kaçınılmaz sonuçlarını da hesaba katmayı gerektirir (Eagleton, 2020, s. 33).

İşte “müzmin iyimserlik” ya da “makul iyimserlik” olarak adlandırılabilen, toplumsal bilinçten ve bireysel varoluştan ziyade bireycilik ya da beden kutsamasına dönük bu türden sözde umutlu hâller ile karamsarlıktan türeyen ve işlerin her an daha kötüye gidebileceğinin bilincinde olan, yerel distopyanın en temel ve eleştirel unsuru olarak gördüğüm karamsar ve atik müdahil özne arasındaki gerilim, üç filmin ortak noktasını oluşturur. “Potansiyel bir felakete uçurumdan aşağı bakar gibi dikkatle bakabilen” (Eagleton, 2020, s. 84) ve bu yönüyle, umudu pratiğe döken kişi, sıradan bir iyimserden farklı olarak, hakikatin iç karartıcı yönlerine karşı gözlerini kapatmak yerine, onlarla mücadele etmeyi öğrenir.

Distopik anlatılar, körü körüne iyimserliğe yer bırakmadan, seyirciyi ve karakterleri karamsarlıktan doğan bir farkındalığa ve mücadeleye yönlendirir. Üç filmde öne çıkan bireysel ya da toplumsal manada tekinsiz atmosferler, edilgen bir korkunun ve katatonik hâllerinin yeniden üretimine değil; mevcut düzenin sürdürülemez niteliğini ön görerek, müdahale edilebilir bir gelecek tahayyülü geliştirmeye olanak tanır.

Başta bahsettiğim gibi, distopik evrenlerin tanıdık ve tekinsiz atmosferi, iyimser olmayan umut kavramının sinemasal yansıması olarak da görülebilir. Aşına olduğumuz dünyanın abartılmış, sertleştirilmiş ve otoriter bir versiyonunu izlerken, aslında kendi gerçekliğimizi sorgulamaya zorlarız. Filmler, distopik atmosferi günümüzle ilişkilendiren politik ve toplumsal bir farkındalığın aracısı hâline gelebilir. Bu bağlamda, incelenen yerel distopyalar, umudu yalnızca bir beklenti olarak değil; eyleme dökülmesi ve hatta Bloch'un terimleriyle ifade edecek olursak "öğrenilmesi" gereken, kriz bilinciyle şekillenmiş bir direnç alanı olarak ele alır.¹⁵⁰

Karamsarlıktan ya da umutsuzluktan doğan, devrimci-müdahil özne, tarihsel ve toplumsal koşulların bir ürünü olarak anlaşılmalıdır. Devrimci öznenin ortaya çıkışı, belirli tarihsel anlarda ve sosyal koşullar altında mümkün hale gelir. Mevcut durumun çelişkilerini ve adaletsizliklerini fark ederek, düzeni dönüştürmeye yönelik girişimlerde bulunur. Toplumsal bilinçten doğan karamsar umut, geleceğin belirsizliğini ve mevcut düzenin krizini fark ederek, müdahale edebilme refleksini diri tutar. İşte bu nedenle, filmlerdeki başkaldırı hikâyeleri, yalnızca bireysel özgürlük arayışlarını değil, aynı zamanda distopik şimdi içindeki direniş biçimlerinin kolektif bağlamını da ortaya koyar. Bloch'un (2020, s. 21-22) "peygamberâne" (Bora, 2007) sözleriyle bitirecek olursak: "Şimdi: varsın ölümler gömsünler ölümlerini; doğan gün, vaktini geçirmiş gecenin onun üzerine örttüğü tereddüt hâlinde bile, iç boğucu tefessühün özsüz nihilist mezar çanlarından başka bir şeye kulak veriyor".

¹⁵⁰ Ernst Bloch, insan yönelik tahayyülünde iki saik üzerinde durur. Birinci mesele, "umut etmeyi öğrenmek"tir. Umut, korkunun üstünde durur ancak ne pasif bir durumdur ne de bir "Hiçlik"e yüzünü döner. Bu umudun emeği, kendilerini "Oluşmakta Olan"a aktif bir biçimde katan insanları ister. Kendini sadece pasif bir şekilde "Olan"ın içine fırlatılmış hisseden, özü anlaşılmayan ve üstelik acıklı bir biçimde benimsenmiş bir "Olmakta Olan"a tahammül etmez. Yaşam endişesi ve korkuya karşı verilen bu denli etkin bir emek, esasen bu duyguların asli faillerine karşı verilen bir mücadeledir; bu failler büyük ölçüde tanımlanabilir ve emek, dünyaya yardımı olacak şeyi bizzat dünyada arar ki bu da bulunabilir bir şeydir. Daha iyi bir yaşamın mümkün olabileceğine dair zengin düşler her zaman var olmuştur. Bütün insanların yaşamını gündüz düşleri kaplar. Bu düşlerin bir kısmı sınırları gevşeten, yüzeysel bir kaçış sağlarken, bir kısmı da mevcut kötü duruma razı gelmez ve feragat etmez. Bu ikinci kısmın çekirdeğinde "Umut Etmek" vardır ve bu, öğrenilebilir bir eylemdir (Bloch, 2020, s. 19-20).



