Kızıl Dünyalar

marksizm ve bilimkurgu

Mark Bould
China Miéville

sizm ve kültür

doruk

KIZIL DÜNYALAR

Marksizm ve Bilimkurgu

Mark BOULD

China MIÉVILLE

DORUK YAYIMCILIK / Marksizm ve Kültür
Kızıl Dünyalar / Marksizm ve Bilimkurgu

Özgün Adı:
Red Planets / Marxism and Science Fiction

Yazar:
Mark Bould
China Miéville

Çeviren:
Ekin Can Göksoy

Editör:
Haluk Yurtsever

Kapak Tasarımı:
Doruk Can Koçak

Sayfa Tasarımı:
Cafer Çakmak

Pluto Press © Doruk Yayımcılık 2013
Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.

ISBN: 978-975-553-589-0

Baskı: Mayıs 2013

Baskı-Cilt:
Barış Matbaa-Mücellit
Davutpaşa Cad. Güven Sanayi Sitesi
C. Blok. No: 291 Topkapı / İstanbul
Tel: (0212) 674 85 28

doruk

Himaye-i Etfal Sokak No: 6/2 Cağaloğlu / İSTANBUL
Tel: (0212) 514 61 57 - (0212) 514 61 58
e-posta: izdusumyay@gmail.com
www.dorukyayinlari.com
Yayınevi sertifika no: 13086

KIZIL DÜNYALAR

Marksizm ve Bilimkurgu

Mark BOULD

China MIÉVILLE

Çeviren:

Ekin Can Göksoy

doruk

İÇİNDEKİLER

Seriye Önsöz 7
Sunuş:
Nemo'dan Neo'ya Yalnız Bir Gezegene
Kabataslak Bir Rehber 11

1. Bölüm
Yaklaşmakta Olanlar

1 Bilim Kurgunun Anamorfik Yabancılaşmaları 43

2 'Yaşamın Temel Yöntemi' Olarak Sanat: Ütopyacı Sanat ve Mülksüzler ve Mavi Mars Ütopyalarında Sanat 63

Aygıt ve Sanat 66
Anarres'te Müzik 69
İdeolojik Bir Halüsinasyon Olarak Yansıma 72
'Sheffield Müziği': Mars'ta Müzik 78
Ütopya Sanatını Hayal Etmenin Zorlukları 80

3 Marksizm, Sinema ve Bilimkurguyla Karafilmin Bir Diyalektiği 85

4 BK Sinemasında Gösteri, Teknoloji ve Sömürgecilik: Wim Wenders'in *Dünyanın Sonuna Kadar* Vakası 105

BK ve Dünya Pazarı 108
2001'de İlerleme ve Edilgenlik 113
DSK'de Gösteri ve Kıyamet 117

2. Bölüm
Dünyalar Çarpıştığında

5 Tekillik Burada 127

6 Tür ve Türsel-Varlık: Hayvanların Yabancılaşmış Öznelliği ve Metalaştırılması 145

7 Ken MacLeod'un Sürekli Devrimi:
Güz Devrimi Dörtlemesinde Olası Ütopik Dünyalar,
Tarih ve *Augenblick* 165

3. Bölüm
Geleceğe Dönüş

8 'Golf Pantolonlarıyla Ay Roketindeki Madonna':
Weimar İstikrar Döneminde BK Film Eleştirisi 189

Weimar BK'sı ve 1920'lerin Almanyası'ndaki
Kapitalist Film Endüstrisine Marksist Bakış 191
Metropolis 194
Frau im Mond 197
Roketin Fırlatılışı ve Ay'ın Yükselişi 202
'Nick Carter Paçavraları':
Frau im Mond'un Kendi Diliyle Kurduğu İlişki 205

9 Yeni Dalga BK'da Kent Sorunu 211

10 Devrimci Bir Bilimkurguya Doğru:
Althusser'in Tarihselcilik Eleştirisi 231

11 Ütopyayı ve Bilimkurguyu Yeniden Düşünmek 251

BK Neydi? 252
BK ne değildi? Ütopya mı, Fantazi mi? 258
BK Ne Zamandı? 264

Sonsöz:
İdeoloji Olarak Biliş: BK Kuramının Bir Diyalektiği 271

Şu ya da Bu Olumsuzlamanın Bir Olumsuzlanması 271
Biliş ve İhtimal 274
Şeyleri Sözcüklerle Yapmak 278
Bilimin Bozulması 282
Spesifikliğe Karşı Spesifiklik 285

Ekler 291

SERİYE ÖNSÖZ

Bugüne değin 'Marksizm ve ...' adında pek çok kitap yayınlandı, Fredric Jameson'un '*Marksizm ve Biçim*'inden, Terry Eagleton'ın '*Marksizm ve Edebi Eleştiri*'sine, Raymond Williams'ın 'Marksizm ve Edebiyat'ından, John Frow'un '*Marksizm ve Edebiyat Tarihi*'ne, Cary Nelson ve Lawrence Grossberg'in '*Marksizm ve Kültürün Yorumlanışı*'na kadar pek çoğu Marksizm ile çeşitli kültürel biçimlerin kesişim noktalarını araştırıyordu. Bu başlıklar artık oldukça eskidi. Pek çoğu, 1968'in ve yol açtığı olayların közlerinin artık zayıf da olsa ışıldamaya devam ettiği 1970'lerde ve 1980'lerde yayınlandı. 1990'lar boyunca Marksizm sert darbeler aldı; 'gerçekten var olan' sosyalist versiyonu Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla alaşağı edildiğinde rahatça alay konusu oldu. Postmodernizm, Marksizmi kirli bir kelime, sınıf mücadelesini kirli bir düşünce, hatta daha da kirli bir edim haline getirdi. Ama artık Marksizmi tarihe havale eden bu günlerin kendileri geçmişte kalmış görünüyor. Atina'nın ateşe verildiği ve aykırı bir dalganın İtalya'yı dalgalandırdığı 2008'in sonunda Fransa Cumhurbaşkanı korkmuş bir şekilde 1968 ruhunun geri dönmüş olduğundan bahsediyordu. Küreselleşmiş bir ekonomide neoliberalizmin iflası kapitalizmin üstünlüğüyle ilgili pek çok sözümona kesinleşmiş kanaati hurdaya çıkardı. Yeni bir eleştirel sorgulama ruhu belirmeye başladı. Bu durumda, Marksizm mirası ne denli eleştirel olarak ele alınırsa alınsın, sayıları git-

tikçe artan ve durumla ilgili bir çözümleme ve arkasından bir eylem oluşturma çabası içinde olanlar tarafından küçümsenemezdi.

'Marksizm ve Kültür' serimiz Marksizmi bir kültürü anlama yöntemi, onu sorgulama ve açıklama biçimi olarak ele almakta. Aynı şekilde, başlıklarımız özdönüşümsel bir biçimde –zaman içinde değişen geçişleri ve salınımlarıyla– Marksizmin kendisini de incelenmesi ve açıklanması gereken bir tarihsel oluşum olarak görüyor. Serinin ilk iki kitabı popüler kültür, ya da kitle kültürü üzerine eğiliyor. Mike Wayne'in '*Marksizm ve Medya Araştırmaları*' adlı kitabı, bir akademik disiplin olarak medya araştırmalarına Marksist analizin dahlinin nasıl olacağına dair öneriler sunarken, Marksist teorinin çağdaş medya uzamını anlamakta kullanılabilecek kaynaklarının anahatlarını çiziyor. John Robert'ın '*Philosophizing the Everyday*'i, 'gündelik' felsefi kavramının devrimci kökenlerini ortaya koyarken, onu kültürel çalışmalar teorisyenlerinin öne sürdüğü sıradanlık ve bayağılıkla eş anlamlı olmaktan çıkarıyor.

Marksizm ve Sanat Tarihi adlı kitap, dikkatleri 'yüksek kültür'e çekiyor. Geniş kapsamına Marksist estetik kuramındaki pek çok kilit figürün görüşlerini dahil eden kitap, sanat dünyasına bakış açılarının çeşitlendirilmesi için Marksist teoriye başvurmanın yerindeliğini ortaya koyuyor: Sanatın maddiliği (materiality); sanat pazarı ve fiyatlandırma çılgınlığı; ideolojinin icra yeri olarak sanat nesnesi; sınıflandırılmış varlıklar olarak sanatçılar, sanat tarihçileri ve sanat eleştirmenleri; sanat ve ekonomi; bir meta olarak sanat; tarihsel gelişmeler ve biçim arasındaki benzeşimler.

Seriden en son çıkan bu kitap, kökenlerinin izi en az, çalışmanın zevkli ve yaratıcı bir faaliyet haline geldiği gelecekteki bir komünist toplumu anlatan News From Nowhere'in (1890) yazarı William Norris'e kadar sürülebilecek olan, açıkça sosyalist bağlılıklarını sürdüren yazarların belirgin bir gelenek oluşturdukları bir kitle kültürü tarzı olarak bilimkurgu türünün

araştırılmasına adanmıştır. Bilimkurgu, dinamikleri arasında sermaye düzeni altında toplumsal ilişkilerin, teknolojinin ve insan bedeninin keşfedildiği ve sınandığı bir tür olarak Marksist eleştirmenlerin de hatırı sayılır bir düzeyde ilgisini çekmiştir. Buna bağlı olarak, son kırk yıl içinde akademide çok güçlü bir Marksist Bilimkurgu (BK) eleştiri geleneği (hem edebiyatta hem sinemada) ortaya çıkmış ve serpilmiştir. Bu seçki, bu gelenek içerisinde yapılmış olan tartışmalardan yararlanırken, Marksist yaklaşımların eleştirel bir değerlendirmesini yapıyor ve Marksist BK eleştirisinin keşifleri için yeni yollar ve bakış açıları sunuyor. Eğer sermayenin bizlere sunduğu ufku terkedeceksek, hem toplumsal varoluşun alternatif modellerini düşünmek, hem de bu alternatiflerin –ideolojinin yapışkan ağları ile– hangi şekilde sermayenin ufkuna bağlı tutulduğunu eleştiri yoluyla deşifre etmek esas meselemiz olacaktır. Bu kitap, bu önemli göreve bir katkı sunmak amacıyla yazılmıştır.

Mike Wayne and Esther Leslie

SUNUŞ

NEMO'DAN NEO'YA YALNIZ BİR GEZEGENE KABATASLAK BİR REHBER

Mark Bould

Seksen yılı aşkın bir süredir bilimkurgu (BK) ayrı bir tür olarak tanınmasına ve adlandırılmasına rağmen[1], genel olarak boğucu bir kitle kültürünün çocuksu bir fazlalığı olarak dışlanan, hem içerdiği fantazi öğeleri hem de vasat edebi yönü yüzünden itibar görmeyen bir edebiyat türüydü. Ne zaman ki bir BK romanının –söz gelimi George Orwell'in *Bindokuzyüzseksendört*'ü (1949), Thomas Pynchon'un *Gravity's Rainbow*'u, Margaret Atwood'un *Damızlık Kızın Öyküsü* (1985) adlı kitabı, ya da Molly Gloss'un *Wild Life*'ı– türün karakteristiklerine ters düştüğü görülse, bu romanlar 'gerçek BK olmadığı', ya da bir şekilde 'türün sınırlarını aştığı' öne sürülerek ele alındılar. Bu diğer ortamlardaki BK eserleri için de geçerlidir, sözgelimi *Alphaville* (Godard, 1965), *2001: A Space Odyssey* (Kubrick, 1968), *Solaris* (Tarkovsky, 1972), *Possible Worlds* (Lepage, 2000) ya da *Le Temps du Loup* (Haneke, 2003) filmleri genelde bir tür filmi olarak değil, 'auteur' filmleri olarak anılırlar. Böylesi bir pozisyon, BK'nın doğası, genişliği ve çeşitliliği konusunda yanlış bilgilendirmeyi olduğu kadar, beğeni hakkındaki kendi kültürel politik konu-

(1) Amerikan pulp BK dergisi *Amazing Stories*'in ilk sayısındaki (Nisan 1926) Hugo Gernsback'in editoryal sunuşunda.

munu da ele verir. Bunu öne sürmek, bütün BK eserlerinin iyi olduğunu iddia etmek demek değildir (bu her ne anlama geliyorsa), yalnızca, türün basmakalıp inanışların biçtiğinden daha fazla dikkate değer olduğunu anlatır. Hatta bu iddia tek tek BK metinleri ve pratikleri için geçerli olmasaydı bile[2], tür olarak BK'nın kültürel erişimi ve etkileri için geçerli olurdu. Örneğin, 2008'in hasılatı en yüksek iki filmi –*'The Dark Knight'* (Christopher Nolan) ve *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skulls* (Steven Spielberg)– BK öğeleri içeren filmlerdi; aralarında Larry Niven, Jerry Pournelle ve Greg Bear'ın da bulunduğu, 1980'lerin başında Ronald Reagan'a Stratejik Savunma Girişimi sistemini ilk olarak öneren BK yazarları, sloganı "ulusal çıkarlar için bilimkurgu" olan Sigma grubunun bir parçası olarak, 'Terörle Savaşım'[3] konusunda ABD Kamu Güvenlik Teşkilatı'na önerilerde bulunuyorlar; milyonlarca insan Scientoloji Kilisesi gibi bilimkurgusal dinlere inanıyor; ya da pek çok insan uzaylılar tarafından kaçırıldığını iddia ediyor. Birisi BK metinlerini tamamen değersiz ya da ilginçlikten uzak buluyor olsa bile, tür'ün kültürel öneminin bu tarz etkilerini görmezden gelemez.

BK 1950'lerin sonlarından itibaren ciddi anlamda akademik ilgi görmeye başladı. BK çalışmaları (esas olarak edebi bir disiplin olarak) 1970'lerde ortaya çıktı ve 1980'lerin postmodernizm dönüşüyle birlikte, kültürel çalışmalar, sinema çalışmaları, TV çalışmaları, oyun çalışmaları vd. disiplinlerinde gelişti. Uzun zamandır Marksist ve feminist teoriyle, kuşku (queer) teorisiyle dost olan disiplin, kendisinde dünyayla ilgili başka türlü düşünmenin radikal imkanlarını gören politik olarak angaje kuramcılar sayesinde giderek eleştirel ırk çalışmalarıyla da bütünleşti. Bu kitapta, alanında en çok kabul görenlerinden en

(2) BK formların çeşitleri hakkında bir fikir edinmek için, Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts and Sherryl Vint, ed. *The Routledge Companion to Science Fiction* (London: Routledge, 2009) giriş bölümüne bakınız.

(3) Bkz: Mimi Hall, Sci-fiwriters join war on terror', *USA Today* 29. www.usatoday.com /tech/science/2007-05-29-deviant-thinkers-security_N.htm adresinde bulunabilir (en son erişim tarihi 7 Temmuz 2009)

yenilerine kadar BK'yla uğraşan açıkça Marksist olan pek çok düşünürün çalışmalarını bir araya getirdik. Sunuşun geri kalanında, Marksistlerin bu canlı ve büyüyen eleştiri sahasına yaptıkları katkıları kısaca anlattıktan sonra Marksistlerin BK ile ilgilenmesini (ve BK'nın da Marksizmle ilgilenmesini) gerektiren sebeplerden bir tanesinin anahatlarını ortaya koyacağım.

Fredric Jameson William Gibson'ın *Pattern Recognition* (2003) ve Bruce Sterling'in derlemesi *A Good Old-Fashioned Future* (1999) kitaplarının çağdaş 'jeopolitik düşlemler'in bir belirtisi olduğunu iddia eder. 'Küresel iletişim ve bilgi akışının iç ağları'nı tarif etmekten ve bunları geliştirerek ve sömürerek 'kazanılacak para'nın girişimcilik heyecanını yaşatmaktan başka, 1980'lerde cyberpunk'ın ortaya çıkışından ve görünür hale gelmesinden en çok sorumlu bu iki figürün yakın zamanlarda yazmış olduğu kitapları aynı zamanda 'ortaya çıkan küreselleşme gerçeğini' ortaya koyuyor, 'yeni dünya sisteminin envanterinin ilk taslağı'nı çiziyor.[4] Ancak Jameson burada garip bir biçimde anakronik bir imada bulunur –'yeni küresel istasyonlara giden Cook turları'–[5] BK'nın uzun zamandır bunu yaptığını iddia eden bir ifadedir bu.

Daha önceki bir makalesinde Jameson 'her zaman bir küreselleşmenin var olduğu'nu savunuyordu: 'Afrika'da bulunan Polinezya eşyaları ve Yeni Dünya'da bile izine rastlanan kırık çömlek parçaları ile' Neolitik çağ'dan beri 'ticaret rotaları hep küresel ölçekteydi'.[6] Ancak, Cook turları, ondokuzuncu yüzyıl'ın ortalarına, yani BK'nın doğuşuyla ilişkilendirilen tarihlere yakın bir zamanda yapılmaya başlanmıştır.[7] Mary Shelley '*Fran-*

(4) Fredric Jameson, Archaeologies of the Future: *The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2005), s. 384-5.

(5) Age., s.384.

(6) Fredric Jameson, 'Notes on Globalization as a Philosophical Issue', Fredric Jameson and Masao Miyoshi, ed., *The Cultures of Globalization* (Durham: Duke University Press, 1998), s. 54.

(7) John Rieder'ın *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* (Middletown: Wesleyan University Press, 2008) adlı kitabı bir janrın ortaya çıkışında nelerin etken olduğunu özetler, dikkat dağıtan tek bir köken metin fikrini tarihe gömer. (s. 15-21)

kenstein, ya da Modern Prometheus'u yayınladığı sırada (1918), Thomas Cook on yaşındaydı. Edgar Allan Poe'nun '*Girdaba İniş*'inin yayınladığı 1841 yılında yolcu taşımak üzere bir ulaşım şirketiyle ilk ticari anlaşmasını yapmıştı. Poe'nun '*A Tale of the Ragged Mountains*' ve 'Mesmeric Revelation'ı yayınladığı 1844 yılında Midland Counties Demiryolları'yla anlaşmasını kalıcı hale getirdi. '*The Facts in the Case of M. Valdemar*'ın yayınlandığı 1845'de kendi şirketini kurdu ve daha uzak mesafelere turlar düzenlemeye başladı. 1872'de, Jules Verne'in *Seksen Günde Dünya Turu*'nu yayınlamasıyla aynı sene, Cook kendi dünya turlarını düzenlemeye başladı; onun turları Phileas Fogg ile Passepartout'nun turunun aksi istikamette oluyordu ve üç kat daha uzun sürüyordu. Cook'un öldüğü 1892 yılında, Konstantin Tsiolkovky *On the Moon*'u yayınladı ve Frank Reade'in ilk ucuz romanları yayınlanmaya başladı; bağlı olduğu şirket yılda 3 milyon satıyordu. Ondan önceki yıl H.G. Wells adında yeni bir yazar '*The Rediscovery of the Unique*' adındaki makalesini yayınladı; makale 'bilimin insanın yeni yaktığı bir çakmak' olduğunu ancak '[insanın] çevresinin ... kapkaranlık' olduğunu söylüyordu.[8] 1893'de, '*Man of the Year Million*'ı yayınladı; insan evriminin geleceği hakkında yaptığı kurgular, Dünyalar Savaşı'nda (1898) yer verdiği Marslıların tasarımının, 1894 ve 1895'de yayınlanan ve ilk romanının değişik bir versiyonu olan *Zaman Makinesi*'nin payandasını oluşturacaktı. Wells'in öldüğü 1946'da Thomas Cook & Son bir aile şirketi olmaktan çıkmış, dört demiryolu şirketinin ortak olarak sahip olduğu bir iş haline gelmişti.

Değişik ortamlarda bulunan çeşitli fantezi kurgu eserleri kolaylıkla kapitalist modernitenin –ya da kapitalist modernite hakkında duyulan endişenin– dışavurumları olarak okunabilirler. Geniş anlamda, doğaüstü korku ölmeyi reddeden geçmişleri tasvir ederken (hortlama, kalıt, bozulma) ve özneleri canavarlaştı-

(8) H.G. Wells, 'The Rediscovery of the Unique'. http://gaslight.mtroyal.ab.ca/rediscnq.htm (son erişim 18 Temmuz 2008).

rırken (vampirler, kurtadamlar, zombiler), fantazi feodalizmin tehlikede olduğuna vurgu yapar (aristokrat elfler Orta Dünya'yı küçük burjuva hobbitlere bırakır, onların yerleri insanlar tarafından doldurulur, insanların proleter doğaları orklar ile sezdirilir). Belli bir düzeye kadar her iki tür de, üretim biçiminin kısmi ya da tümden değişmesiyle ve bunun sonuçlarıyla ilgilidir.

Bütün fantazi türleri hayali dünya-inşasına gerek duyar ve izin verir: Kurguların hiç biri bu dünyanın doğrudan sessiz taklit yoluyla canlandırıldığı kurgusal dünyalarda geçmez (ancak bu onları çeşitli açılardan gerçeği çağrıştıran, gerçekçi veya taklitçi olmaktan alıkoymaz.) Fantastik olsun ya da olmasın, genellikle BK dünya-inşası diğer kurgusal dünya-inşalarından ayırdedilir, ne kadar kasıtsızca olursa olsun, BK dünyaları, sermaye yapılarının bir resmini ortaya koyar. (Durum her zaman bundan ibaret değildir, ya da çoğunlukla buna kastedilmemiş olabilir, ancak unutulmamalıdır ki bu niteliksel bir farktan ziyade, bir derece farkıdır.) Bu en iyi bir metaforla anlaşılabilir. Kabartma denilen metal işleme tekniğinde, ince metal tabakası kumla doldurulmuş bir deri torbaya yaslanır ve bir kabartma çekici yardımıyla yavaşça dövülerek istenilen şekle sokulur. Bitmiş metal kaldırıldığında metale işlenen desenin negatifi, kabaca bir şekilde torbanın üzerinde de bulunur. BK yazarının makul bir dünya ve gelecek inşa etmesi gerektiğinden, bir sosyal bütünlük modeline entegre ettiği teknolojik yenilikler maddi gerçekliğe [metal dövülürken kum torbasının aldığı gibi] darbeler vurur. Kurgusal dünya bizim bakış açımıza sunulduğunda, saf ve tümden yaratılmış gibi durur, ancak yine de geride desenin negatifini bırakır. Ve genellikle, böyle kurgular nadiren sosyal bütünlüğün ekonomik boyutlarına eğildiklerinden, desenin negatifindeki izler esasen, eğer farkında olmadan bırakılmışlarsa, sermayenin yapılarıyla, imkanlarıyla ve limitleriyle sınırlı olur. Bu –aslında kesin olmayan– bu sınırlamayı göstermek için çokça ortak özelliğe sahip iki esere esere başvuracağım: Jules Vern'ün *Denizler Altında Yirmi Bin Fersah*'ı (1869) ve *Matrix* üçlemesi (1999, 2003, 2003)

Verne'in eseriyle ilgili üç tartışmasız noktayla başlayacağım. İlki, Pierre Macherey'in iddia ettiği gibi, 'Jules Verne'in tüm eserlerinin *konusu*', 'insanın doğaya hükmetmesi'dir: 'Bilim nihai olarak doğayı tümüyle öğrenecek ve onu dönüştürecektir'.[9] İkincisi, Verne, karakterlerinin geçtiği dünyayı zamanının bilimsel, coğrafi ve tarihsel incelemelerinden çokça yararlanarak, tekrar yazarak, geri dönüştürerek sık sık fihristler.[10] Bu durum, Darko Suvin'i 'Verne'in erken dönemdeki eserlerinde oluşturduğu dünyanın özelliklerinin egzotik coğrafya, zooloji ve mineraloji kitaplarının yaratıcı uzamından esinlenilmiş değil, neredeyse bu kitaplardan doğrudan geçirilmiş gibi durduğu' yorumuna sevk eder.[11] Üçüncü nokta Marc Angenot'nun dikkat çektiği gibi, Verne'in hikâyelerinin 'dolaşım anlatıları' olmasıdır[12] – Suvin'in gözleminde olduğu gibi, Kaptan Nemo'nun Antartika buzlarının altında ezilme tehlikesi atlatması, güney kutbu'nda, 'dönen küre'nin eksen noktasında' durma cüreti göstermesinin cezasıdır.[13] Angenot'un anlamlı yorumlarına rağmen –'Verne maliyeti anlatır, birikimi değil; dolaşımı anlatır ancak artık değeri değil'[14]– sermaye ile dolaşım arasındaki ilişki görece keşfedilmemiş kalır, özellikle de Vern'in bu eserindeki diğer unsurlara nazaran.

Yirmi Bin Fersah Pasifik ve Atlantik okyanusunda dolaşan, dev gibi, hızlı bir tehlikeyle karşılaşmayı anlatan denizcilik öyküleriyle başlar, bu sırada ortaya çıkmakta olan dünya pazarının taşımacılık ve iletişim ağlarının bir haritalandırmasına girişir. Karşılaşmalar asla öylece 'denizde' gerçekleşmez, küresel harita

(9) Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, çev. Geoffrey Wall (London: Routledge & Kegan Paul, 1986), s. 166.
(10) Timothy Unwin, 'The Fiction of Science, or the Science of Fiction', Edmund Smyth, ed., *Jules Verne: Narratives of Modernity* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), içerisinde s. 46.
(11) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 150.
(12) Marc Angenot, 'Jules Verne: The Last Happy Utopianist', Patrick Parrinder, ed., *Science Fiction: A Critical Guide* (London: Longman, 1979), içerisinde. s. 19.
(13) Suvin, *Metamorphoses*, s. 153.
(14) Angenot, 'Jules Verne', s. 25.

üzerinde özellikle belirtilen koordinatlarda gerçekleşir; gemiler asla alelade gemiler değildir, ancak ticari ulaştırma teşebbüslerine (ya da bazen donanmalara) aittir. Cunard Line'ın kısa bir tarihine ek olarak, kitabın ilk iki bölümü Calcutta and Burma Steam Navigation Company, the West India and Pacific Steamship Company, the French Line, the Royal Mail, the Inman Line, the Montreal Ocean Company ve the San Francisco-Shanghai line gibi şirketlere de yer vererek, küresel ticaret akışını gözler önüne serer. Bu anormal denizcilik olayının haberleri 'peşi sıra yayılınca' bu sözümona

> 'canavar bütün büyük şehirlerde günün olayı oldu: Hakkında kafelerde şarkılar söylediler; gazetelerde alay ettiler, tiyatro oyunlarında canlandırdılar. Asılsız haberlerlerde palavranın bini bir paraya satıldı. Gazetelerde her türden hayali dev yaratık su yüzeyine çıktı.[15]

Bu bilgi akışının gerçek yönü belirsiz bırakılmakta, böylelikle merkezi olmayan kök gövdeli (rhizomatic) bir iletişim ağı hissi oluşturulmaktadır. Bu durum, Jameson'ın iddiasına göre 'Farklılığın ve farklılaşmanın postmodern bir kutlamaya dönüştüğü, birdenbire bütün kültürlerin birbirleriyle hoşgörülü bir temas durumuna yerleştikleri tarzda harika bir kültürel çoğulculuk'a evrilen 'küresel iletişim kavramı'yla büyük ölçüde uyumludur.[16] Bunun bazı izleri Nemo'nun gemideki konuklarına ilk yemekte servis ettiği 'kaplumbağa filetosu', 'yunus ciğer', balina sütü, su yosunu şekeri ve 'bir Malezyalının eşi benzeri olmadığını iddia edeceği deniz sülüğü reçeli'[17] gibi yemeklerde olduğu gibi açık seçiktir. Ancak küresel ekonomi kavramı, ' "dışına çıkmanın" bundan böyle imkansız ve hatta düşünülemez ve hayal

(15) Jules Verne, *Twenty Thousand Leagues under the Seas, [Denizler Altında Yirmi Bin Fersah]* çev. William Butcher (Oxford: Oxford University Press, 1998), s. 6, 7.
(16) Jameson, 'Notes on Globalization', s. 56-7.
(17) Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 67-8.

edilemez bir dünya-sistemi'[18] hissi yaratır. Haberlerin yayılmasının istikametindeki belirsizlik bir merkezin yokluğunu ima ediyorsa da aynı zamanda merkezdekilere sistemdeki temel asimetrinin gizliliğini anlatır: Avrupalı ya da Kuzey Amerikalı olduğu varsayılan 'Büyük şehirler'in hangileri olduğu o kadar bellidir ki isimlerini söylemeye gerek yoktur. Aynı şekilde, enlem ve boylamlarla verilen koordinatların görünüşteki tarafsızlıklarına rağmen, enlem-boylam sistemi köken ve bulunuş amaçları bakımından emperyalist ve ekonomik genişleme ve bütünleşme planlarına dayanır. Bu nedenle *Yirmi Bin Fersah*'ta dünya, ticaretin aktığı noktalar boyunca birbirine eşit noktalardan oluşan bir ızgaraya indirgenir, ya da en azından bu şekliyle gösterilir, tıpkı internet'in 1.0 sürümü gibi.

Martin Willis bu 'deniz canavarının', yani *Nautilus*'un, 'daha bilimin erişimine açılmadan, ya da onu açıklayabilecek herhangi bir bilimsel sistem önerilmeden önce insanların hayal dünyalarına girmesinden, hakkında şarkılar, yazılar, oyunlar yazılarak bir efsaneye dönüşmesinden'[19] bahseder; ancak bundan daha belirgin bir şey vardır, o da canavarın bilgi dünyasına girişidir, deniz canavarı daha varlığı bile doğrulanmadan, doğrudan ve büyük ölçüde metalaştırılmıştır. Küresel sermaye ile bütünleşmesi hızla gerçekleşir. Cunard'on *Scotia* adlı gemisiyle çarpışmasından sonra, 'nedeni bilinmeyen deniz kazaları kısaca canavara atfedilir oldu', bu durum 'kıtalar arasında seyahat etmenin ... gittikçe daha tehlikeli bir hale geldiği' paniğine yol açtı: Sigorta şirketleri 'primleri artırma' tehditlerine başladı ve 'sınai ve ticari gazeteler' 'okyanuslararası iletişimin korunması için denizleri bu korkunç canavardan temizlemenin' gerekliliğini anlatıp durdu.[20] Profesör Aronnax'ın açıkladığı gibi, *Nautilus*'u

(18) Jameson, 'Notes on Globalization', s. 57.
(19) Martin Willis, *Mesmerists, Monsters, and Machines: Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century* (Kent: Kent State University Press, 2006), s. 144.
(20) Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 10, 11, 15.

takip ettikleri gemide bulunan tayfalar 'okyanuslardan her ne pahasına olursa olsun temizlenmesi gereken güçlü bir deniz canavarını avladıklarını düşünüyorlardı'.[21]

Nemo da ortaya çıkmakta olan dünya pazarının pek çok çelişkisini kendinde barındırır. Bir yandan insanların dünyasıyla tüm bağlantısını koparmayı gönülden istemektedir. Kendisini 'insanlıkla bağlarını koparmış', 'medeni bir varlık olarak adlandıramayacak' biri olarak ilan eder; başka bir yerde kendisini 'vahşilerden' ya da diğer adamlardan, yahut köpekbalıklarından ayırmayı reddeder.[22] Denizin huzur doluluğundan ve zorbaların olmayışından hayranlıkla sözeder –okyanusun 'yüzeyinde hâlâ ahlaksızça haklar talep edilebilir, adamlar birbirleriyle dövüşür, birbirlerini öldürür, bütün Dünya'nın acımasızlıklarını sürdürürler. Ama yüzeyden otuz feet aşağıya inildiğinde, güçleri biter, etkileri silikleşir, otoriteleri kaybolur'– ve 'her sabah hava ikmali yapmak üzere okyanusun yüzeyine çıkan, sualtı meskenlerinin kümelendiği gerçekten bağımsız deniz altı şehirleri kurmayı' hayal ederler.[23] Nemo'nun despotizme olan nefreti ve bağımsızlık tutkusunun arkasındaki neden özellikle belirtilmese de[24], anti-sömürgeci mücadelelerle sıkı biçimde ilişkilendirilir. Tanıdığı bir Sri Lankalıdan 'baskı altında bir ülkenin sakini', 'son nefesime kadar ... hemşehrim'[25] diye bahseder. Giritli isyancıları Türklere karşı gizlice finanse eder. *Vengeur* gemisinin batığına bir saygı ziyaretinde bulunur; kamarası cumhuriyetçi, anti-sömürgeci, milliyetçi ve kölelik karşıtı önderlerin portreleriyle doludur. Ancak Nemo'nun böyle davalara olan destekçiliği aynı

(21) Age., s. 62.
(22) Age., s. 62, 63, 153, 177.
(23) Age., s. 68, 121.
(24) Verne'in yayıncısı, Pierre-Jules Hetzel, Nemo karakterinin ailesini, dostlarını ve ülkesini Rus despotluğuna kaybetmiş Polonyalı bir soylu olması fikrini geri çevirir. Ancak roman yine de bu hissiyatın izlerini taşır. Aynı şekilde anti-Amerikan, anti-Avusturya, anti-Britanya ve anti-Türk izleri de taşır. *Gizemli Ada* (1874-1875) Nemo'nun Hindistan'daki Britanya Emperyalizminin bir kurbanı olduğunu açıklar.
(25) Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 206.

zamanda küresel ekonomiyle bağını koparmasına da engel olur. Yalnızca çeşitli mücadelelerde taraf olmakla kalmaz; kendisinin tüm varlığı da sömürgecilik yağmalarından elde edilmiştir (batmış İspanyol hazine gemilerini ve diğer batıkları yağmalar). Dahası, *Nautilus* her biri 'yerkürenin çeşitli yerlerinde bulunan şirketlere özel olarak yaptırılmış ve bir nakliyat adresi yoluyla gönderilmiş'[26] olan parçaların bir araya getirilmesiyle inşa edilmiştir. Verne'in saydığı şirketler Le Creusot; Essen, Glasgow, Liverpool, Londra, Motala, New York ve Paris'te bulunmaktadır. Parçaların ulaştırılıp birleştirildiği ve *Nautilus*'un inşa edildiği ada bir ticari ağın, posta ve kargo ulaşımının kavşağında bulunuyormuş gibi görünse de; bu ancak –isimleri verilen yerleşimlerin de belirttiği gibi– Kuzeybatı Avrupa ve Birleşik Devletler merkezli bir ağın geçici olarak canlanmasından ibarettir. *Nautilus*'un inşası, 'merkez sanayi ülkelerinden ağır makinelerin ihracındaki muazzam artışın yol açtığı 1850'lerden 1870'lerin başına kadar uzamış ekonomik büyümeyi karakterize eden ve kapitalizmi tartışmasız tek bir birleştirici dünya ekonomisi haline sokan süreci'[27] örnekler. Ayrıca, –kapitalist ile yabancılaşmış proleter arasındaki ilişkiye çok benzeyen– sözleşmeli üreticilerin kendi üretimleriyle neyin inşasına katkıda bulunduklarına tamamen kayıtsız oldukları gittikçe yaygınlaşan bir üretim pratiğini anlatan bir model sunar. Dolayısıyla bu, bir başka çelişkiye yol açar: Nemo'nun özlemini duyduğu, oluşan dünya pazarından kopması aynı zamanda sermayenin üstünlük isteğinin bir örneği olarak görülebilir.