KAYNAKÇA

- AA. (2011, Ekim 13). *Seyirci 'Canavarlar Sofrası'na Sansür İstedi*. Aralık 2024 tarihinde Akşam Kültür Sanat. <https://www.aksam.com.tr/kultur-sanat/seyirci-canavarlar-sofrasina-sansur-istedi--73146h/haber-73146>
- Akan, A. (2016). Alain Badiou: Çağdaş Zamanlarda Felsefe ve İmkânı. *Kilikya Felsefe Dergisi* (3), 27-46.
- Akser, M. (2010). *Green Pine Resurrected: Film Genre, Parody and Intertextuality in Turkish Cinema*. Lambert Academic Publishing.
- Akser, M. (2013). Teknoloji Duygulara Karşı: Türk Bilim Kurgu Filmi ve Parodisi: G.O.R.A Bir Uzay Filmi. D. Bayrakdar içinde, *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 10: Sinema ve Hayal* (s. 323-335). Bağlam.
- Alpay, Y. (2019). Post-Hümanizmin Soykütüğü ve Gelecek Projeksiyonu. *Varlık* (1336), 6-12.
- Amis, K. (1960). *New Maps Of Hell: A Survey Of Science Fiction*. Harcourt Brace & Company.
- Arslan, S. (1999). Yeşilçam'ın Şeytan'ı Hollywood'un The Exorcist'ini Döver! *Geceyarısı Sineması* (5), 50-61.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A New Critical History*. Oxford University Press.
- Atasoy, E. (2020). Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopyacılık Geleneği. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19(3), 1135-1147.
- Baccolini, R. (2004). The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction. *Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium*, 119(3), 518-521.

- Baccolini, R., & Moylan, T. (2003). Introduction. *Dystopia and Histories*. T. M. Raffaella Baccolini (Ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (s. 1-12). Routledge.
- Bacon, F. (2021). *Yeni Atlantis*. (Çev. Çiğdem Dürüşken). Alfa.
- Badiou, A. (2005). *Being and Event*. Continuum.
- Badiou, A. (2013a). *Başka Bir Estetik, Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*. (Çev. Aziz Ufuk Kılıç). Metis.
- Badiou, A. (2013b). *Cinema*. Polity.
- Badiou, A. (2015). *Platon'un Devleti*. (Çev. Savaş Kılıç & Nihan Özyıldırım). Metis.
- Badiou, A. (2017, Mart 18). *Georges Canguilhem: Bir Özne Kuramı Var mı? – Alain Badiou* (Çev. Burcu Yalım). *Komünizmin Güncelliği*.
<https://komunizminguncelligi.wordpress.com/2017/03/18/georges-canguilhem-bir-ozne-kurami-var-mi-alain-badiou/>
- Badiou, A. (2018). *Yüzyıl*. (Çev. Işık Ergüden). Sel.
- Badiou, A. (2019). *Sonsuz Düşünce*. (Çev. Tuncay Birkan & Işık Ergüden). Metis.
- Badiou, A. (2023). *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme*. (Çev. Tuncay Birkan). Metis.
- Badmington, N. (2003). Theorizing Posthumanism. *Cultural Critique* (53), 10-27. DOI: 10.1353/cul.2003.0017.
- Balasopoulos, A. (2022). Marxism. J. A.-L. Peter Marks içinde, *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 315-332). Palgrave Macmillan.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern Etik*. (Çev. Alev Türker). Ayrıntı.

- Beaumont, M. (2022). The Late Nineteenth Century (1848–1899). P. Marks & J. A. Wagner-Lawlor & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 125-135). Palgrave Macmillan.
- Behlil, M., & Gürata, A. (2014). Yeni Yüzyılda Türkiye Sineması: Bir Gelecek Tasavvuru: Sinemanın Yeni Yüzyılı. Ş. A. Çelik (Ed.), *Sinemada Bir Asır: Türk Sineması'nın 100. Yılına Armağan* (s. 343-353). Medeniyet ve Kültür Araştırmaları Merkezi.
- Benjamin, W. (1975). Brecht'le Söyleşiler. (Çev. Bülent Aksoy). *Birikim* (7), 31-41.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). Yapı Kredi.
- Berman, M. (2012). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor Modernite Deneyimi*. (Çev. Ümit Altuğ & Bülent Peker). İletişim.
- Berriel, C. E. (2022). Humanism. P. Marks, J. A. Wagner-Lawlor, & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 293-302). Palgrave Macmillan.
- Birkan, T. (2023). Çevirenin Önsözü. *Etik, Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme* (s. 9-12). Metis.
- Bloch, E. (2020). *Umut İlkesi Cilt I*. (Çev. Tanıl Bora). İletişim.
- Bookchin, M. (1996a). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. (Çev. Abdullah Yılmaz). Ayrıntı.
- Bookchin, M. (1996b). *Toplumsal Ekolojinin Felsefesi: Diyalektik Doğalcılık Üzerine Denemeler*. (Çev. Rahmi G. Öğdül). Kabalıcı.
- Bookchin, M. (2013). *Özgürlüğün Ekolojisi Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü*. (Çev. Mustafa Kemal Coşkun). Sümer.