Jameson'ın belirttiği gibi, küreselleşmeyi 'tamamen iletişimsel bir kavram' olarak ele almaya çalıştığımızda, 'boş imleyenleri finansal transferlerle, tüm dünyada gerçekleşen yatırımlarla, yeni bir tür ve söylenene göre daha esnek bir kapitalizmle zen-

(26) Age., s. 87.
(27) John Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* (Middletown: Wesleyan University Press, 2008), s. 28.

ginleşen yeni ticaret ağlarının tasavvurlarıyla doldururuz'.[28] Aynı şekilde, BK'nın siberuzay tasvirleri, 'Bilgi ve iletişim teknolojileriyle birbirine bağlanan bilgisayar ekranları "arkasındaki" bilgi uzamı', 'maddi olmaktan çıkmış ya da sürtünmesiz bir hale gelmiş dolaşımdaki sermaye için bir benzetme'[29] ya da hüsnütabir olarak işlev görme eğilimindedir. Nemo'nun dolaştığı denizler – 'değişken unsurun içinde hareket'[30]– çoğunlukla aynı işi görür. Okyanus akıntılarını incelemesinin ortasında, bizzat Nemo, denizi, gezegen için gördüğü homeostatik (durağan ev) işlev içerisinde, 'yerkürenin bütün iktisadi süreçlerinin dengeleyicisi'[31] olarak tarif ederken, Aronnax ve arkadaşlarının hayranlık dolu tasvirleri makalelerden, ansiklopedilerden ve ders kitaplarından alınmış gibidir: Tıpkı *Nautilus*'un devasa pencerelerinin 'bütün okyanusu dev bir okyanusa çevirmiş olması'[32]nda olduğu gibi. Böylece bu amansız fihristleme –deniz özelinde– doğayı bir bilgiler alanına çevirir. Doğa, bilgi, sermaye ve emtia Aronnax ve Conseil'nin sualtı dünyası hakkındaki tartışmalarında haritalandırılır: İlk baştaki 'hayranlık içinde izlemeler' yerini 'listelere, fihristlemelere ve türlerin tasnifine'[33] bırakır. Bilimsel kolonizasyonun aynı zamanda sermayenin doğayı sömürgeleştirmesi olduğunu anlamak,[34] ya da Aronnax'ın mest olmuş gözlemi ile

(28) Jameson, 'Notes on Globalization', s. 56.

(29) Sherryl Vint and Mark Bould, 'All That Melts Into Air Is Solid: Rematerialising Capital in *Cube* and *Videodrome*', *Socialism and Democracy* 42.(2006), s. 218.

(30) Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 54.

(31) Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 120. Bu romanın ekolojik-öncesi duyarlılığının verildiği yerdir: Aronnax 'yorulmak bilmeyen' doğaya 'insanın yıkıcı etkisinin ötesinde' olarak atıfta bulunur, ancak Nemo'nun balinaları (s.287) ya da morsları (s.308) zevk için avlanmasını reddetmesiyle yavaş yavaş aksine ikna olur; Aronnax jeolojik zaman boyutlarında jeotermal soğumaları not eder (s. 240), ancak Gulf Stream'in de tarihsel bir zaman boyutunda, 'kestirilemeyen değişimlerle' 'Avrupa'nın iklimini değiştirdiğine' inanılmaktadır. (s.349)

(32) Willis, *Mesmerists*, s. 157.

(33) Age., s. 154.

(34) Gerçekte, kendisine atfedilen 'modern bilimin biriktirdiği –coğrafi, jeolojik, fiziksel, astronomik– tüm bilgileri özetleyip, uygun bir biçimde, evrenin tarihi olarak, değiştirmek' ihtirasının formüle edilişi bile, Verne'in tüm eserlerinin ilk cildinde önsöz olarak yayıncısının yazdığı propaganda metnine dayanır. (bkz. Macherey, *Theory of Literary Production*, s. 163)

Conseil'nin kategorizasyonunun meta biçimlerinin ikili işlemleri –biri fetişleştirirken diğeri eşdeğerlendiren– olarak yeniden düzenlemek için çok büyük çabaya gerek yoktur. Bu oyun daha sonraki – sayısı neredeyse bir düzineyi bulan görüşmelerde de sürdürülür. Bu kez Aronnax düşüncelere dalmayı bırakıp çeşitli yaratıklara ya da onların çeşitli parçalarına değişim değerleri atamaya, fiyatlar ya da pazar değerleri atfetmeye başlar.[35] Bu tarz aktarımlar bazen muazzam boyutlara ulaşır –'Gulf Stream öyle büyük bir ısı deposudur ki', 'Amazon ya da Missouri nehirleri büyüklüğünde eriyik demiri eriyik halde tutmak için gerekli olan ısıl değerleri sağlayabilir'– ama daha çok dünyanın metalaştırılmasını doğallaştırmak amacıyla kullanılır, tıpkı Conseil'nin fırtınakuşları hakkında – 'çok yağlılar ... bunlardan ... harika kandil yapılır! İnsanın tek isteyebileceği şey, tabiatın kendisinin onlara bir de fitil takması olurdu!'[36]

Hüsnütabirlerle üzerini örttüğü metalaştırma süreçlerini inkar etmeye çalışan bu bilgiselleştirme fantazisine, insan öznelerarasılığını inkar etmeye çalışan bir de dilsel cisimsizleştirme fantazisi eşlik eder. Nemo'nun tayfaları hangi milliyetten olduklarını gösterebilecek herhangi bir fiziksel işaretten yoksun oldukları gibi, ayrıca yüzeydeki dünyada bilinmeyen ve muhtemelen Nemo tarafından icat edilmiş bir dil konuşurlar. Bu iki fantazi de, 'toplumsal ürünlerin ve edimlerin, onları üreten emekçi kitlelerden soyutlanması'[37] ile ortak özellikler barındırır ve benzer bir biçimde çalışır. Bu soyutlama toplumsal ilişkileri gizleyen metanın fetişleştirilmesi sürecinden Manuel Castells'in savladığı gibi gittikçe daha fazla toplumumuzu inşa eden[38] 'Ağ ile kişi arasındaki çiftkutuplu karşıtlık'a kadar her

(35) Bkz, örneğin, Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 74, 75, 115, 189, 192-5, 202, 305, 309.

(36) Age., s. 350, 304.

(37) David McNally, *Bodies of Meaning: Studies on Language, Labor, and Liberation* (New York: SUNY Press, 2001), s. 1.

(38) Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture, Volume I: The Rise of the Network Society*, ikinci basım (Oxford: Blackwell, 2000), s. 3.

düzeyde etkilidir. En erken girişimlerden başlayıp Verne'in romanında uğruna birkaç sayfa ayırdığı Atlantik Okyanusu'nu geçen telgraf hattına kadar bilgi teknolojisi altyapısı dünyayı 'gerçekten küresel' bir hale getirerek sermayenin sonsuz bir şekilde genişleme rüyasına katkıda bulundu; ancak 'sermaye küreselleşmişken ve merkez üretim ağları artan bir şekilde küreselleşiyorken, emek kitleleri hâlâ yereldi. Büyük stratejik öneme sahip olan sadece seçkin bir emek gücü gerçek anlamda küreselleşmişti'[39] O halde Castells'in iddia ettiği gibi, 'sermaye ve emek gittikçe artan bir şekilde farklı yer ve zamanlarda bulunma eğilimi gösteriyordu: Akışların uzayı ile mekânların uzayı, bilgisayar ağlarının anlık sürelerine karşı gündelik yaşamın saatlik dilimler': Artık sermaye zaman almayan sürelerde gerçekleşen anlık geçişlerin ve anlık iletişimin uzayında dolaşmakta –ya da dolaşıyor görünmekte–, buna karşın insanlar '*yaşam döngüsü kavramıyla ilgili olan yaşamsal ya da toplumsal bütün ritimleri*' kıran[40] bu ağa ayak uydurmak için mücadele etmek zorundalar.

İnsan ritmleriyle sermayenin küreselleşmiş uzay-zamanı arasındaki gerilim, Aronnax ve arkadaşlarının *Nautilus*'a ayak bastıkları ilk andan itibaren kendini belli eder. İlk yemekleri gecikerek geldiği zaman bir proleter olan zıpkıncı Ned Land sinirlenirken, burjuva profesör ve uşağı bedenlerinin sabırlı itaatkârlığını denizaltının programına uydururlar: 'Sanırım iştahımız şefin zilinden önde' der Aronnax ve Conseil yanıtlar, 'o halde onu doğru zamana ayarlamalıyız.'[41] Daha sonra da Nemo, *Nautilus*'un 24 saat boyunca durmadan çalıştığını söyleyecektir: 'Benim için gece ya da gündüz, güneş ya da ay yoktur; sadece beraberimde taşıdığım yapay ışık [vardır].'[42] Bu şekillendirme ve zamanla ilintili sınıfsal-hiyerarşik ilişkiler Castells'in tasvir

(39) Castells, *Information Age*, s. 101, 131.
(40) Age., s. 506, 476; italik yazılar orijinal haldedir.
(41) Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 56.
(42) Age., s. 79.

ettiği dünyanın tohumlarıdır, ancak Nemo'nun sermaye ile özdeşleştirilmesi, küreselleşmiş uzman sınıflarıyla yakınlığından daha da öteye gider. Bir yandan bütün maddeselliği farksızlaştırılmış bir akışın boşluğuna çevirmekle uğraşır –bu eğilimi en iyi 'enlem ne olursa olsun deniz sıcaklığının sabit değerde olduğu'[43] derinliği bulmaya çalıştığı deneyde gözlemlenir.– Öte yandan, bizzat sermayenin kendisine dönüşmüş gibi görünür. Denizaltısı, 'zamanının yüz yıl ötesinde' bir araç[44] yalnızca 20 dakikada Süveyş kıstağı'nın altındaki bir kanaldan geçer ve böylece eşzamanlı olarak çoktandır metalaştırılmayı bekleyen *ve* zamanının emperyalist-ticari imparatorluklarının girişimlerinin ufkunda Süveyş kanalı'nı kazmaları için beliren bir tabiatla özdeşleşir. Kısıtlamaların –maddi kısıtlamaların, bilgi eksiklerinin, teknolojik gelişmelerdeki yetersizliğin– üzerinden bu tarz çözümlerle atlamaya ve gelecekte olabilecekleri sürekli o güne çekmeye çalışmaya Verne'in kurgularında sık sık rastlanır. Örneğin The Steam House (1880)'da Kaptan Hood, insanların gelecekte girişeceği yolculuklarla ilgili kehanetlerde bulunur –kutuplara, okyanusun dibine ya da Dünya'nın merkezine seyahatler– ta ki çok ileri gidip sıra diğer gezegenlere seyahatlere gelene kadar: 'Yalnızca dünyayı mesken tutan insan, onun sınırlarını aşamaz', anlatıcı itiraz etse de, bir yararı olmaz.[45] Hood'un kanaatleri Around the Moon'daki (1870) Michael Arden tarafından da benimsenir; ya da Profesör Lidenbrock'un 'bilim ... yanlışlardan oluşur, yapılması gereken yanlışlar, böylece adım adım hakikate ulaştırırlar'[46] açıklamasını yaptığı *Arz'ın Merkezine Seyahat*'te (1864) pratikle eşleşir. Bu diğerlerinin aşmakta başarısız oldukları sınırları aşma

(43) Age., s. 163. Macherey'in tarif ettiği bu 'radikal çeşitlilikten' 'dürüstlük' kazanmanın diyalektik süreci (*Theory of Literary Production*, s. 182) Jameson'un dünya pazarının konsolidasyonu ile ilişkilendirdiği 'eşi olmayan bir boyuttaki standartlaşmayla' benzerlik teşkil ederi ('Notes on Globalization', s. 57.)

(44) Verne, *Twenty Thousand Leagues*, s. 212.

(45) Macherey'in aktarmasıyla, *Theory of Literary Production*, s. 167.

(46) Jules Verne, *Journey to the Centre of the Earth [Dünya'nın merkezine yolculuk]*, çev. William Butcher (Oxford: Oxford University Press, 1992), s. 146.

fikri *The Adventures of Captain Hatteras*'ın (1864) temelini oluşturur, romanda anlatılan kutup keşfinin başarısı daha önceki kaşiflerin başarısızlığı ile ölçülür ve ona bağımlıdır. *Yirmi Bin Fersah* aynı fikri küçük ölçekli olarak tekrarlar. Nemo, 1600'lerden itibaren her biri öncekinden daha güneye inmiş olan Avrupalı ve Amerikalı gemilerin gittiği en güneydeki noktaları alıntılayarak nihayet kendisinin Güney Kutbu'na varışına hazırlanır. Verne'in bu tekrar eden şablonuyla Marx'ın sermayenin işleme mantığının tasviri arasında kuvvetli benzerlikler vardır: 'Sürekli üstesinden geldiği çelişkileri sürekli tekrar üreten'; gerçekte ise '*kendine* özel engeller koyarken diğer tarafta her bir engeli yıkıp geçen [sermaye]nin kendisini yaşayan bir çelişki'[47]dir. Michael A. Lebowitz'in açıkladığı gibi,

> 'sermaye her türlü engelin ötesine geçmekte *başarılı olur* ve ... gelişimi bizzat bu süreç içinde gerçekleşir. Sermayenin içinde barındırdığı bu çelişki, kısa vadede hareketinin, itkisinin ve faaliyetinin esasını oluşturur. Böylelikle kapitalist üretim biçiminin yaratılması, sabit sermayenin büyüyen yeri, büyük firmaların ortaya çıkması, sermayenin merkezileşmesinin artması, yeni ihtiyaçların ve dünya pazarının gelişmesi – tüm bu hayati gelişmeler sermayenin kendi engellerini aşma çabasının, kendi olumsuzlamasını olumsuzlamasının bir sonucu olarak ortaya çıkar.'[48]

Lebowitz'in iddiasına göre Marx'ın eserlerinden, potansiyel olarak sonsuz olan sermayenin bu genişlemesinin (Hegelci manada) Limit'i çalışan sınıf'tır –Marx'ın *Kapital*'de analitik nedenlerle 'sermayeye tabi olan'lar olarak tasarıladığı Soyut Proleter değil– tümüyle insan olan, 'kendilerine tabi olan' varlıklardır. Ancak Verne, emperyalist-sınai kapitalist moderniteye

(47) Karl Marx, *Grundrisse* (New York: Vintage, 1973), s. 410-11, 421; italikler orijinal haliyle.

(48) Michael A. Lebowitz, *Beyond Capital: Marx's Political Economy of the Working Class*, ikinci baskı (Houndmills: Macmillan, 2003), s. 13.

karşı gittikçe büyüyen ikircikli duygularına rağmen, çoğu zaman işçi sınıfının farkına bile varmaz – bunun en belirgin örneği Phileas Fogg ve Passepartout Paris Komünü'nden yalnızca bir yıl sonra Fransa'yı geçerlerken, 'sabah 7.20'den 8.40'a kadar, Gare du Nord ve Gare de Lyon arasında', 'bir at arabasının penceresinden ve sağanak yağmurda'[49] şehre yalnızca şöyle bir bakarlar.

Yirmi Bin Fersah'ın yayınlanmasının üstünden yüz yılı aşkın bir zaman geçmişken *Matrix* üçlemesi, Jameson'ın 'küreselleşme' gerçeği ile ilgili söylediklerini özetleyen, sermayenin yapılarıyla ilgili benzer bir film karesi sunar. Belirsiz bir gelecekte, makineler insanları enerji kaynağı olarak kullanılmak üzere çiftliklerde yetiştirir. Daimi surette bilinçsiz halde tutulan bu insanlar, gerçek durumdan habersiz bir vaziyette Matrix'e –bizim dünyamıza benzeyen bir sanal gerçeklik dünyası– bağlı tutulurlar. Wells'in *Zaman Makinesi*'nden (1895) ya da Lang'in *Metropolis*'inden (1926) aşina olduğumuz modern BK'daki sınıfların mekânsallaştırılması *Matrix*'te de sanal şehrin şehir merkezindeki postmodern mimariyle yeraltında yaşayan son bilinçli insanlar topluluğunun yerleşimleri arasındaki karşıtlıkla belirgin bir biçimde sergilenir. Ancak Matrix'teki ve devam filmlerindeki çelişkiler, bu durumu daha karmaşık bir şekilde, daha çok geç kapitalizmle ve Castells'in çiftkutuplu ayrışmasıyla bağdaşan bir tutumla ortaya koyar. Bu kendini en çok filmin bedenden ayrılarak uçma fantazisinde gösterir, Ajan Smith (Hugo Weaving) geriye kalan [bedeni] çürüyen et ve insan çiftliğinin leş kokusu olarak tanımlar. Bu durum filmin daha da geneline yayılmış olan somatofobi'sinde [beden korkusu] de gözlemlenebilir: Ağır çekim aksiyon sekanslarında bedene yapışan deri kıyafetler içinde seksi görünmek Trinity (Carrie-Anne Moss) için sorun değildir, ancak çeşitli sahnelerde gördüğümüz sado-mazoşist kıyafetler içinde –gerçekten de sadomazoşist ilişki içerisinde gibi

(49) Jules Verne, *Around the World in Eighty Days, [Seksen Günde Devr-i Alem]* çev. William Butcher (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 32.

görünen– karakterler kötü niyetli imleyenlere indirgenirler. Kültürlerarası, –içi temasları, 'merkezi olmayan, küresel, muhteşem bir kültürlerarası kentsel festival'[50] yaratan, sürekli bir yaygınlaşma olarak görme eğilimi gösteren küresel iletişim konsepti bağlamında pek çok kişi üçlemenin çokkültürlülüğünü–hayata geçiriliş, yapım, oyuncu seçimi, işitsel-görsel alanı ve küresel başarısı bakımından – tartışmaya açtı. Bu çokkültürlü ütopyacılık sık sık *Matrix Reloaded*'da geçen son özgür insanların yeraltı şehri Zion'da geçen dans sahnesiyle ilişkilendirildi: Bu sahnede pek çok beden –genç, dövmeli, piercingli, ezici bir çoğunlukla beyaz olmayan– tribal davullarla ve tekno müzikle kendinden geçerek dans eder; bireyler makinelerin bir an meselesi kadar yakın olan katliam tehdidine karşı bir olup adeta meydan okurlar. Bu belki de, Verne'in tasvir edemediği –sermayeye tabi olan varlıklara indirgenmiş olan değil kendilerine tabi olarak yaşayan– çalışan sınıftır. Birisi filmin başkahramanı Neo'yu da bu iyimser ışıkla okuyabilir. Neo, Asya-Pasifik kökenli Lübnan doğumlu bir Kanadalı olan ve bir beyaz olarak kabul edilen Keanu Reeves tarafından oynanmış, orijinal olarak bir Afrika kökenli Amerikalı (Will Smith) için yazılmış, bir Çinli (koreografisi Yuen Woo-Ping tarafından yapılan Jet Li) gibi dövüşmeyi öğrenmeyi de içeren ve isyancıların kumandanı rolündeki Laurence Fishburne kadar siyah –ve de *cool*– olmaya özlem duyan bir karakterdir. Ancak birisi bu sahnelerde ya da imgelerde Hollywood'un uzun süredir yaptığı, diğer sinemalardan başarılı unsurları alıp onları birleştirip uyarlandığı kültürlere geri satma pratiğini de görebilir.

Reeves'in etnik kökeni hiç bir zaman mesele değildi, –bütün amaçlar ve niyetler doğrultusunda her zaman-zaten 'beyazdı'– ancak *Matrix* filmleri Mesih Neo'nun beyazlığını hafifletmek için 'siyahlığı' ya da diğer etnik kökenlerden olmayı direnişin bir im-

(50) Jameson, 'Notes on Globalization', s. 66.

gesi olarak metaya dönüştürdü.[51] Benzer biçimde, [filmde] beyaz olmayan devrimciler teknolojik konularda yetenekliydi, film böylece siyahlığı 'teknolojik yeniliklerle güdülenen ilerlemeye daima karşı çıkmak'[52] olarak tarif eden ırksal mantığı hafifletmiş oluyordu. Ancak bunu yine de tekrar ediyordu: Zion'un kontrol odası, insanların doldurduğu diğer tüm uzamlarla karşıtlık oluşturacak biçimde bembeyazdı; yahut Matrix'in Mimarı (Helmut Baikatis) beyaz bir ışığın içinden geçerek gidilen beyaz bir alanda bulunan beyaz libaslar içinde beyaz bir adamken, muarızı olan Kahin (Gloria Foster, Mary Alice) kahve/yeşil evsel ya da dış mekânlarda bulunan bilge bir yaşlı kadındı; ve Matrix içerisindeki herkesten daha güçlü hale gelen ve bu gücünü gerçek dünyaya da taşıyan Neo, yoldaşları, kıyafetleri ve aksesuarları ne kadar siyah olursa olsun, elbette, bembeyazdı. Bu temel asimetri dans partisinde de gözlemlenebilir; Link (Harold Perrineau) ve Zee (Nona Gaye) arasındaki umumi alanda vuku bulan 'kara tutku'yla Neo ve Trinity'nin mahrem bir şekilde sevişmenin karşıtlığında olduğu gibi. Zion Babil'in karşıtı olabilir, anca her zaman biraz da Yeni –ve açık bir şekilde Blakeçi olmayan– Kudüstür.

Bunların pekçoğu kuşkusuz batı imgelemindeki ırkçı yapıların bir sonucudur, ancak sürekli bu imgelemin (yeniden) üretiminde kendini gösteren küresel ekonominin koşulları içinde de görülebilir. *Matrix* fimlerindeki çok kültürlülük, Slavoj Žižek'e göre 'uluslararası kapitalizmin kültürel mantığıyla' aynıdır,

> inkar edilmiş, ters yüz edilmiş, kendini işaret eden bir ırkçılık biçimi, –'mesafeli bir ırkçılık'– Öteki'nin kimliğine 'saygı duyan', Öteki'yi kendi içine kapalı 'özgün' bir cemaat olarak

(51) Tartışmalı olarak, Cornel West'in –devam filmlerinde ve DVD söyleşilerinde Konsey üyesi West olarak bulunması– benzer bir şekilde bazı belli pazar bölümleri için filme ünlü desteği sağlamak işlevi görüyordu, tıpkı ***Bound'daki*** (Wachowski Kardeşler, 1996) Susie Bright gibi.

(52) Alondra Nelson, 'Introduction: Future Texts', ***Social Text*** sayı 71 (2002), s.1.

> kavrayan, böylece kendi ayrıcalıklı evrensel pozisyonunun mümkün kılmasıyla bununla arasına koyduğu mesafeyi sürdürebilir. Çokkültürlülük kendi pozisyonunun tüm olumlu içeriğini boşaltan bir ırkçılık türüdür (çok kültürlülük yanlısı doğrudan bir ırkçı değildir, Ötekine kendi kültürünün *belli başlı değerleri* yüzünden karşı çıkmaz), ancak yine de ayrıcalıklı boş evrensellik pozisyonunu sürdürür. [Bu boş evrensellik pozisyonundan] kendisinden başka kültürleri takdir (ve tenkit) edebilir – çokkültürlülük yanlısının Öteki'nin özgünlüğüne duyduğu saygı, kendisinin üstünlüğünü iddia etmekten başka birşey değildir.[53]

Bu dinamik, *Matrix'in* belli başlı belirliliklerden kendini sıyırmasında çok belirgindir. Sidney'de çekilen film, şehri sıkı kadrajlamayla, alan derinliğiyle ve odak değişmeleriyle 'baskılar'; böylelikle ancak orada yaşayan biri şehri tanıyabilir (devam filmlerinde nihayet özel efektlerin yardımıyla Sidney bir çeşit Süper-Manhattan'la değiştirilmiştir.) Tartışmasız hiç bir şey, Matrix'in işlevine 'genel özellikler sahip' böyle bir şehir üretme teşebbüsünden daha uygun düşemezdi, ayrıca ABD'de geçen bir filmi finansal koşulların dayatmasıyla Kanada'da veya denizaşırı ülkelerde çekmek tipik bir Hollywood uygulamasıdır. Bu durum Matrix'teki veya başka filmlerde, yerel aksanların 'evrenselleştirilmiş' Amerikan-ımsı bir aksan lehine bastırılmasını açıklar. Aynı şekilde, Neo 'Supermen atlayışı'nı yaparken, burada söz gelimi Ultraman, Diabolik yahut Santo'yla değil Süpermenle kıyaslanır. Verne'in kitabında olduğu gibi, burada da telaffuz edilmeyen bir merkez, bir 'evrensellik' noktası vardır.

Akışkanlık ile değişmezlik arasındaki bu tarz gerilimler dünya pazarının eşitsiz birleşiminin kaba bir ifadesidir. Bir ta-

(53) Slavoj Žižek, 'Multiculturalism, Or, the Cultural Logic of Multinational Capitalism', *New Left Review* sayı 225 (1997). www.newleftreview.org adresinden erişilebilir (son erişim 27 Temmuz 2008).

rafta dünyanın bilgi-sermayesine dönüşmesinin fantazisi –yalnızca Matrix'in dışındaki bilgisayarlarda sayı sütunlarının ekrandan aşağıya akmasıyla temsil edilen ve yeniden dirilen Neo'ya görünen, tümüyle kodlardan oluşan Matrix'in anlatılan dünyası değil, ayrıca sinema ekranının kendisinin anlatılmayan dijitalize imgeleri–, diğer tarafta ise ister modern öncesi bir dinin (kehanetler, Zion tapınağı, Gnostik imalar) ya da rasyonel, modern uzay zamanın kesinliği için duyulan bir özlem.

Jameson, AE. van Vogt'un 'altınçağ' BK'larının karakteristik bir özelliği olan mekânsal süreksizliklerin –'kelimenin tam anlamıyla diğer dünyalara açılan, aralarındaki farklar bu dünyadan veya başka dünyadan kadar çok olan, birbirlerinden radikal biçimlerde farklı mekânları birbirine bağlayan kapılar'– 'Doğu Kanada'dan Los Angeles'a taşınan ve bu konuda duyarlı hale gelen' van Vogt'un 'Savaşa giden Amerikalıların dünyalarındaki ani ve sert değişimlerin sanal alegorileri' olarak okunabileceğini ya da 'İkinci Dünya Savaşı öncesinin turizmine benzeyen' diğer dünyalarla bitişik bulunma etkisini yarattığını iddia eder.[54] Dünya pazarının savaş sonrası konsolidasyonuyla birlikte bu tarz ayrışımlar gittikçe artan bir biçimde gündelik yaşamın bir parçası oldular. Bunların *Matrix*'de de karşımıza sıklıkla çıkması şaşırtmaz: Gerçek dünya ile Matrix arasında; gerçek dünya ile diğer simüle edilen yerler arasında (dojo, silah mağazası, istasyon); Matrix programına giriş için arka kapıların bulunduğu koridorda; kapı kapatıldığında bağlantının kesildiği başka mekânlara açılan kapıları açabilen Anahtarcı'nın (Randall Duk Kim) çılgın kovalama sahnelerinde. Benzer biçimde, film düzensiz seviyelerde bunu yapıyor. Kişi bütün konuşulanların kelime anlamlarıyla alınması gerektiğini sonradan öğreniyor: Ölümle ilgili farkedilmeyen metaforlar, daha sonraki olaylarla geriye dönüşlü olarak gerçekleştirilirken, sahip oldukları mecaz

(54) Jameson, *Archaeologies*, s. 320, 323, 70.

anlamlardan arındırılıyor. Karakterlerin isimleri alegorik anlamlar taşıyormuş gibi görünürken, izleyiciyi alegorik anlamlar çıkartmaya yöneltmekten öte bir şey yapmıyorlar.[55] Bu tarz sözcük anlamına indirgemeler ve anlamı açıkça belli etmeler kesinlik vadediyor; sürekli ıskartaya çıkarılmaları ise istikrarsızlığa yol açıyor. Bu sebepler yüzünden, yinelenen süreksizlikleri ve güvenilmezlikleri ile, üçleme haritalandırılamayan geç-sermaye dönemi deneyiminin bir başka alegorisi gibi görünüyor: Sömürge yapılarının sürdürüldüğü, ancak artık 'sömürgeleştiren ülkelerin kalmadığı, sadece sömürgelerin olduğu' ve sermayenin isimsiz küresel kör bir makine gibi kendi seyrinde aktığı'[56] bir çağ.

Herşeyin cisimsizleştirilmiş dolaşımdaki değere dönüştüğü eşdeğerleştirmeye eğilim göstermeyle –kendini makinelerden özgürleştiren, sınırsız ve kontrolsüzce çoğaltabilen Ajan Smith'le çağrıştırılan– iç içe geçme, bilinebilirlik için bir özlemdir. Matrix içinde isyancılar cep telefonlarıyla iletişim kurarlar, merkezi olmayan bir ağın taşınabilir ve mekândan bağımsız düğüm noktaları; ancak gerçek dünyadan Matrix'e girip çıkabilmek için coğrafi konumları belirli –sabit kablolu– telefonlara bağlıdırlar; binaların iç mekânları ve çatı tepelerinde koştururlarken, Matrix dışındaki 'operatör'ün onlar için bu telefonlardan birinin yerini tespit etmesine muhtaçtırlar. Neo kendini sonsuz kopyalama gücüne erişen hatta –tıpkı bir diğer engelini daha yıkıp geçen sermaye gibi– Matrix'ten fiziksel dünyaya sirayet etmenin bir yolunu bulan Ajan Smith'in makineler (ve insanlar) için oluşturduğu tehdidi ortadan kaldırarak nihayet makinelerle –durağan varlıklar– barışı sağlar. Bu karşıt temayüller *Matrix*'in finalinde kendini hissettirir. Neo, içinde bulunduğu sistemin kusursuz bilgisine vakıf olarak imkansızı başardıktan sonra, *Rage*

(55) Böyle 'postmodern alegoriler' hakkında, bkz. Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London: Methuen, 1987).
(56) Žižek, 'Multiculturalism'.

Against the Machine'in 'Wake Up' [Uyan] adlı şarkısı eşliğinde havaya yükselir. Bu parça karşıkültür direnişinin erken dönemindeki modern gitar ağırlıklı rock parçalarını çağrıştırır, ancak dijital kayıt teknolojilerine itimat edişi, anlamını değiştirerek onu bilgi-sermayesine dönüştürür. Mimar'a göre, Matrix'in önceki versiyonları başarısız olmuştu, çünkü insan unsurunun kalıntıları sanal dünyanın mükemmeliyetine karşı direnmişlerdi. Bunun izleri 'Wake Up'ta da gözlemlenebilir: İsyankâr bir zevkle, yazarkasa sesleri arasındaki, toplum ile toplum arasındaki, ya da iletişimsel olan ile iktisadi olan arasındaki, kullanım değeri ile değişim değeri arasındaki; kişi ile Ağ arasındaki boşlukta. Bu kendine tabi olanların –sermayenin başarısızlığa uğradığı Limit'in– sesidir.

Yirmi Bin Fersah ile *Matrix Üçlemesi* hakkındaki bu izahatlar, eserleri yorumlamaktan ziyade, yaratıldıkları, dolaşıma sokuldukları ve tüketildikleri dünyalardan taşıdıkları negatif desenleri mümkün mertebe gözlemlemek niyeti taşımaktaydı. Genel olarak BK'nın bu kapasitesine rağmen, Marksizm ve BK arasında zaruri bir ilişki yoktur – ama yine de her zaman yakın bir ilişki vardır. 'Anglofon BK'nın 1880'lerden Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasına dek geçen süredeki gelişiminde önemli olan figürler –Edward Bellamy, William Morris, H.G. Wells ve Jack London– hep sosyalistlerdi'[57], bu eğilim Birleşik Krallık'ta yüzyılın ortasında George Orwell ve Olaf Stapledon'la, 1960'larda ve 70'lerde Michael Moorcock'un çıkardığı New Worlds [yeni dünyalar] dergisiyle ilişkili pek çok solcu ve anarşist yazarlarla ve günümüzde de Iain M. Banks, Gwyneth Jones, Ken MacLeod ve China Miéville gibi yazarlarla devam etti. Birleşik Devletler'de, 1930'ların sonlarında ve 1940'larda, New York merkezli olan bir BK sevenleri grubu, the Futurians, radikal sorunlarla ilgili me-

(57) Istvan Csicsery-Ronay, Jr., 'Marxist Theory and Science Fiction', Edward James and Farah Mendlesohn, ed., ***The Cambridge Companion to Science Fiction*** (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), içinde s. 114.

selelerle ilgili oldukları kadar, gelecek yirmi otuz yıl içindeki pek çok büyük yazarı yetiştirdi. (Isaac Asimov, James Blish, Damon Knight, Cyril M. Kornbluth, Judith Merril, Frederik Pohl); daha sonraki dönemin anılmayı hakeden yazarları arasında Samuel R. Delany, L. Timmel Duchamp, Eric Flint, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy, Mack Reynolds, Kim Stanley Robinson ve Joanna Russ da bulunuyordu.[58] Dahası, BK çalışmalarının bir akademik disiplin olarak ortaya çıktığı 1970'lerden itibaren, Marksizm, türü anlayabilmekte kullanılacak önemli bir eleştirel-teorik mercek sağladı.