- Bookchin, M. (2015). *Libertarian Municipalism: A Politics of Direct Democracy*. D. B. Blair Taylor (Ed.), *The Next Revolution: Popular Assemblies and the Promise of Direct Democracy* (s. 77-86). Verso.
- Bookchin, M. (2018). *İnsanlığı Yeniden Büyülemek*. (Çev. Gökhan Demir). Sümer.
- Bookchin, M. (2022). *The Philosophy of Social Ecology: Essays on Dialectical Naturalism*. Chico AK Press.
- Booker, M. K. (2006). *Alternate Americas Science Fiction Film and American Culture*. Westport Praeger.
- Booker, M. K. (2010). *Historical Dictionary of Science Fiction Cinema*. The Scarecrow Press, Inc.
- Bora, T. (2007). Peygamberâne ve ‘geveze’? Ernst Bloch ve eleştirel teori: akrabalıklar ve mesafeler. *Toplum ve Bilim*, (110), 132-152.
- Bora, T. (2020). Ernst Bloch Hakkında. *Umut İlkesi Cilt I* (s. 15-17). İletişim.
- Bottigelli, E. (2011). Sunuş. *1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*. (Çev. Kenan Somer). (s. 13-77). Sol.
- Bould, M. (2012). *Science Fiction*. Routledge.
- Box Office Türkiye. (2024, Kasım 7). *Engin Altan Düzyatan’ın başrolünde yer aldığı Dünya Varmış filminden fragman yayınlandı*. Box Office Türkiye. <https://boxofficeturkiye.com/haber/engin-altan-duzyatan-in-basrolunde-yer-aldigi-dunya-varmis-filminden-fragman-yayinlandi--6377>
- Britton, A. (2009). *Blissing Out: The Politics of Reaganite Entertainment*. B. K. Grant (Ed.), *Britton on film: the complete film criticism of Andrew Britton* (s. 97-154). Wayne State University Press.

- Budakov, V. M. (2010). Dystopia: an Earlier Eighteenth-Century Use. *Notes and Queries*, 57(1), 86-88.
- Cassier, E. (2007). Aydınlanma Çağının Düşünme Biçimi. (Çev. Doğan Özlem). *Toplumbilim* (11), s. 37-49.
- Cassirer, E. (1951). *The Philosophy of the Enlightenment*. (Çev. F. C. Koelln, & J. P. Pettegrove). Princeton University Press.
- Cevasco, M. E. (2005). Criticism as Utopia. M. Freitas & F. Vieira (Ed.). *Utopia Matters: Theory, Politics, Literature and the Arts* (s. 81-89). Editora da Universidade do Porto.
- Cevizci, A. (2020). *Aydınlanma Felsefesi*. Say.
- Cevizci, A. (2022). *Felsefe Tarihi Thales'ten Baudrillard'a* Say.
- Chang, E. H. (2016). Hollow Earth Fiction and Environmental Form in the Late Nineteenth Century. *Nineteenth-Century Contexts*, 38(5), 387-397.
- Claeys, G. (2010). The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell. G. Claeys (Ed.), *Utopian Literature* (s. 107-131). Cambridge University Press.
- Claeys, G. (2013). Three Variants on the Concept of Dystopia. F. Vieira (Ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (s. 14-18). Cambridge Scholars.
- Claeys, G. (2013a). News from Somewhere: Enhanced Sociability and the Composite Definition of Utopia. *History*, 98(2), s. 145-173.
- Claeys, G. (2013b). The Five Languages of Utopia: Their Respective Advantages and Deficiencies With a Plea for Prioritising Social Realism. *Cercles* 30, 9-16.
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. Oxford University Press.

- Coole, D. (2013). Agentic Capacities and Capacious Historical Materialism: Thinking with New Materialisms in the Political Sciences. *Millennium: Journal of International Studies*, 41(3), 451-469.
- Creed, B. (1990). Alien and the Monstrous-Feminine. A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (s. 128-141). Verso.
- Cumur, G. (2021, Ekim 21). *Canavarlar Sofrası Filmi Söyleşi*. FotoFilm: <https://www.fotofilm.com.tr/canavarlar-sofrasi-filmi-soylesi/>
- Çakkalkurt, F. (2017, Ocak 19). *Ramin Matin: "Festival Sinemasının Kalıplarından Çok Sıkıldım."*. Aralık 2024 tarihinde CINERITUEL: <https://www.cinerituel.com/ramin-matin-kusursuzlar-roportaj/>
- Çan, A. Uğur. (2024). Sinemada Ekolojik Bakışlar: Ekolojik Perspektifte Distopik Türk Sineması. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çınar, C. (2024). Distopya Sinemasında Dünya ve Dünyasallığın İnşası Üzerine Fenomenolojik Bir Analiz. *Akdeniz Sanat*, 18(33), 33-58.
- Çiğdem, A. (2003). *Aydınlanma Düşüncesi*. İletişim.
- Davies, T. (1997). *Humanism*. Routledge.
- Davis, L. (2012). History, Politics, and Utopia: Toward a Synthesis of Social Theory and Practice. P. Vieira, & M. Marder (Ed.), *Existential Utopia: New Perspectives on Utopian Thought* (s. 127-139). Continuum International Publishing Group.
- Davis, L. (2013). Dystopia, Utopia And Sancho Panza. F. Vieira (Ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (s. 23-27). Cambridge Scholars.

- Dellaloğlu, B. F. (2007). Aydınlanma, Modernite, Post Modernite ve Sonrası. *Toplumbilim* (11), s. 85-89.
- Dellaloğlu, B. F. (2007). Giriş. *Toplumbilim* (11), s. 9-11.
- Descartes, R. (1996). *Yöntem Üzerine Söylem. Söylem, Kurallar, Meditasyonlar*. (Çev. Aziz Yardımlı). İdea.
- Diderot, D. (1992). *Political Writings*. Cambridge University Press.
- Diken, E. T. (2017). The Relationship of Cinema to Philosophical Thought: Badiou and Deleuze. *sinecine*, 8(1), 127-142.
- Dündar, P. (2024). 2000 Sonrası Bilim Kurgu Filmlerinde Teknofobi ve Nostalji. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- E-Kataloglar*. (tarih yok). İKSV: İstanbul Kültür Sanat Vakfı. <https://film.iksv.org/tr/arsiv/e-kataloglar>
- Eagleton, T. (2020). *İyimser Olmayan Umut*. (Çev. Emine Ayhan). Ayrıntı.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms: Differences and Relations. *Existenz*, 8(2), 26-32..
- Franklin, H. B. (1990). Visions of the Future in Science Fiction Films from 1970 to 1982. A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (s. 19-31). Verso.
- Gay, P. (1966). *The Enlightenment An Interpretation, Vol. I The Rise of Modern Paganism*. Alfred A. Knopf.
- Geoghegan, V. (2013). Darkness and Light. F. Vieira (Ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (s. 46-48). Cambridge Scholars.

- Gordin, M. D., Tilley, H., & Prakash, G. (2010). *Utopia/Dystopia Conditions of Historical Possibility*. Princeton University Press.
- Göçmen, D. (2024). *Yirmi birinci yüzyılda felsefenin problemi ve başlangıcı olarak yeni insanlık hali*. Gazete Bilim. <https://gazetebilim.com.tr/yirmi-birinci-yuzyilda-felsefenin-problemi-ve-baslangici-olarak-yeni-insanlik-hali/>
- Graham, E. (2002). *Representations of the Post/human: Monsters, Aliens, and Others in Popular Culture*. Rutgers University Press.
- Graham, E. (2004). Post/Human Conditions. *Theology and Sexuality*, 10(2), 10-32. doi: 10.1177/135583580401000202.
- Hallward, P. (2013). İngilizceye Çevirenin Sonsözü. *Etik Kötülük Kavrayışı Üzerine Bir Deneme* (s. 135-167). (Çev. Tuncay Birkan). Metis.
- Hampson, N. (1990). *The Enlightenment*. Penguin Books.
- Hançerlioğlu, O. (1978). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 5). Remzi Kitabevi.
- Harvey, D. (2012). Yaratıcı Yıkım Olarak Neoliberalizm. *Atılım Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(2), 67-88.
- Hayles, K. N. (1999). *How We Became Posthuman*. The University of Chicago Press.
- Hayles, K. N. (2003). Afterword: The Human in the Posthuman. *Cultural Critique*(53), 134-137.
- Hayward, S. (2012). *Sinemanın Temel Kavramları*. (Çev. Uğur Kutay & Metin Çavuş). Es.
- Hegel, G. W. (1986). *Tinin Görüngübilimi*. (Çev. Aziz Yardımlı). İdea.
- Hegel, G. W. (2021). *Felsefe Tarihi - Ortaçağ Felsefesi ve Modern Felsefe* (Cilt 3). (Çev. Doğan Barış Kılınç). Notabene.

- İlkiz, F. *Yandık, bittik, mahvolduk haberciliği*. (2025, Şubat 10). Bianet.
<https://bianet.org/yazi/yandik-bittik-mahvolduk-haberciligi-304405>
- Jameson, F. (1994). *The Seeds of Time*. Columbia University Press.
- Jameson, F. (2003). Future City. *New Left Review*, 21, 65-79.
- Jameson, F. (2005). *Ütopya Denen Arzu*. (Çev. Ferit Burak Aydar). Metis.
- Jameson, F. (2011). *Siyasal Bilinçdişi*. (Çev. Yavuz Alogan). Ayrıntı.
- Johnston, K. M. (2011). *Science Fiction Film A Critical Introduction*. Oxford Berg.
- Kalyan, G., & Kalyan, R. (Yönetenler). (2020, Haziran 21). *Badiou: It's Right to Rebel* [Belgesel Filmi]. Aralık 2024 tarihinde Universus Sosyal Araştırmalar Merkezi.
<https://uni-versus.org/2020/06/21/badiou-its-right-to-rebel-belgesel-film/>
- Kant, I. (2007). “Aydınlanma Nedir?” Sorusuna Yanıt (1784). *Toplumbilim* (11), s. 17-21.
- Kruks, S. (2012). *Simone de Beauvoir and the Politics of Ambiguity*. Oxford University Press.
- Kruks, S. (2019). For a Modest Human Exceptionalism Simone de Beauvoir and the “New Materialisms”. *Simone de Beauvoir Studies*, 30(2), 252-273.
- Kula, O. B. (2018). *Doğu'dan Batı'ya Aydınlanma*. Tekin.
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*. (Çev. Ali Somel). İmge.
- Le Guin, U. K. (1990). *Mülksüzler*. (Çev. Levent Mollamustafaoğlu). Metis.
- Le Guin, U. K. (2015). Foreword By Ursula K. Le Guin. D. Bookchin, & B. Taylor (Ed.), *The Next Revolution: Popular Assemblies and the Promise of Direct Democracy* (s. 6-9). Verso.
- Lenton, T. (2016). *Earth System Science: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