1960'ların sonuna gelindiğinde, Blish ve Knight'ın makalelerinin ve incelemelerinin derlemelerini de sayarsak, Birleşik Devletler'de BK hakkında bir düzineden az kitap yayınlanmıştı. Bundan başka, kırk yılı aşkın bir süredir BK dergilerindeki mektuplar, derlemeler ve incelemelerle fanzinlerdeki eleştirel yorumlar ve 1959'dan beri MLA'nın Bilim Kurgu Konferansı'nın Haber Bülteni –daha sonradan Extrapolation adlı süreli yayına dönüştü– mevcuttu. The Science Fiction Research Association (Bilim Kurgu Araştırma Kurumu) ve Society for Utopian Studies (Ütopyacı Çalışmalar Topluluğu) sırasıyla 1970 ve 1975'de kuruldu. Birleşik Krallıkta, Science Fiction Foundation (Bilim Kurgu Vakfı) (1971) açıldıktan sonra *Foundation: The Review of Science Fiction* (1972) (Vakıf: Bilim Kurgu İncelemeleri)'ni çıkartmaya başladı.[59] Tom Moylan, bu dönemin 'siyasi ve entelektüel ortamını' yorumlarken '1980'lerin karşı devriminin tahribatından önce, savaş sonrası kapitalizme ve çekişen süpergüçlerin bürokrasisine demokratik muhalefetin görece daha kuvvetli olduğu ve praksis için daha geniş "kurtarılmış bölge-

(58) Daha detaylı açıklama için, Bkz. William J. Burling, 'Marxism', Bould vd., *Routledge Companion to Science Fiction*, s. 236-45.

(59) Bkz. Edward James, 'Before the *Novum*: The Prehistory of Science Fiction Criticism', in Patrick Parrinder, ed., *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), s. 19-35.

ler"i elinde bulundurduğunu'[60] söyler. Mahalle örgütlenmelerinden sinema topluluklarına, festivallerden rock gruplarına –ve 'Afrikalı Amerikalı, gey ve lezbiyen, Üçüncü Dünya, kadın ve diğer tüm "... çalışmaları" programlarının disiplinler arası faaliyetlerinin özerklik için verilen siyasi mücadelenin entelektüel ve eğitimsel boyutunu oluşturmak üzere ortaya çıktığı'[61]– üniversitelere kadar bütün bir 'enetelektüel ve kültürel faaliyet'i anlatır. Müfredatlarda popüler kültüre daha çok yer verilmeye başlanır. 'Yeniden işlev kazandırılmış eleştirel Marksizmi, Marksist ya da sosyalist yeni dalga feminizmi ve gey ve lezbiyen çalışmalarını, olgunlaşmış eleştirel ekoloji çalışmalarını'[62] da içeren sol kuram ve eleştiri tekrar canlanır.

'Suvin olayı'nın gerçekleştiği zamanda durum buydu. Aralık 1972'de Suvin'in "*On the Poetics of the Science Fiction Genre*'ı görüldü – bu daha sonra *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*(1979) içinde yayımlandı. 1973'te R.D. Mullen'le *Science Fiction Studies* (Bilim Kurgu Çalışmaları) adlı süreli yayını çıkarmaya başladılar. Bu güçlü Marksist ve feminist eğilimleriyle BK süreli yayınları arasında kuramsal açıdan en derin dergiydi. Bu andan sonra BK kuramı ve eleştirisi –elbette her zaman bundan hoşnut olarak olmasa da– Suvin olay ufkunu mesken edindi, ya da andan kaçmaya çalıştı. Suvin BK'nın 'bilişsel yabancılaşma edebiyatı' olduğunu tartışmaya açtı, [BK] 'gerek ve yeter şartı yabancılaşmayla bilişin varlığı ve etkileşimi olan, temel biçimsel aracı ise yazarının ampirik çevresine alternatif, hayal ürünü bir yapıdan ibaret olan' ve de 'bilişsel mantığa uygun kurgusal bir "novum" (yenilik)un baskın ya da hegemonik bir anlatıyla aktarılmasından ayırdedilebilen' bir edebi türdü.[63] Bir tarzı tanımlamanın ne işe yaraya-

(60) Tom Moylan. '"Look into the dark": On Dystopia and the Novum', Parrinder, *Learning from Other Worlds*, içinde s. 51.
(61) Age.
(62) Age., s. 52.
(63) Suvin, *Metamorphoses*, s. 4, 7-8, 63.

cağı, hatta bir tarzın tanımlanmasının mümkün olup olmadığı sorgulanabilir. Suvin'in tanımlamasındaki pek çok soruna dikkat çekilebilir, Althusser'in bilim ve ideoloji ayrımını kopyalaması gibi, ya da genel olarak BK türü içerisinde sayılan pek çok eseri türün dışında bırakması gibi. Edwar James'in yaptığı gibi, 'bu [tanımın] BK eleştirisi için yeni temeller kurmak yerine eski görüşleri' 'oldukça farklı bir görünüşle yeniden ifade ettiğini'[64] iddia etmek de (Avrupa eleştirel teorisi emdirilmiş köşeli ve 'zor' metni yüzünden ya da Yale University Press'den basıldığında biriktirdiği kültürel sermaye bakımından) mümkündür. Tarza alternatif yaklaşımların da geliştirilmesi mümkündür, H. Bruce Franklin ve John Rieder'ın BK'nın imparatorluğa suç ortaklığı yapmasını keşfetmesi gibi, ya da Delany'nin sol postyapısalcığı gibi, ya da Donna Haraway'in ironik sosyalist-feminist abartılı tekno-bilimsel kültür tasvirleri gibi. Ya da, Carl Freedman'ın yaptığı gibi Suvin'in tanımı, 'yalnızca temel bir öneme haiz olacak kadar esaslı değil, aynı zamanda gerekli'[65] de bulunabilir. Ne şekilde karşılanırsa karşılansın Suvin'in tanımı (ve çalışmaları)nın kendisi bir novum olarak doğdu, BK kuramını ve etrafında gelişen eleştiriyi yeniden düzenleyerek, belki de idiyosenkratik (özel durumlarla ilgili – ç.n.) olarak BK'yı Marksizmle başgöz etti.

Bu kitapta yer alan makaleler, çeşitli açılardan, Suvin olayıyla uğraşır.

Kızıl Gezegenler üç bölüme ayrılmıştır: 'Yaklaşmakta Olanlar', 'Dünyalar Çarpıştığında' ve 'Geleceğe Dönüş'. Bunlardan ilki Ernst Bloch'un Henüz-Değil kavramındaki ütopyacılığın izleriyle ilgilidir. Matthew Beaumont iki tip BK metni teşhis eder –

(64) James, 'Before the *Novum*', s. 32, 33.

(65) Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Hanover: Wesleyan University Press, 2000), s. 17. Freedman Suvin'in tanımına, vurguyu bilişsellikten 'biliş etkisine' kaydırılması konusunda büyük bir düzeltme gerektiği görüşünü savunmaya devam eder.

diğer dünyalarda geçen kurgular ve diğer dünyaların bizimkine davetsizce girdiği kurgular– genellikle fantazi ya da korku ile özdeşleştirilen irrasyonaliteye düşmeden gerçeği algılayışımızı test eden kurgulardır bunlar. Bizim dünyamıza ait unsurların davetsizce içine girdiği alternatif bir Dünya'da geçen, buradan dönen unsurların da bu diğer Dünya'nın izlerini taşıdığı –varlığa başkalık katan diyalektik bir akışın olduğu– Ian Watson'ın 'Slow Birds'üne (1983) ayrı bir önem atfeder. William J. Burling ütopyacı BK'larda sanat yapıtlarının temsilini sosyal ilişkiler çerçevesinde ele alır. Ursula K. Le Guin ve Kim Stanley Robinson'ın romanlarındaki kurgusal sanat yapıtları, ütopyacı metnin kendisinin sermayenin ötesinde bir dünya hayal etme mücadelesinin *mise en ab^me*'ini [merkez noktasını] oluştururlar. Carl Freedman film noir'ın sönümlenici eğilimlerine karşın BK'nın şişirici eğilimlere sahip oluşundaki karşıtlığı Marksizmin birbirleriyle iç içe geçmiş sermayenin çalışma mantığını analiz etme projesi ve devrimci özgürleşme mücadelesinin bir benzeşimi olarak yorumlar. BK'nın sınırların ötesindeki zenginlik ve gerçekliğin derinliğini ortaya çıkarmak için dünyevi ampirik normların ötesine geçme dürtüsüne yoğunlaşarak Suvinci paradigma içinde BK'nın büyüttüğü (çoğunlukla eleştirel bir biçimde baskılanan) öngörülü geleneğin taslağını ortaya koyar. John Rieder Freedman'ın etkileyici savına edebi BK'nın bilişsel yabancılaşmasıyla sinema olarak BK'nın görüntüsü arasındaki gerilimin sinematik BK'yı 'doğal olarak imkansız'[66] kılacağını belirterek itiraz eder. *Until the End of the World* (Wenders, 1991), Rieder'ın iddiasına göre, bu gerilimi hem işler, hem de ona boyun eğerken, sömürgeci ve anti-sömürgeci söylemleri bu çatlak üzerinde eşleştirmesi BK'nın kolonyalizme suç ortaklığı edişini eleştirmeye yararken aynı zamanda onun ötesinde bir geleceğin arayışını da başlatır.

(66) Carl Freedman, 'On Kubrick's 2001: Form and Ideology in Science-Fiction Cinema', Freedman, *The Incomplete Projects: Marxism, Modernity, and the Politics of Culture* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), s. 111.

'Dünyalar Çarpıştığında' Haraway'in iddiasında olduğu gibi BK'nın üzerine düşünmenin yararlı olduğu, BK metinleri ile Marksist teoriyi çarpıştırmanın mevcut şartları kavramsallaştırıp ona göre hareket etmemiz için bize yardımcı olacağı savına işaret eder. Steven Shaviro –eli kulağında olduğu söylenen ve teknolojik ilerleme çizgesinin dikey bir şekilde grafikten fırlayacağı– Tekillik'ten sonraki yaşamla ilgilenen son zamanların BK'sını inceler. Charles Stross'un romanı *Accelerando* (2005) ile beraber Ray Kurzweil ve Hans Moravec gibi fütüristlerin yapıtlarını göz önünde bulundurarak, 'nerdlerin bu büyük esrimesinin' sermayenin fantazisi olduğunu ve Tekillik'in çoktan gerçekleşmiş olabileceğini öne sürer. Sherryl Vint BK yazınını, geleneksel edebi çalışmalar bakımından değil, batının teknolojik imgeleminin çekirdek bileşenlerinden biri olarak ele alır. Cordwainer Smith'in hayvanların bilinçli hale getirildiği ancak insan statüsünün verilmediği öykülerinden esinlenerek ve gelişmekte olan disiplinlerarası hayvan çalışmalarından yararlanarak BK'yı emek değer kuramını yeniden gözden geçirmek için kullanır. 'Hayvan emek gücü' klasik ortodoks Marksizm içerisinde yeri olmayan bir kavram olsa da, Smith'in öyküleri Marx'ta emek kavramının çağdaş bilimin gittikçe daha çok sorguladığı belli bir türcülüğe *dayandığını* gösterir. İnsanlarda olduğu gibi hayvanların da emek gücünün ve yabancılaşmalarının tanınması, onlarla paylaştığımız toplumsal ilişkilerin farkına varılması, süregiden küresel tükeniş olayı içinde gerekli olan siyasi tutuma işaret eder *ve* insanın doğadan yabancılaşmasından kurtuluşu için bir yol çizer. Phillip Wegner, Ken MacLeod'un tasvir ettiği eylemler hakkında kesin sonuçlara varılmasını imkansız kılacak şekilde düzenlenmiş olan *ve* olacakları önceden kestirmenin imkansızlığını gösteren *Fall Revolution* dörtlemesinin (1995-99) karmaşık biçimsel ve konusal yapısını analiz eder. Bu romanları –ve Berlin duvarı'nın yıkılışıyla ikiz kulelerin yıkılışı arasında geçen yazıldıkları dönemi– Georg Lukács'ın *Augenblick* [göz kırpma süresi, an] kavramı çerçevesinde okur: Devrimci

eyleme açık olan, varlığı, koşulların oldukları gibi olmak zorunda olmadıklarını bize gösteren ve bizden [sürekli ilerde bir tarihe atılan] Henüz-Değil gerçekleşmiş gibi hareket etmemizi, tarihe geçmemizi ve dünyayı dönüştürmemizi talep eden o an.

'Geleceğe Dönüş' bizi Suvin Olayı'na geri döndürür ve BK çalışmalarının şu anki halinden çok daha farklı olabileceği fikrini öne sürer. Iris Luppa Weimar Almanyası'ndaki dönemin BK filmlerine, özellikle de solcu eleştirmenlerin pek çoğunun kendi akılcı, ütopyacı, teknolojik imgelemine ihanet eden para için çekilmiş içli bir film olarak dışladıkları Fritz Lang'ın *Frau im Mond* (1929) filmine getirilen eleştirileri ele alır. Popülerliğine, örneklediği ve özdönüşümsel biçimde temsil ettiği popüler kültüre daha çok dikkat edilmesi, işbirliğine ihtiyaç duyan entelektüellerle kitleler arasında daha verimli etkileşimleri mümkün kılabilirdi. Bu durum, (Amerikan yirminci yüzyıl ucuz kitap geleneğinden gerçekte hiç yazar çıkmadığını düşünen) Suvin'in *Metamorphoses*'ıyla, 1970'lerde ortaya çıkan Marksist 'eleştirel ütopyacılar'[67] geleneğine (Delany, Le Guin, Piercy, Russ) aşina olanlar için çok büyük ölçüde tanıdık bir durumdur. Rob Latham aşağı yukarı eşzamanda ortaya çıkan Marksist coğrafyayla Yeni Dalga'nın geleceğin şehriyle ilgili kehanetlerini eşleştirir. Thomas M. Disch'in *334*'ündeki (1972) çelişkilerin –BK metninin kendisini ayırdettiği düşünülen– 'ampirik' gerçek dünyada geçen korku ütopyacılığını nasıl açığa çıkardığını gösterir. BK'nın David Harvey ve Manuel Castells'in analiz ettiği tarzda kentsel alanlar ve problemler hakkında fikir yürütebilme yetisi Marksist eleştirinin peşine düşmediği muhtemel bir diyalogu ortaya koyar. Darren Jorgensen, 1970'lerin Marksist BK kuramı ve eleştirisiyle daha doğrudan angaje olarak, bunun 1968 Mayısı'nın başarısızlığıyla lanetlenmiş –ve de nedene bağlanmış– olduğunu, bunun [BK'da] Philip K. Dick ve Ursula Le Guin'in,

(67) Bkz. Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination* (London: Methuen, 1987).

BK kuramında ise Suvin ve Jameson'ın azizlik mertebesine yükseltilmesinde görülebileceğini tartışır. Jameson'ın bu yazarlar üzerine yazdığı ve 1970'lerde BK çalışmalarının merkezini oluşturan (ve Suvin'in editörlüğünü yaptığı süreli yayınlarda çıkan) bir çift makalesini göz önünde bulundurarak –devrimci bilincin oluşturulmasına katkı sunabilecek– daha radikal bir BK anlayışının Louis Althusser'in (Jameson'ın *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981) eserinde karşı çıktığı) 'bilimsel Marksizm'inden çıkarılabileceğini savunur. Devrimci deneyimle ilgili başarısızlıklarımızdan ziyade, neler yaptığımızı tekrar düşlemek için devrimci mücadeleyle tekrar bağlantı kurmamız gerektiğini ileri sürer. Andrew Milner Suvin Hadisesi'ni içinde bulunduğu özgün tarihsel koşullar içine yerleştirerek, önerdiği reçetelerin mantığını ortaya koyar ve Suvin'in *Metamorphoses*'ının iki yarısı –BK'nın yazınbilimi ve tarihi– arasındaki gerilimi geliştirir. Raymond Williams'ın 'seçici gelenek' ve 'hissetmenin yapısı' kavramlarından yararlanarak Marksist eleştirmenlerini BK'ya dünyada bulunduğu haliyle ve çeşitli medyalarda yaygın bir şekilde deneyimlendiği gerçeğini gözardı etmeden bakmaya sevkeder.