- Levitas, R. (2003). Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia. R. Baccolini, & T. Moylan (Ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (s. 13-27). Routledge.
- Levitas, R. (2010). *The Concept of Utopia*. Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Lichtman, R. (1990). The Production of Human Nature by Means of Human Nature. *Capitalism Nature Socialism*, 1(4), 13-51.
- Lisi, F. L. (2022). Prefigurations. P. Marks & J. A. Wagner-Lawlor & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 79-89). Palgrave Macmillan.
- Luik, J. C. (1998). Humanism. *Routledge Encyclopedia of Philosophy* (s. 3673-3677). Routledge.
- Manuel, F. E., & Manuel, F. P. (1997). *Utopian Thought in the Western World*. The Belknap Press of Harvard University Press.
- Markovic, M. (1974). *The Contemporary Marx Essays on Humanist Communism*. Spokesman Books.
- Marx, K. (2010). *Alman İdeolojisi [Feuerbach]*. (Çev. Sevim Belli). Sol.
- Marx, K. (2011). *1844 El Yazmaları Ekonomi Politik ve Felsefe*. (Çev. Kenan Somer). Sol.
- Marx, K., & Engels, F. (1978). Manifesto of The Communist Party. R. C. Tucker (Ed.), *The Marx-Engels Reader* (s. 469-501). W. W. Norton & Company.
- Mendelssohn, M. (2007). “Aydınlanma Nedir?” Sorusu Üzerine. *Toplumbilim* (11), s. 13-15.
- Milner, A. (2012). *Locating Science Fiction*. Liverpool University Press.

- Mittwochsgesellschaft. (2007). Internet Archive.
https://web.archive.org/web/20120218232452/http://www.berliner-klassik.de/publikationen/werkvertraege/panwitz_vereine/04.html
- Moore, J. W. (2015). *Capitalism in the Web of Life: Ecology and the Accumulation of Capital*. Verso.
- Moore, J. W. (2016). *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. PM Press.
- Moore, J. W. (2017a). Anthropocenes & The Capitalocene Alternative. *Azimuth Philosophical Coordinates in Modern and Contemporary Age*, (5), 71-80.
- Moore, J. W. (2017b). Confronting the Popular Anthropocene: Toward an Ecology of Hope. *New Geographies* (9), 194-199.
- Moore, J. W. (2017c). *Ucuz Doğanın Sonu ya da “Çevre” Hakkında Endişelenmeyi Nasıl Bırakıp, Kapitalizmin Krizini Sevmeyi Öğrendim*. (Çev. Ali Alper Alemdar). Ekoloji Kolektifi Derneği.
- Moore, J. W. (2017d). The Capitalocene, Part I: on the nature and origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, 44(3), 1-37.
- Moore, J. W. (2019, September 20). Capitalism Made This Mess, and This Mess Will Ruin Capitalism. (M. Simon, Röportaj Yapan).
- More, T. (1997). *Utopia*. (Çev. Sabahattin Eyüboğlu & Vedat Günyol). Cem.
- More, T. (2009). *Mükemmel Bir Devlet Modeli ve Yeni Utopia Adası*. (Çev. Çiğdem Dürüşken). Kabalcı.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press.

- Moylan, T. (2013). Step into the Story... F. Vieira (Ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (s. 42-43). Cambridge Scholars Publishing.
- Moylan, T. (2014). *Demand The Impossible*. Peter Lang AG, International Academic Publishers.
- Newton, J. (1990). Feminism and Anxiety in Alien. A. Kuhn içinde, *Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (s. 82-87). Verso.
- Nexus Conference 'How to Change the World?'. (2013, Haziran 25). *Alain Badiou on Being Happy*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=oEY14y4jThY>
- Oktan Akyol, K. (2021). Teknolojik Distopya Anlatılarında Müphemlik ve Düşünceyi Özgürleştirmenin Olanakları Üzerine: *Black Mirror* Örneği. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Oskay, Ü. (2014). *Çağdaş Fantazy Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*. İnkılap.
- Outram, D. (2007). *Aydınlanma*. (Çev. Sevdâ Çalışkan, & Hamit Çalışkan). Dost.
- Özgen, N., & Aycıl, D. (2022). Erdem Tepegöz'ün Gölgele İçinde'ki Distopik Dünyasında Kavramsal Bir Gezinti. *SineFilozofi Dergisi*, 7(14), 236-254.
- Palardy, D. Q. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Palgrave Macmillan.
- Pangaea. (tarih yok). *Online Etymology Dictionary*. Temmuz 2024 tarihinde: <https://www.etymonline.com/word/Pangaea>
- Penley, C. (1990). Time Travel, Primal Scene and the Critical Dystopia. A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (s. 116 -127). Verso.

Ph  lippeau, M.-C. (2022). The Renaissance. P. Marks & J. A. Wagner-Lawlor & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 91-100). Palgrave Macmillan.

Rikowski, G. (2003). Alien Life: Marx and The Future of the Human. *Historical Materialism*, 11(2), 121-164. DOI: 10.1163/156920603768311255.

Rogers, J. J., & M. S. (2004). *Continents and Supercontinents*. Oxford University Press.