Bazıları eğer bir karadelikten geçebilseydik başka bir evrene geçebileceğimizi söyler. China Miéville'in sonsözü Suvin olay ufkundan kaçmaya çalışmaktansa, Suvin'in uslamlamasını sonsuz bir bağlılıkla takip eder, bizi nereye götürebileceğini görmek için.

Bu kitabın editörleri, hem Marksizm hem de BK konusundaki uğraşımızı her zaman sonsuz bir cömertlikle karşılayan katkıcılara ve diğer yoldaşlara teşekkürü bir borç bilir. Kitabın başlığını bize armağan eden John Newsinger'a özellikle teşekkür eder.

1. Bölüm

Yaklaşmakta Olanlar

1

BİLİMKURGUNUN ANAMORFİK* YABANCILAŞMALARI

Matthew Beaumont

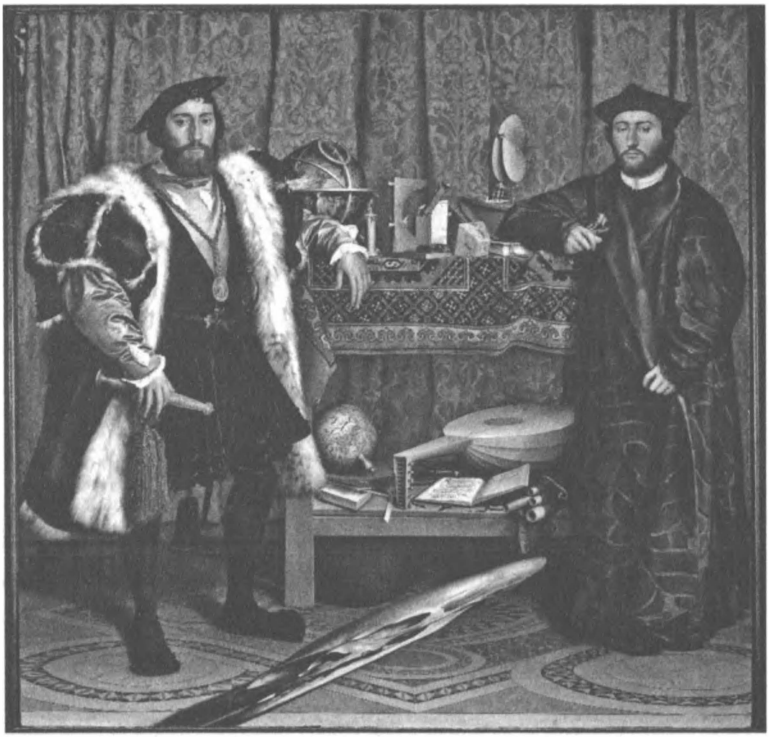
Doğrusal Perspektif gerçekliği imha etmeye yarayan bir makinedir, kaçış noktalarının işlediği yerde her şeyi yutan cehennemi bir yarıktır. Buna karşılık, ters yüz edilmiş perspektif, dünyaya gerçeklik püskürten bir fıskiye gibi, gerçeklik oluşturmaya hizmet eder, onu varolmamaktan çıkarıp gerçekliğe ilerletir.

Pavel Florensky[1]

Avrupa resim tarihindeki belki de en ünlü UFO, 'Elçiler' (1533) adlı resmin zeminini sessizce ikiye bölen fincan altlığına benzer cisimdir. Oğul Hans Holbein'ın Jean de Dinteville ile Georges de Selve'yi resmettiği bu ikili portre bir emperyal genişleme çağında Avrupa'nın entelektüel ve sanatsal başarıları üzerinedir. Alelade pozlar veren Fransız elçilerinin çevrelediği yapıtın merkezinde bulunan lüks bir biçimde donatılan masanın üstü, geometri, astronomi, matematik ve müziğe ait incelikli nesnelerle doldurulmuştur. Bu tabloda abartısız ya da azametli bir biçimde

(*) Anamorphic: Özel bir açıdan bakıldığında muntazam görünen şekilsiz, çarpıtılmış resim. Şekilsiz resim yapma yöntemi. İleriki sayfalarda bu kavramın içeriği açılıyor. (ed. notu)

(1) Pavel Florensky, 'Reverse Perspective', Nicoletta Misler, ed., *Beyond Vision: Essays on the Perception of Art* (London: Reaktion,2002), içinde, s. 212.



Jean de Dinteville ve Georges de Selve ('Büyükelçiler')
Hans Holbein'in (Genç) tablosu (© The National Gallery)

resmedilen –örneğin, yeryüzü ya da gökyüzü küreleri– Aydınlanma'nın araçları, aynı zamanda sömürge egemenliğinin de araçlarıdır. Holbein'ın tablosu, bu Katolik devlet adamlarının kendisinde vücut bulan, görünüşte dil uzatılamaz bir kültürel otoritenin karmaşık, belki de çelişkili bir kutlamasıdır. Bu kültürel otoritenin karmakarışık iktisadi ve siyasi temel dayanaklarını ihtiyatlı bir biçimde örten sakin, neredeyse dindar bir telkin yayar, öyle ki nihayetinde onları duyurur. Holbein elçilerin gücünü hem yükseltmek, hem de yüceltmek anlamlarını taşıyacak şekilde 'göklere çıkarır', böylece bunu toplumsal olarak kabul edilebilecek bir hale getirir. Portrenin yüzeyi bu anlamlandırma sürecine katılır, kıyasla yeni bir yağlı boya tekniği kul-

lanılarak tasvir edilen cisimlere hem ruhani bir hava katılır, hem de cismani oluşları vurgulanır. Holbein'in bu resme bakanın hem duygusal hem de görsel olarak [resmedilen nesnelere] değer biçmesine imkan veren, nesneleri tanımlayan farklı dokular üretmesi, pahalı malzemeler ile ustanın ilişkisini, onları oluşturan nitelikli emeği taklit eder, böylelikle onların meta olarak statüsünü temsil eder. John Berger'in belirttiği gibi, onaltıncı yüzyılda, gittikçe yaygınlaşan yağlı boya tekniği sermaye birikiminin ortaya çıkışını duyurdu, 'tek haklı nedenini paranın satın alma gücünde bulan bir zenginlikti bu', o halde yağlı boyalar 'parayla satın alınabilecek şeylerin istenirliğini göstermeliydi'.[2] Elbette, tasvir ettiklerinin metalar olduğunu göstermelerinin yanısıra, yağlı boyalar gitgide artan bir biçimde kendilerini de metalar olarak duyurdular. Masanın üzerinde sergilenen bilimsel ve sanatsal araçların zengin bir incelikle dolu yüzeyleri, sanat yapıtının kendi incelikli yüzeyinde anlaşılıyor ve gösteriliyordu. Buraya kadar resmedilen araçlarla bu resmin yapıldığı çerçeveli ve süslü meşe plakanın arasında biçimsel bir analojiye işaret ederken, 'Elçiler' aynı zamanda maddi bir analojide de ısrar eder. Resmi dinsel olmayan bir otoritenin gereçlerinin kutsanmasında üstün bir vasıta olarak kabul ederken, aynı zamanda resmin kendisinin de meta statüsünde bulunuşunu kutlar. Yani, Holbein bu resmin önünde duran izleyiciyi, kutsanmış nesnelerin dikkatini yapıtın merkezinden çektiği ve [bu nesnelere] atfedilen kültürel değerleri, en nihayetinde satın alınabilen, sahip olunabilen metalar olarak gören birileri olarak teşhis eder. Öyleyse 'Elçiler', erken kapitalist dönemde, izleyicinin 'sembolik sermaye' birikimiyle ilgili alegorik bir resimdir, eğer Pierre Bourdieu'nun 'sembolik sermaye'si 'inkar edilen, ya da yanlış tanınan ve sonuç olarak tanınan, o halde meşru bir ekonomik ya da siyasi sermaye, çeşitli koşullar altında ya da uzun vadede her zaman "eko-

(2) John Berger, *Ways of Seeing [Görme Biçimleri]* (London: BBC & Penguin Books, 1972), s. 91.

nomik" karla tahvil edilebilen, bir "kredi"' olarak'[3] anlaşılacaksa. [Tablo] her biri bir diğerinin ön koşulu olan sembolik ve ekonomik sermayeler arasındaki diyalektik ilişkiyi dramatize eder. Bunu kısmen de izleyicinin Dinteville ve Selve olarak kişileştirilmesi yoluyla yapar: İzleyici kendi aralarında yerleştirilmiş masanın karşısında durur, böylece izleyicinin kapladığı sosyal alana dahil edilişini kurumsallaştıran üçgen şeklindeki ilişki kurulur. Hem baştan çıkarıcı hem de hafifçe cüretkâr bakışları izleyicinin bu alanda bulunmasına hoşgörü gösterdikleri hissiyatını kuvvetlendirir. Holbein'in elçilerin bulunduğu üç boyutlu alanı – mozaik zemindeki geometrik desenlerden anlaşılacağı üzere perspektifi özenle uygulamasına dayanan– büyük bir itina ile yeniden kurması aynı zamanda bu kişileştirme sürecine katkıda bulunur, çünkü bu devlet adamlarının sembolize ettikleri 'hiç çaba sarfetmeden kumanda edebilme' hissini izleyiciye ulaştırır. Yapıtın eşleştirdiği sanal alanda izleyici potansiyel olarak bu kurucu objelere kumanda eden sahiplere dönüştürülür. Resim böylece izleyiciyi 'alır', Althusserci kavramlarla ifade edecek olursak, bireyi özneye dönüştürür.[4] Özel olarak, izleyiciyi, burjuva bir özneye dönüştürür (ya da, örneğin, Hıristiyan bir özneye). Bu yorumlamayı sürdürmek elbette resmin en vurucu unsurunu gömezden gelmek olur: Resmin yüzeyinde kayan ve perspektifini talihsizce bozan yabancı imgeyi. Bruno Latour imgenin izleyicinin resimle kurduğu ilişkiyi çarpıtan etkisini canlı bir biçimde tarif eder:

> Eğer Londra Ulusal Galerisi'ndeki görevliler resmin sol yanında dizlerinizin üzerine çöküp yüzünüzü resmin vernikli boyasına sürermişçesine bakmanıza izin verseydi, tanımla-

(3) Pierre Bourdieu, 'The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods', Randal Johnson, ed., *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature* (Cambridge: Polity, 1993), içinde, s.75.

(4) Louis Althusser, 'Ideology and Ideological State Apparatuses: Notes towards an Investigation', *Lenin and Philosophy and Other Essays*, çev. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 2001), içinde s. 118.

namayan uçan cismin bir kurukafa olduğu görülebilirdi – zamanın ölümü çağrıştıran pek çok resminde kullanılan bir sembol. Ama böyle bakıldığında şevkli Elçiler nasıl görünecekti? Parlak ve anlamsız şekillerin grotesk ve çarpıtılmış bir karmaşası olarak. Elçiler düzeltildiğinde, kurukafa çarpıtılır, eğer kurukafa düzeltilirse, bu iki Fransız eğri büğrü uçan daireler gibi görünür.[5]

Kurukafa imgesi, yapıta sabit bir izleyicinin perspektif kurallarıyla oluşturulmuş bakış açısına uyumsuz bir görüş katar: Anlaşılamayan imgeyi tanınan bir nesnenin sureti olarak tekrar anlamlandırabilmek için, izleyici elçilerin ve onların başarılarını sembolize eden araçların biçimlerini şiddetli bir şekilde bozan bir açıdan bakmalıdır. İzleyiciyi eğilmeye, neredeyse alçaltıcı bir duruşa zorlamasında, Holbein çok dikkatli bir biçimde düzenlediği sağlam, üç boyutlu gerçekliğin kasten altını oyar. Kompozisyon çarpıcı bir biçimde bozulur ve sahip olduğu –özellikle de tasvir ettiği sembolik ya da ekonomik biçimlerdeki sermayenin karmaşık olmayan bir şekilde istenebileceği ve elde edilebileceği yönündeki– ideolojik kabuller tamamen altüst edilir. Bu bakış açısından gerçekliğin kendisi bile dağılmış, etrafa bulaşmış gibi görünür. Böylece kurukafa izleyicinin başlangıçta kendini alıştırdığı kültürel ve siyasi ihtirasların manasız görünmesini sağlar. Bunu ise ölümü hatırlatan imgelerin resme geleneksel bir şekilde yerleştirilmesinde olduğu gibi sembolik bir şekilde yapmaz (Dinteville'in şapkasındaki süsleme bunu yapar, ancak ölüme değinmesindeki soyutluk, buna bağlı olarak yetersizlik neredeyse farkedilmeyecek durumda oluşuyla vurgulanır.) Aksine, resmin ortasında çarpık bir vaziyette duran kurukafa saldırgan bir biçimde memento mori [yapıtlara ölümü çağrıştıran imgeler yerleştirme] geleneğini yabancılaştırır ve radikalleştirir.

(5) Bruno Latour, 'Opening One Eye While Closing the Other ... A Note on Some Religious Paintings', Gordon Fyfe, John Law, ed., *Picturing Power: Visual Depiction and Social Relations* (London: Routledge, 1988), içinde s. 16.

Üstünkörü soyutlanışı gerçekte onun somutluğunu, neredeyse haddini aşan dolaysızlığını belirtir. Ölüm fikrini içerikten çok biçim düzeyinde katar. İzleyici ölümün suratını görmek için fiziksel olarak duruşunu değiştirmeye, hatta kendini küçük düşürmeye zorlanır. Holbein ölümün hakimiyetiyle olan ilişkiyi cebirsel bir surette kurmak yerine, anlamı boşaltılmış geleneksel bir sembolü kullanarak, şairane bir şekilde kurar. Victor Shklovsky'nin söyleyebileceği şekilde, izleyicinin bedeniyle ilişkilendirerek.[6] Korkunç, çarpıtılmış kurukafa, kaçınılmaz ölümün ontolojik olarak hayatı bitirişini temsil etmez.

'Elçiler'de kurukafayı çarpıtmak için Holbein tarafından cesaretle kullanılan araç, on yedinci yüzyılın başlarından itibaren *anamorphosis* [çarpıtma] (Yunanca 'yeniden şekillendirmek', 'şeklini değiştirmek') olarak bilinir. Jurgis Baltrušaitis sanatsal temsiller tarihi için felsefi ve görüşsel (optik) önemini şöyle vurgular:

> Anamorphosis ... elementleri ve ilkeleri tahrip eden oyunlar oynar; biçimleri görünür oldukları sınırlara indirgemek yerine, kendilerinin dışına çıkarır ve öyle bir biçimde çarpıtır ki, belli bir açıdan bakıldığında cisimler normal şekillerine dönerler. Sistem teknik bir merak sonucu bulunmuştur, ancak bir soyutlama sanatı, görüşsel göz yanılmaları ve sahte bir gerçekliğin felsefesini üreten bir vasıta olarak benimsendi.[7]

Bir sahte gerçekliğin felsefesi olarak, ya da daha kesin ifadeyle, alternatif gerçekliklerin bir yazınbilimi olarak, anamorphosis ilgimi çekiyor. Anamorfik [çarpıtılmış] bir imge, ideolojik bir şekilde kurulmuş bir gerçekliğe anlık olarak olsa da nere-

(6) Victor Shklovsky, 'Art as Technique', *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, çev. Lee T. Lemon, Marion J. Reis (Lincoln: University of Nebraska Press, 1965), içinde, s. 3-24.

(7) Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphic Art*, çev. W.J. Strachan (Cambridge: Chadwyck-Healey, 1977), s. 1.

deyse hayal edilmesi imkansız bir gerçekliğin varlığını zorla kabul ettirerek, onu nedensiz kılar, ontolojik olarak tutarsız hale getirir. Sözgelimi, Holbein'in yapıtındaki kurukafa, elçilerin ekonomik, siyasi ve sembolik sermayelerini duyuran metaların ne değişim ne de kullanım değeri olduğu bir alanı ima yoluyla anlatır. Anamorfik bir bakış açısından, resimde öylesine titizlikle yeniden inşa edilmiş ampirik gerçekliğin anlamı boşaltılır ve çok daha zorlayıcı olma tehdidi taşıyan neredeyse tamamen uyumsuz bir alternatifle mücadele etmek zorunda bırakılır. O halde anamorphosisin etkisi, felsefi manada, had safhada görelileştirmedir. Anamorfik bakış açısı görme eylemini radikal biçimde öznelleştirerek, böylece, doğrusal perspektifin dayandığı öznenin nesneyi yeterli biçimde algılayabilmesi için gerekli olan bir tek, hareketsiz bir nokta olması gerektiği kabulünün nesnellikten uzak olduğunu açığa vurdu. Anamorphosis perspektifin kendine içkin bir eleştirisidir, Daniel Collins'in 'alışılmadık gözlemci' adını verdiği, resim düzlemiyle dinamik, teğetsel bir ilişki kurarak 'uygun bakış açısı gibi tekil önkabüller üstüne inşa edilmiş tek gözlü yönetimlerin'[8] altını oyan izleyiciyi yaratır. Gerçekliğin algılanışındaki hakim biçimin doğal değil kültürel olduğunu gösterir ve bu, potansiyel olarak, siyasi anlamda harekete geçiricidir, çünkü gerçekliğin değiştirilebileceğini açık eder. Leonardo Da Vinci'nin notlarında perspektifin anamorfik çarpıtılmaları tasvir edilse de, anamorphosis ilk olarak Albrecht Dürer'in bir öğrencisi olan Erhard Schön ve Holbein tarafından on altıncı yüzyıl başlarında resimsel bir efekt olarak kullanıldı. Özellikle on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren, silindirik aynaların ve diğer katoptrik aygıtların kendine özgü efektini yaratmakta yaygın olarak kullanılmaya başlanmasıyla optik deneylerin moda biçimine dönüştü. Jean-François Niceron, Gaspar Schott'un bulduğu kelimeyi benimseyerek, anamorphosis'i

(8) Daniel L. Collins, 'Anamorphosis and the Eccentric Observer: Inverted Perspective and Construction of the Gaze', *Leonardo 25:1* (1992), s. 77.