RT  K haber b  ltenleri ve programları i  in harekete ge  ti: Gerekli yaptırımlar en   st sınırdan uygulanacaktır. (2025,   ubat 8). Sputnik.
<https://anlatilaninotesi.com.tr/20250208/rtuk-haber-bultenleri-ve-programlari-icin-harekete-gecti-gerekli-yaptirimlar-en-ust-sinirdan-1093489491.html>

RT  K'ten haber b  ltenlerine   st sınırdan yaptırım tehdidi: 'Sunucular tarafsızlıktan uzak'. (2025,   ubat 8). Haber Sol. <https://haber.sol.org.tr/haber/rtukten-haber-bultenlerine-ust-sinirdan-yaptirim-tehdidi-sunucular-tarafsizliktan-uzak-396047>

Ryan, M., & Kellner, D. (2010). *Politik Kamera   a  da   Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. (  ev. Elif   zsayar). Ayrıntı.

Sands, P. (2022). The Early Nineteenth Century (1800–1850). P. Marks & J. A. Wagner-Lawlor & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 113-123). Palgrave Macmillan.

Sargent, L. T. (1994). The Three Faces of Utopianism Revisited. *Utopian Studies*, 5(1), s. 1-37.

Sargent, L. T. (2010). *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

Sargent, L. T. (2013). Do Dystopias Matter?. F. Vieira (Ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Cambridge Scholars Publishing.

- Sargisson, L. (2013). Dystopias Do Matter. F. Vieira (Ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage* (s. 40-41). Cambridge Scholars.
- Sartre, J.-P. (1966). *Existentialism and Humanism*. Methuen & Co. Ltd.
- Sartre, J.-P. (2011). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (Çev. Gaye Çankaya). İthaki.
- Sayers, S. (2013). *Marksizm ve İnsan Doğası*. (Çev. Şükrü Alpagut). Yordam.
- Scalzi, J. (2005). *The Rough Guide to Science Fiction Movies*. Rough Guides.
- Schmidt, J. (2007). Aydınlanma Neydi? Moses Mendelssohn ve Immanuel Kant Berlinische Monatsschrift'i Nasıl Yanıtladı? (11), s. 23-36.
- Scognamillo, G. (1990). *Türk Sinema Tarihi 1896-1986*. Metis.
- Scognamillo, G., & Demirhan, M. (2005). *Fantastik Türk Sineması*. Kabalcı.
- Sibernetik. (t.y.). Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr>
- Sobchack, V. (1990). The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film. A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* (s. 103-115). Verso.
- Somay, B. (1990). Sunuş. *Mülksüzler* (s. 5-9). Metis.
- Sorensen, E. P. (2021). *Science Fiction Film Predicting the Impossible in the Age of Neoliberalism*. Edinburgh University Press.
- Sözen, M. (2015). Sinemasal Anlatılarda Öznel Ses Tasarımı ve Örnek Filmler. *Asos Journal The Journal of Academic Social Science*, 3(15), 1-20.
- Standish, D. (2007). *Hollow Earth: The Long and Curious History of Imagining Strange Lands, Fantastical Creatures, Advanced Civilization*. Hachette Livre.

- Stock, A. (2022). The Twentieth Century. P. Marks & J. A. Wagner-Lawlor & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 137-148). Palgrave Macmillan.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press.
- Şen, S. (2019). Alain Badiou'nun Sinema Düşüncesi. *Kültür ve İletişim*, 22 (2)(44), 284-296.
- Tepegöz, E. (2020, Aralık 9). Erdem Tepegöz: Hepimiz ve Her Şey Sanki Gölgelemin Ta Kendisiyiz. (İ. Afacan, Röportaj Yapan).
- Tepegöz, E. (2020). Erdem Tepegöz İle Söyleşi. (K. Özgen, & F. Osmanoğulları, Röportajı Yapanlar).
- Tepegöz, E. (2021, Eylül 24). Erdem Tepegöz ile Gölgelemin İçinde Üzerine Söyleşi: "Bildığımız Gerçek ve Daha Sonrası". (E. B. Büte, Röportaj Yapan).
- Therborn, G. (2016, Mayıs-Haziran). An Age of Progress?. *New Left Review* (99).
- Thwaites-Diken, E. (2017). The Relationship of Cinema to Philosophical Thought: Badiou and Deleuze. *sinecine*, 8(1), 127-142.
- Tiedemann, R. (2014). "Pasajlar Yapıtı"na Giriş. (Çev. Ahmet Cemal). *Pasajlar* (s. 9-36). Yapı Kredi.
- Tierney, M. (2022). The Twenty-First Century. P. Marks & J. A. Wagner-Lawlor & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 149-162). Palgrave Macmillan.
- Timuçin, A. (2004). *Felsefe Sözlüğü*. Bulut.
- Timuçin, A. (2007). Aydınlanma Düşüncesi. *Toplumbilim* (11), s. 51-56.