La Perspective curieuse (1683) adlı yapıtında, belli başlı özelliklerini 'normal bir görünüşe ait cisimleri gelişigüzel bir bakış açısından bakıldığında çarpıtılmış olarak, ama doğru bakış açısından bakıldığında doğru şekilde orantılanmış olarak gösteren'[9] bir optik göz yanılması olarak tarif ederek kuramlaştırdı. Niceron ve Roma'daki Fransız manastırındaki arkadaşları, aynı zamanda metafizik yönlerini de keşfetti, 'göze sadece bambaşka şeylerden oluşan bir kaos gibi görünen, Tanrı'nın yarattıklarının ruhsal düzenini'[10] yorumlamakta kullandılar. Sonraları, anamorphosis sanatsal meraktan biraz fazlası olarak, eğlendiren göz yanılmaları üretmek için kullanılan eski bir araç olarak ortaya çıktı. Ancak, bu şirinleştirme süreci yirminci yüzyıl başlarında avangard'ların etkisiyle sekteye uğradı. 'Elçiler' tablosuna olan 'düşkünlükleri' belgelenmiş olan sürrealistler[11], 1920'lerde kapalı bir şekilde anamorphosis'e siyasi boyutunu geri kazandırdılar. Sürrealistler bir tane 'doğru bakma noktası' olabileceğine dair Kartezyen varsayımı ciddi biçimde sorguladı ve böylece anamorphosis'in perpektif kurallarının keyfiliği içerisinde yalnızca bir aşırı örnek olduğunu vurguladılar.[12] Örneğin Salvador Dali'nin Baigneuse'ü (1928) gerçeğin nesnel ya da akılcı olduğu düşünülen bir temsiline ulaşmanın imkansızlığını dramatize eder. Tartışmalı olarak, anamorfik biçimlerin sürrealistler tarafından tekrar benimsenmesi, anamorphosis kavramının son elli yılda felsefi söylem bağlamında canlanmasına da yol açtı. 1970'lerde –Dali'nin bir arkadaşı ve belli açılardan kendisi de sürrealist olan– Jacques Lacan ve Jean-François Lyotard, Paris'te

(9) Baltrušaitis'ten naklen, *Anamorphic Art*, s. 164.

(10) Martin Kemp, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat* (New Haven: Yale University Press, 1990), s. 211.

(11) Elizabeth Cowling, 'An Other Culture', Dawn Ades, *Dada and Surrealism Reviewed* (London: Arts Council of Great Britain, 1978) içinde, s. 460.

(12) 'Kartezyen' sıfatını kullanmam konusunda tavsiye aldım. Lyle Massey, Erwin Panofsky'nin 'Anamorphosis through Descartes or Perspective Gone Awry',Renaissance Quarterly sayı:50 (1997), s. 1148-89'da etkileyici biçimde ortaya koyduğu gibi, perspektifin Descartes'i rasyonalizminde bir paradigma olduğunu aktardı.

1955'te basılan Baltrušaitis'in anamorfik sanat hakkındaki yazılarından etkilenerek, kitaplarının kapaklarında 'Elçiler'i kullanmışlardır.[13] Resimlerin temsil düzlemlerinin kendisiyle özdeş olamayacağı hakkındaki tezlerinin bir örneklemi olarak bu tabloyu tartışan Lyotard'ın *Discours, Figure* (1971) kitabı, 1978'deki ikinci baskısında resimden alınan çarpıtılmış kurukafa detayına yer vermiştir.[14] Lacan'ın kurukafayı doğrudan 'Dali'nin akışkan saatleriyle' kıyaslayan *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (1973) adlı yapıtı, resmin bütününe yer verir ve Holbein'ın anamorfik 'bakış' perspektifini *objet a* ile tanımlanan 'özneyi imha edildiği haliyle' görünür kılmak için kullandığını savlar.[15]

Daha yakın zamanda, bu tez Slavoj Žižek tarafından Lacancı 'Gerçek' kavramıyla ilişkili olarak işlenir. Örneğin, 'Elçiler'in zeminindeki anamorfik iz, izleyicinin tarafsız duruşunu altüst eder, '[izleyiciyi], gözlemlenen nesneye tutturur': 'Bu, gözlemcinin çoktan, gözlemlenen görüntüye dahil edildiği noktadır – öyle ki bu nokta resmin kendisinin bize baktığı nokta olur'.[16] Bu pozisyonların daha fazla detaylandırılarak burada işlenmesine kalkışmayacağım, bunun yerine anamorphosis'in yabancılaştırma karakterinin mantığını aydınlatabildikleri ölçüde bu tezlere başvuracağım. Hipotezim, BK'da, yabancı öteki'nin temsilinin ya da dahil edilişinin anamorfik bir iz olarak işlev gördüğüdür. Tabiri caizse, Novum, BK metninin bize geri bakış attığı noktayı oluşturarak, ampirik ve sosyal çevremizi radikal bir biçimde yabancılaştırır ve onun keyfiliğini, o halde temel olarak değiştirilebilirliğini ortaya koyar.

---

(13) Bkz. Martin Jay, Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought (Berkeley: University of California Press, 1993), s. 48.

(14) Jean-François Lyotard, Discours, Figure (Paris: Editions Klincksieck, 1978), s. 376-9.

(15) Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev. Alan Sheridan (London: Hogarth Press, 1977), s. 88.

(16) Slavoj Žižek, *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture* (Cambridge: MIT Press, 1991), s. 91.

BK'nın karakteristiklerinden olan yabancılaştırma araçlarının anamorphosis'e denk olduğu iddiasını tarihsel bir temele oturtabilmek için, Stephen Greenblatt'ın 'Elçiler'i Thomas More'un *Utopia*'sıyla [Ütopya] (1516) ilişkili olarak ele aldığı yorumuna kısaca geri dönmek gerekir. Greenblatt, Holbein'ın tam olarak aynı sosyal çevrelerden olduğu halde resmi koruyucusu olan More'un Holbein'ın koruyuculuğunu bırakmasından beş yıl sonra yapılan bu resmin, 'bizi ancak bir resmin başarabileceği duyumsal bir dolaysızlık ve eşzamanlılıkla, More'un yabancılaşmasının tüm karmaşıklığına daldırdığını' ve biçimsel olarak *Utopia*'ya benzediğini, çünkü anamorfik iziyle ve kullandığı özoforik perspektifle, 'normal görüş'ün imkansızlaştığı bir 'olmayan yer' yarattığını iddia eder. Bu olmayan yer, Utopia adası'nın olmayan yer oluşu gibi, 'olağanüstü bir gerçekliğe' uzanıp dokunarak 'ona kendi yabancılaşmasını bulaştırır'.[17] O halde More'un kitabındaki –kitabın kendisinin onu yarıya böldüğünü ima etmesinden daha karmaşık olan– hikâyedeki mekân değişimleri Holbein'ın resmindeki temsil işini yeniden icat eden perpektifteki değişimlerin metinsel bir karşılığıdır:

> 'Elçiler' gibi *Utopia* da aynı metinsel uzamı kaplayan iki birbirinden ayrık dünya sunarken, bunu böyle yapmasının imkansızlığında ısrar eder. Bunları ne tamamen ayırabilir ne de uyumlu hale getirebiliriz, bu yüzden radikal bir kopukluğun vereceği hazzın gerçekleştirilmesi, onları tamamen bütünleştirmenin vereceği zevk kadar gerçekleştirilmesi imkansız bir şey olur.[18]

'İki ayrık dünya' arasındaki diyalektik ilişki, iddiama göre, aynı zamanda BK'nın metinsel dinamiklerini de karakterize eder. Şüphesiz *Utopia*'nın BK'nın ya da ütopyacı edebiyatın çıkış nok-

(17) Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare* (Chicago: University of Chicago Press, 1980), s. 21.
(18) Age., s. 22.

tası olarak kabul etmek fazla basit olurdu, ancak yine de türün oluşmasındaki önemi yadsınamaz. Mükemmele ulaşabilecek bir toplumu düşlemek için yapılan toptan bir teşebbüsün gözlemlenen mevcut olanın sınırlarını dolaylı ya da dolaysız olarak ortaya koyması yüzünden, diğer rakip edebi biçimlere –görece yeni buluşlar sayılan tarihi ve gotik romanlara ek olarak, peri masalları, klasik efsaneler, yeryüzü cennetleri, rahatlık ve huzur dolu yerleri anlatan halk öyküleri, olağandışı yolculuklar, bin yıl sürecek barış ve refah dönemi fantazileri, felsefi konuşmalar, teknolojik planlar, siyasi manifestolar ve satirler– kıyasla ütopyacı yazın, BK'nın geç ondokuzuncu yüzyıldaki ortaya çıkışının önkoşullarının oluşturulmasına muhtemelen daha çok katkı sağlamıştır. Ütopya edebiyatının toplumsallıkla ilgili karakteristik görüşleri, tıpkı BK'da olduğu gibi, bütün çelişkilerine rağmen, toplumun bir bütünlük olarak kavranmasının en azından teknik olarak mümkün olduğu bir dönemin düşsel tasarısıdır. Fredric Jameson (BK'yı da ütopyacı gerçekleştirme kavramı içine dahil ederek) ütopyacı gerçekleştirmenin biçimlerinde başı çeken tam da bu bütünsellik kategorisidir'[19] diye ilan eder. Yukarıda sıralanan daha eski, aynı kökenli biçimsel arketiplerin kurduğu dünyalar, buna kıyasla, bölük pörçüktür.

Erken onaltıncı yüzyıldaki doğuşundan itibaren, ütopya, feodolizminkine karşıt olarak, toplumsal yapısının bütünleştiriciliği ölçüsünde kapitalizmin karakteriyle damgalanmıştır. Louis Marin 'Ütopik söylemin tarihsel olarak ortaya çıkışının ancak kapitalist üretim biçimi oluştuğunda gerçekleştiğini' belirtir, (ancak bunu yaparken kapitalizmi bir süreçten ziyade bir olay olarak kavrar gibi görünür.)[20] Kapitalizmin ilerleyişi, düzensiz ve eşit olmayan gelişimine rağmen, ütopyacı bir biçim için gerekli temel koşulları sağlar, toplumu bütünselleştirebildiği ölçüde ya-

(19) Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2005), s. 5.

(20) Louis Marin, *Utopics: Spatial Play*, çev. Robert A. Vollrath (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1984), s. 198.

bancılaştırır ve yabancılaştırabildiği ölçüde bütünselleştirir. *Utopia*'yı şekillendiren ütopyacı komünist hayalde, More feodalizmin gerilemesiyle nisbi bir serbesti kazanan ve bunun ciddi bir şekilde farkında olan küçük bağımsız üreticilerin sınıfsal konumlarını evrenselleştirir.[21] Bu nedenle More'un inşa ettiği ideal toplum modeli emsali olmayan bir ölçüde dışarıdan tutulmuş bir bütünsellik gibi görünür. Ütopya edebiyatını BK'nın en önemli öncülü yapan, aynı metinsel uzamı kaplayan iki birbirinden ayrık dünyanın telaffuzuyla mümkün olan bütünselliğe olan bu vurgusudur. Bu iki biçimi de tanımlayan, çiftli diyalektik perspektif, başlangıçta resimde daha sonraları da edebiyatta evrilmiş olan realizmin tekil, birleştirici perpektifine bir meydan okuma oluşturur. Gelişimi Rönesans'ın hümanizminin yükselişinden ve özellikle tarihi kesintisiz bir süreç olarak anlamaya olan düşünsel bağlılığından ayrı düşünülemeyen realizm temsile olan yaklaşımında çizgisel ve kronolojiktir. Zaman ve uzayı birleştirir. Elizabeth Ermarth'ın iddia ettiği gibi, 'edebi gerçekçilik konsensusta olmanın edebi biçimidir, mihenk taşı bir metnin mümkün kıldığı çeşitli bakış açılarının anlaşmasıdır.'[22] Edebi gerçekçilik okurunu konsensus neyi nesnel buluyorsa o konumda inşa eder, edebi terimlerle, hayalgücünü koordine eder; ve bu bakımdan izleyicisini bir nesnellik ilüzyonunu yakalamanın mümkün olduğu bir noktaya konumlandırmak için perspektiften istifade eden gerçekçi resme benzer. Her iki durumda da gözlemlenen dünyaya olan bariz benzerlik pekiştirilir. Ermarth'a göre 'realizmin konsensusu, edebiyatta bilincin bir akılcılaştırılmasını üretir, bu realist resimde görülen görüşün akılcılaştırılmasıyla paraleldir.'[23] Kendileri de elbette kısmen de olsa bu realizmin konsensusuna dayanan ütopya edebiyatı ve

(21) Bkz. Christopher Kendrick, 'More's Utopia and Uneven Development', boundary 2 13: 2/3 (1985), s. 233-66.

(22) Elizabeth Deeds Ermarth, ***Realism and Consensus in the English Novel: Time, Space and Narrative***, ikinci basım (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998), s. ix–x.

(23) Age., s. 4.

BK, yine de, az ya da çok etkin bir biçimde, anamorfik bir perspektif sunarak onu çetrefilleştirirler. *Utopia* ortaya çıktığı zamanda 'gerçekçiliğe ait olan teknikleri hem kullanıyor hem terkediyorsa'[24] kökeni ona dayanan BK geleneği de bunu yapıyordu. Realist estetiğin inişe geçtiği zamanda, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında biçimsel dönemine giren bilimkurgu, tartışmasız biçimde onun bilinci akılcılaştırma yöntemlerine dayanıyordu; bununla birlike, aynı zamanda bilinci akılcılaştırmanın karşıtını da gerçekleştiriyordu. Başka zamanları ve mekânları anlatışında kullandığı anamorfik perpektifle, şimdiki zamanı, şimdiki mekânları gerçeksizleştiriyordu.

O halde, BK'daki anamorfik yabancılaştırmalar nasıl çalışır? Anamorphosis resim tarihinde genellikle iki farklı biçim olduğunu varsayar ve bu ayrım BK'da yeniden üretilir. Daha yaygın olan biçimde, kare şeklinde bir resmi alıp koordinatlarını bir ikizkenar yamuğun yüzeyine tekrar yerşeştirmenin de dahil olduğu Niceron'un perspektif deneylerinde olduğu gibi, bütün kompozisyon anamorfiktir. Bu tarz bir kompozisyon *bir anamorphosis* olarak adlandırılabilir. Daha seyrek karşılaşılan ikinci biçimde ise kompozisyonun genelinde doğrusal perspektif baskındır ancak bir anormal, anamorfik imge resme yerleştirilir – 'Elçiler'de olduğu gibi. Kompozisyonun parçası olan bu imge *bir anamorf* olarak ayırdedilir. Bu ayrım kabaca, tamamen (ya da neredeyse tamamen) 'tanıdık olmayan' ya da gerçekdışı bir dünyada geçen BK ile 'tanıdık' ya da realist olan bir dünyada geçen ama kaçınılmaz olarak bir yabancılığın izlerini taşıyan BK arasındaki ayrıma denktir.

Bu şema Darko Suvin'in etkileyici Novum kavramıyla ilişkili olarak açıklanabilir:

> Novum'un ihtiyaç duyduğu eşleşmenin, hikâye tarafından gerçekleştirilen, farklı insan ilişkilerine ve sosyokültürel

(24) Age., s. 13.

> normlara denk gelen farklı bir tarihsel zamana sahip alternatif bir gerçekliğe ait olduğu söylenebilir. Bu yeni gerçeklik alenen ya da zımnen yazarın ampirik gerçekliğinin varlığını gerektirir. Çünkü ancak ampirik gerçekliğin şu ya da bu şekilde modifiye edilmesiyle ayarlanabilir ve anlaşılabilir... [BK'nın] kendine özgü yöntemi, hikâyedeki olayları anlamak için yazar'ın ve ima edilen okur'un gerçeklik normundan hikâyede gerçekleştirilen Novum'a giden ve sonra da, yeni kazanılmış bir perspektiften tekrar bakmak üzere oradaki yenilikten yazar'ın gerçekliğine geri dönen bir geribildirim salınımıdır.[25]

Bu pasaj BK'ya özgü olan yabancılaştırma yöntemini canlı bir biçimde resmetmektedir. Ancak 'yazar'ın ampirik gerçekliğinin varlığını' alenen gerektiren ile 'zımnen' gerektiren Novum arasındaki ayrımı dikkatlice yapmak konusunda başarısızdır. Kullandığım terimler bakımından, bunların ilki bir 'anamorf'tur (yazarın ampirik gerçekliği metinde açıkça mevcuttur ve Novum bunun içine yerleştirilmiş olan alternatif bir gerçekliğin varlığıdır) ve ikincisi de bir 'anamorphosis'tir (Novum metnin tasvir ettiği alternatif gerçekliğin kendisidir ve yazarın ampirik gerçekliği ancak dolaylı olarak metinde bulunur.)