- Timuçin, A. (2008). Aydınlanma Nedir? A. Timuçin, A. Timuçin, & E. Helvacıoğlu (Ed.), *Aydınlanma Nedir?* (s. 9-17). Bilim ve Gelecek Yayın Kolektifi.
- Timuçin, A., & Timuçin, A. (2010). *50 Soruda Aydınlanma*. Bilim ve Gelecek Kitaplığı.
- Todorov, T. (2019). *Aydınlanma Zihniyeti*. (Çev. Ahmet Nüvit Bingöl). bgst.
- Tooley, B. (2022). The Eighteenth Century. P. Marks & J. A. Wagner-Lawlor & F. Vieira (Ed.), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures* (s. 101-112). Palgrave Macmillan.
- Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları*. (Çev. Deniz Özçetin & Burak Özçetin). Heretik.
- UNSW Arts & Social Science. (2015, Şubat 18). *Professor Alain Badiou: Cinema and Philosophy*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Arwso3fy50M>
- Utopia. (1994). C. T. Onions (Ed.), *The Oxford Dictionary of English Etymology* (s. 966). Oxford University Press.
- Utopia. (2005). E. Craig (Ed.), *The Shorter Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Routledge.
- Ünal, Ö. (2014). Post-Apocalyptic Science Fiction: A New Genre in Turkish Cinema? M. Akser, & D. Bayrakdar (Ed.), *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema* (s. 166-175). Cambridge Scholars Publishing.
- Vieira, F. (2010). The Concept of Utopia. G. Claeys (Ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (s. 3-27). Cambridge University Press.
- Wilde, O. (2013). *Sosyalizm ve İnsan Ruhü*. (Çev. Fuat Sevimay). Aylak Adam.
- Williams, R. (2005). *Culture and Materialism Selected Essays*. Verso.
- Williams, R. (2010). *Kültür ve Materyalizm Seçme Makaleler*. (Çev. Ferit Burak Aydar). Sel.
- Wolfe, C. (2010). *What is Posthumanism?*. University of Minnesota Press.

- Yalvaç, F., & Erçandırılı, Y. (2020). Geç Kapitalizmin İdeolojik Söylemi Olarak Yeni Materyalizm: Metalaşmış ‘Şeylerin’ Egemenliği. *Mülkiye Dergisi*, 44(2), 261-285.
- Yaren, Ö. (2019). Post-Human Aesthetics of Apocalypse. *AM Journal*, 19, 77-83.
- Yaşar Kemal’e Fahri Doktora. (2014, Kasım 13). Cumhuriyet. <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/yasar-kemale-fahri-doktora-140299>
- Yeşil, S. Ş. (2023). Karanlık Şehirler, Kent Distopyaları ve Ümitvar Açılımlar: *Abluka*, “Üçüncü Çocuk”, Körfez. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Žižek, S. (2014). *Ahir Zamanlarda Yaşarken*. (Çev. Erkan Ünal). Metis.
- Žižek, S. (2020). *Umutsuz Olma Cesareti Tehlikeli Hareketlerle Geçen Bir Yılın Günlükleri* (Çev. Ilgın Yıldız). Eksik Parça.

ÖZET

ÇELİK, Selin. 21. Yüzyılda Distopik Tahayyüller: Türkiye Sinemasında Bir Müdahale İmgesi Olarak İnsan ve Sonrası, Doktora, Ankara, 2025.

Bu çalışmanın çıkış noktası, günümüz entelektüel ikliminde insanın ve “insanlık” kavramının evrendeki tüm kötülüklerin asli faili ilan edilmesine karşı duyduğum eleştirel mesafedir. İnsanlığı doğaya, diğer canlılara ve kendi varoluşuna karşı işlediği suçların toplamı olarak mahkûm eden hâkim söylemler karşısında; tüm çelişkileri, hataları ve krizleriyle birlikte, fakat aynı zamanda özgürleşme ve müdahale kapasitesiyle “insan-özneyi” yeniden düşünmenin cüretine başvurdum. Belki de bu çağda, hâlâ “özgür, tarihsel ve eylemsel bir insan” fikrine tutunmak, başlı başına bir meydan okumaydı. Bu bağlamda, çalışmamda Türkiye sinemasında 21. yüzyılda üretilen distopik anlatılar ekseninde “özgürleşimci ve müdahil özne” düşüncesini araştırdım. Distopyaların, kültürel nesneler olarak direnişçi tahayyülü harekete geçirme potansiyelini (Tom Moylan) ve çağın kendini tahayyül etme biçimi olarak “ayrıcalıklı metinler” (Alain Badiou) kapsamına alınma imkânlarını sorguladım. Bu sorgulama yalnızca teorik bir ilgiyle değil; güncel krizlerin yarattığı entelektüel aciliyet duygusuyla da biçimlendi. Bu doğrultuda, “insan-sonrası” (posthümanist) tahayyülü, eleştirel hümanizm ve Aydınlanma felsefesinin düşünsel mirası doğrultusunda diyalektik bir okumaya tabi tutmayı tercih ettim; “insan-özne” kavramının günümüzdeki işlevini ve gerekliliğini kültürel metinler üzerinden yeniden tartıştım. Çalışmanın örneklemini oluşturan *Canavarlar Sofrası* (Ramin Matin, 2011), *Körfez* (Emre Yeksan, 2017) ve *Gölgeler İçinde* (Erdem Tepegöz, 2020) filmlerinin çözümlemelerinde Alain Badiou’nun hakikat ve özneleşme kuramına koşut biçimde imge-felsefe ve aksiyomatik okuma yöntemlerini benimsedim. Anahtar kavramlar arasında Jason W. Moore’un Kapitalosen tanımı, Murray Bookchin’in Toplumsal Ekoloji ve Tamamlayıcılık Etiği yaklaşımları ile Tom Moylan’ın Eleştirel Distopya kavramsallaştırması yer aldı. Tez, insanı akıl, özne ve ilerleme kavramlarının pejoratif yorumlarını aşarak yeniden düşünme çabasına dayanmakta; kriz çağında insan merkezli bir özgürleşim tahayyülünü kültürel metinler aracılığıyla tartışmayı amaçlamaktadır. Önemi ise, zamanlaması ve güncel bir pratik sorunla doğrudan ilişki kurması; literatürdeki belirli bir boşluğu doldurma potansiyeli; toplumsal etkileşimin temel ilkelerine ve geleceğe yönelik kuramsal açılımlara imkân sağlaması üzerinden temellendirilebilir. Özellikle, Aydınlanma’nın ve eleştirel hümanizmin kazanımlarına dönerek insanın özgürleşme ve özneleşme kapasitesini yeniden düşünmeye yönelmem; tarihsel-eylemsel özne kavramını idealist ve aşkın okumaların ötesinde yeniden kurmaya çalışmam, çalışmanın özgünlüğünü belirleyen temel hattı oluşturdu. Yürüttüğüm çözümlemeler sonucunda, ele aldığım filmlerde Badioucu “olay”, “hakikat” ve “müdahil özne” nosyonlarına özgü belirgin varyasyonların tekrar ettiğini gözlemledim. Türkiye’de üretilen distopik anlatılarda “olay” kavramının, aşk, bilim ve sanat gibi klâsik hakikat prosedürlerinin sınırlarını aşarak; felaketlerle örülü şimdinin doğası ve yerel sosyopolitik atmosferle uyumlu biçimde, karamsar ve kasvetli “müdahale” anları olarak tezahür ettiğini tespit ettim. Müdahil özne figürünün ise umut dolu bir kopuştan değil; aksine, umutsuzluk ve çelişkilerin koyu gölgesinden doğan devrimci bir iradeyle biçimlendiğini ortaya koydum. Bu anlatılarda başkaldırı, yalnızca bireysel kurtuluşu değil; aynı zamanda distopik şimdiki zaman içinde filizlenen kolektif direniş tahayyüllerini de görünür kılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Distopya, Türk Sineması, Özne, İnsan Sonrası, Eleştirel Hümanizm, Aydınlanma Felsefesi, Hakikat, Direniş.

ABSTRACT

ÇELİK, Selin. *Dystopian Imaginations in the 21st Century: Human and Beyond as an Image of Intervention in Turkish Cinema*, Ph.D. Dissertation, Ankara, 2025.

The starting point of this study is the critical distance I take from the prevailing intellectual climate in which the concepts of “human” and “humanity” have been all but declared the primary culprits behind every evil in the universe. Against dominant discourses that condemn humanity as the sum of its crimes against nature, other living beings, and itself, I undertook the audacious task of rethinking the “human-subject” — with all its contradictions, failures, and crises, yet also with its potential for emancipation and intervention. Perhaps, in our age, clinging to the idea of a “free, historical, and active human” is itself the ultimate act of defiance. Within this framework, I investigated the notion of the “liberatory and interventionist subject” in dystopian narratives produced in Turkish cinema during the twenty-first century. I questioned the potential of dystopias, as cultural objects, to mobilize resistant imaginaries (Tom Moylan), as well as their qualification as “privileged texts” (Alain Badiou) within the age’s modes of self-imagining. This inquiry was shaped not merely by a theoretical interest but by an intellectual urgency fueled by the crises of the present. Accordingly, I subjected posthumanist thought to a dialectical reading nourished by the intellectual legacy of critical humanism and Enlightenment philosophy, aiming to reassess the function and necessity of the “human-subject” through cultural texts. In the analysis of the selected films — *The Monsters’ Dinner* (Ramin Matin, 2011), *The Gulf* (Emre Yeksan, 2017), and *In the Shadows* (Erdem Tepegöz, 2020) — I employed the methods of image-philosophy and axiomatic reading, in line with Alain Badiou’s theories of truth and subjectivation. Key conceptual frameworks included Jason W. Moore’s notion of the Capitalocene, Murray Bookchin’s approaches to Social Ecology and the Ethics of Complementarity, and Tom Moylan’s theorization of Critical Dystopia. The dissertation is grounded to rethink the human by transcending the pejorative interpretations of reason, subjectivity, and progress, and aims to explore a human-centered emancipatory imaginary through cultural texts in an era of crisis. The significance of this study lies in its timely engagement with an urgent practical problem, its potential to fill a gap in the literature, and its capacity to offer theoretical insights into the fundamental principles of social interaction and future-oriented critical perspectives. Particularly, by returning to the achievements of Enlightenment and critical humanism, I sought to reconceptualize human emancipation and subjectivation, and to reconstruct the notion of the historical-active subject beyond idealist and transcendental readings — a trajectory that constitutes the originality of this research. Through my analyses, I observed recurrent variations specific to the Badiouian notions of “event,” “truth,” and “interventionist subject” across the films. In Turkish dystopian narratives, the concept of the event manifests not through classical truth procedures such as love, science, or art, but rather through somber and bleak moments of intervention — in tune with the disaster-laden nature of the present and the local socio-political atmosphere. I demonstrated that the figure of the interventionist subject emerges not from hopeful ruptures, but from a revolutionary will be born out of despair, crisis, and contradiction. In these narratives, rebellion is portrayed not merely as a quest for individual liberation, but as the cultivation of collective forms of resistance within the dystopian present.

Keywords: Dystopia, Turkish Cinema, Subject, Posthuman, Critical Humanism, Enlightenment Philosophy, Truth, Resistance.