Bu, hazırlık olarak, H.G. Wells tarafından kaleme alınmış iki 'imkan fantazyası'[26]nın basit bir kıyaslanmasıyla anlatılabilir. Sözgelimi kahramanının 1897'de kataleptik* bir uykuya dalıp 2100'de uyandığı *When the Sleeper Wakes* (1899), neredeyse tamamen tanıdık olmayan bir toplumda geçer. Bu romanda Wells'in kurduğu ve yazarın sistematik yabancılaşmasına denk gelen distopik geleceğin kendisi bir anamorphosis teşkil eder. Böylece okuyucu bu gelecekten gerçekçi perspektifte bir hare-

(25) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 71.
(26) H.G. Wells, *When the Sleeper Wakes* (London: Everyman, 1994), s. 3.
(*) Adalelerin donması, irade ve duyguların aniden kaybolduğu durum. (ed. notu)

ketle, üzeri örtülü olarak şimdiki zamanla çarpık, yabancılaştırıcı bir ilişki içinde konumlandırılır. Bunun tersine, kahramanının çağdaş İngiltere'nin Marslılar tarafından işgal edilişini anlatan *The War of the Worlds [Dünyalar Savaşı]* (1898), tamamıyla bilindik bir toplumda geçer. Ancak anlattığı apokaliptik şimdiki zaman Marslıların suretinde bir anamorf içerir. Bu uzaylılar – 'nabız gibi atan' şekilsiz kütleler– Wells'in ondokuzuncu yüzyılın sonunda İngiltere'yi resmeden tablosundaki anamorfik lekelerdir. 'Can alıcı, yoğun, insanlık dışı, sakat ve canavarca', İngiltere'nin merkez bölgelerinde kazılarda bulunan yabancı öğelerdi. İçinde geldikleri 'Şey'den dışarı sürünüşlerini gördüğünde Marslılar anlatıcıda 'tiksinti ve korku' uyandırır ve çılgın bir panikle kaçmaya teşebbüs eder – 'ama gözümü onlardan alamadığım için' diye anlatır, 'eğile eğile ve tökezleyerek kaçabildim'[27] Uzaylıların neden olduğu açık dehşetin yol açtığı bu eğilme hareketi bilimkurgunun sahip olduğu arketip anamorfik perspektifi mükemmelen tasvir eder. Hikâyenin kahramanınınkine benzer biçimde okuyucunun bu uzaylıları anlama çabası romanın çağdaş kurulumuna yabancılaştırıcı bir etki katar; ve bu yabancılaşma izleyicinin Holbein'ın resmindeki kurukafayı doğru bir biçimde görmek için bakış açısını değiştirdiğinde elçilerin ve arkalarındaki nesnelerin görüntülerinin sert bir biçimde çarpıtılmasıyla benzerdir.

Fredric Jameson 'iki ayrık mekânın mutlak bir biçimde ayrı ve heterojen ifadelerden iki cümlenin yanyana getirilişleriymiş gibi olan' A.E. van Vogt'un eserlerinin karakteristik özelliği olan mekânsal süreksizlikleri keşfetmiştir. Bununla ilgili olarak, yapıta adını veren binanın bir gece aniden birilerinin arka bahçesine taşınmasını anlattığı 'The Weapon Shop' [Silah Dükkanı] (1942) örneğini sunar; ve bunu 'içsel mekânı dış dünyadan farklı, fakat tümüyle anormal olmayan yeni bir nesnenin nor-

(27) H.G. Wells, *War of the Worlds* (Harmondsworth: Penguin, 2005), s. 21-2.

mal gündelik yaşama aniden duhul etmesi'[28] olarak tarif eder. Günlük hayata onu kesinlikle yabancılaştıracak şekilde davetsizce giren bu dükkan bir anamorftur. Jameson'ın van Vogt'un hikâyesindeki 'yeni nesne'yi tamamen anormal olmayan olarak tasvir etmesine karşılık, genelde az ya da çok yabancı bir biçime işaret etmesini özellikle göz önünde bulundurarak nihayet detaylarına yoğunlaşmak istediğim kısım BK'nın bu yönüdür. Anamorf'un içsel mekânı, iddia edilebileceği gibi, genişleme alışkanlığına sahiptir, böylece dış görünüşü köklü bir biçimde değişmese bile, sonun 'normal gündelik boşluk'la birleşir. Carl Freedman'ın tarif ettiği 'Bloch'çu Novum' gibi, bu 'asla özünde değişmeyen gündelik bir çevreye eklenen tek bir yeni unsur değil, aksine bütün çevresindeki dünyayı yeniden yapılandıran, bir bakıma, yeni bir dünya (elbette, yoktan varetmese bile) yaratan radikal bir yeniliktir.'[29] Bir kere özümsendi mi, anamorfik perspektif geri dönüşü olmayan biçimde normal olanı dönüştürür.

Jameson'ın teşhis ettiği bu mekânsal gerilime iyi bir örnek, Bölge'nin –atmosferi zehirli, zorlu yüzeyi egzotik, anlaşılmaz bir birikintiyle kaplı olan bir yer– açıklanamayan bir uzaylı ziyaretinin mekânı olduğu Arkady ve Boris Strugatsky kardeşlerin yazdığı *Roadside Picnic*'tir (1972). Yolcuların rastgele biçimde kozmosu geçtikleri, karakterlerden birinin kirletilmiş bir noktaya benzettiği burada bir kez düşüncesizce piknik yapılır, bu romanın anamorfudur ve kurduğu bu anamorfik perspektiften, Strugatsky'lerin resmettiği ampirik gerçeklik yabancılaştırılır. Birbiriyle rekabet halindeki gerçekliklerin ilişkisi Jameson'un formülasyonu doğrultusunda mutlak biçimde ayrık ve heterojen fakat bitişik uzamların ilişkisidir. Görünüşe göre bölgenin içsel mekânı, dış dünyayı neredeyse sezilemez biçimde, yavaş yavaş asimile eder, böylece çevresinde yaşayan bireyler, tıpkı bir psi-

(28) Jameson, *Archaeologies of the Future*, s. 321, 319.
(29) Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Hanover: Wesleyan University Press, 2000), s. 69.

kotik (ruhsal rahatsızlık) olay gibi, bunu varoluşsal olarak deneyimlemeye duyarlı hale gelirler. Bir sonraki pasajda, Bölge'nin içine dağılmış yabancı nesneleri toplayan iz sürücülerden biri olan Reddick otele ulaşmak için bir sokağı geçerken birdenbire onun bütün ötekiliğini benimsemiş gibi görünür (sanki Philip K. Dick'in yapıtla çağdaş romanlarından birine sıçramış gibi):

> 'Daha önce Bölge'nin dışında hiç böyle birşey deneyimlememişti. Ve Bölge'de de başına yalnızca iki ya da üç kez böyle birşey gelmişti. Başka bir dünyadaymış gibiydi. Bir milyon koku bir anda önünde çağladı – keskin, tatlı, metalik, yumuşak, tehlikeli olanlar, kaldırım taşı kadar kaba olanlar, saat mekanizmaları kadar hassas ve karmaşık olanlar, bir ev kadar devasa ve toz zerresi kadar minik olanlar. Hava katılaştı, sanki boşluğun katı balonlar, kaygan piramitler, devasa dikenli kristallerle doldurulmuşcasına kenarları, yüzeyleri ve köşeleri çıktı ve antika çirkin mobilyalarla dolu bir hurdacı dükkanında kendine yol açmak için hepsini itmek zorunda kalarak ilerledi. ... hepsi bir saniye sürdü. Gözlerini açtı, herşey gitmişti. Farklı bir dünya değildi – kendisine yeni, bilmediği bir tarafını gösteren bu dünyaydı. Bu taraf ona bir saniyeliğine açık edildi ve ona anlamak için zaman tanımadan kayboldu.'[30]

Burada, iz sürücü Bölge'nin içinde değil, Bölge iz sürücünün içindedir. Reddick bir anlığına 'bu dünyanın' anamorfik perspektiften 'başka bir dünya' olarak kavranabileceğini görür; ve bu bakımdan gördüğü halüsinasyon okuyucunun BK deneyimini alegorikleştirir. İz sürücünün dış bakışında vücut bulan ampirik gerçekliğin bakış açısından Bölge (Wells'in Marslıların işgalini tasvir ettiği biçimde) 'can alıcı, yoğun, insanlık dışı, sakat ve canavarca'dır. Buna karşılık, iz sürücünün iç bakışında gerçeklik kazanan Bölge'nin bakış açısından, ampirik gerçekliğin kendisi

(30) Arkady ve Boris Strugatsky, ***Roadside Picnic***, çev. Antonina W. Bouis (London: Victor Gollancz, 2007), s. 67.

de can alıcı, yoğun, insanlık dışı, sakat ve canavarca görünür. İndirgenemez biçimde bu yabancı niteliklere sahip olan Holbein'ın anamorfik kurukafası da buna denk bir dönüşüme yol açar. Yapıttaki [anamorfik] lekenin anlaşılabilir bir imge olarak göründüğü perimetrik [çevresel] bakış açısından elçilerin bulunduğu normal gündelik uzam can alıcı, yoğun, insanlık dışı ve canavarca biçimde öteki olarak görünmekte, onu dolduran objeler ise egzotik, anlaşılamayan bir birikintiye dönüşmektedir.

BK anamorfunun işleyiş biçimini son bir örnekte keşfetmek istiyorum. Ian Watson tarafından yazılan 'Slow Birds' [Yavaş Kuşlar], ilk olarak *Magazine of Fantasy & Science Fiction*'da 1983'te yayınlanmış Soğuk Savaş hakkında politik bir hikâyedir. Hikâye, yazarın kendi ampirik gerçekliğinden yola çıkarak ulaştığı, ileri derecede teknolojikleşmiş tanıdık İngiltere'ye dolaylı olarak paralellik gösteren tanıdık olmayan pastoral bir İngiltere'de geçmektedir. Endüstri öncesi köylerin üzerinde dağıldığı ilk bakışta pastoral İngiltere'nin kırsal kesiminin, daha dikkatli bakıldığında düzlüklere yayılmış olan cam gölleriyle yaralanmış olduğu görülür (sanki Hardy'nin kır hayatıyla ilgili romanları Ballard'ın apokaliptik romanlarında anlatılan entropik süreçlere tabi tutulmuş gibi). Bu ürpertici camlaşmanın sebebi 'yavaş kuşlar'ın münferit olarak yaptığı patlamalardır. Yavaş kuşlar aniden ve rastgele ortaya çıkan, boru şeklinde metal gövdeleri olan neredeyse sonsuz yavaşlıkta bir hızla hareket eden akıl sır ermez biçimlerdir ve sonunda ya aniden gözden kaybolurlar ya da infilak ederler. Kendini yok eden her yavaş kuş geride 'düz, dairesel bir cam tabakası', (*Roadside Picnic*'i uzaktan hatırlatan) 'polarize, kısıtlı bir imha bölgesi' bırakır ve nihayet bu kötü alanlar birbirleriyle birleşip bütün kırsalı tamamen kaplayarak yaşam barındırmayan camsı bir maddeye çevirme tehdidi oluşturmaya başlar.[31] Bu 'yavaş kuş' adı verilen gizemli havada durma olgu-

(31) Ian Watson, 'Slow Birds', Slow Birds and Other Stories(London: Victor Gollancz, 1985), içinde s. 12. Bana bu metni gösterdiği için Chris Marsh'a müteşekkirim.

sunun 'Russ and 'Merika arasındaki çatışmada kullanılan nükleer başlıklı Cruise füzeleri olduğu belli edilir. Bu zararsız paralel evrene yönlendirilmişlerdir çünkü oradaki zamanın ve mekânın aşırı akışkanlığı sayesinde yakalanmaktan ya da etkisiz hale getirilmekten kurtulabilirler. Bu yüzden yavaş kuşlar 'yer çekimine aldırış etmez' ve 'varoluşun içine ve dışına atlayabilirler': 'Onlar irrasyonel, başka bir yerden gelen şeylerdir'.[32]

Bir istisna dışında bu bölge sakinleri tarafından sırrı çözülemeyen füzeler, bu onbirinci yüzyıldaki halini andıran İngiltere'de bulunan anamorfik lekelerdir. Holbein'in resmindeki kurukafa gibi, bu tanımlanamayan uçan cisimler, katettikleri normal gündelik uzamda derin, delici gölgeler bırakırlar. Elbette ölümü işaret ederler; bu bakımdan nükleer savaş başlığı yalnızca geç yirminci yüzyılın kendine özgü sosyoekonomik koşullarında yeniden biçim bulmuş eski bir kurukafadır. Aynı zamanda, bu paralel, endüstri öncesi dünyanın durağanlığının altının kazıldığı, şirin kırsalının, çirkin lekelerle, sessizce, aralıklı sarsıntılarla şeklinin değiştirildiği anamorfik noktayı da temsil eder. Yavaş kuşların öngörülemez cisimleşmeleri, bu toplumun ontolojik temellerini gerçek dışı gösterir. Tayfsaldırlar, – eğer tayfsal olmak, Jameson'ın iddia ettiği gibi 'şimdiki titremeyi yaratan şeyse: Tıpkı içinde nesnel dünyanın –aslında maddenin kendisinin– bir mucize gibi parıldadığı bir ısı dalgasının titreşimleri gibi'.[33] Ancak eğer bir yandan okuyucu için inşa edilen fantastik, pastoral gerçeklik, yazarın ampirik, hiper-endüstriyel gerçekliğinden yavaş yavaş sızan yıkımla yokolma tehdidiyle karşılaşıyorsa, diğer yandan ilki ikinciyi kurtarmayı da vaad ediyordur. Hikâyenin bir yerinde bir çocuk kasten yavaş kuşlardan birisine bağlanır ve yavaş kuşla birlikte maddesel olmaktan çıkarak gözden kaybolur; geri döndüğü zaman, savaşla ikiye ayrılmış para-

(32) Age., s. 28.
(33) Fredric Jameson, 'Marx's Purloined Letter', Michael Sprinkler, ed., Ghostly Demarcations: A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx (London: Verso, 1999), s. 38.

lel evrende 'füzelerin zamanın içinden atıldığını' açıklar. Kısa bir süreliğine gidip evine geri döndüğü dünyayı 'başka bir muhtemel dünya' olarak tasvir eder, çünkü bu dünya potansiyel kurtuluşu temsil eder. 'Onlara büyük bir umut taşıdım, çünkü benim varlığım bütün hayatın bitmediğini gösterdi', 'Hayatın sürebileceğini' der.[34] Füzelerin pastoral dünya için bir anamorf teşkil etmesinde olduğu gibi, çocuk da hiper-endüstriyel dünya için bir anamorf teşkil eder.

Öyleyse 'Slow Birds' bir çifte yabancılaşmayı canlandırır. Kurulumu, yazarının ampirik gerçekliğinden neredeyse tamamen bağımsız, ama az ya da çok, onun sistematik olarak çarpıtılması sonucu oluşmasıyla bir anamorphosis'tir; böylece bu gerçeklikte anamorfik bir yabancılaştırma gerçekleştirir. Öte yandan füzeler biçiminde bir anamorf da içerir; bu anamorf da tasvir ettiği fantastik gerçeklikte bir yabancilaşma hissine yol açar. Aynı zamanda füzeler, iki evren arasında bir kapı açar. Diğer tarafında, simetrik bir süreçte, 'makinelerle sürdürülen bir masaüstü oyunu' olan Soğuk Savaş'ın dünyası, çoktak anamorfik olarak yabancılaştırılmıştır.[35] Dahası, bu da, bir uzay-zaman sürekliliğinden bir diğerine yanlışlıkla giden çocuk biçiminde bir anamorf içerir. Böylece anamorfik perspektiflerin karmaşık bir ikileştirilmesiyle, Watsoun, anamorf'u hem distopyacı, hem de ütopyacı bir figür olarak kusursuzca kullanır. Bir açıdan bakıldığında kurukafa gibi görünen, başka bir açıdan kurtarıcı yaşamın sembolüne dönüşür. Kendini zaten bulunduğu noktada konumlandırılmış olarak gören –emperyal güçlerin çatışmasıyla ikiye bölünmüş kapitalist bir toplumda– okuyucu için çocuk bir çeşit an-anamorf olarak (Pavel Florensky'nin şairane formülasyonuyla, 'dünyaya gerçeklik püskürten bir fıskiye gibi'), 'gerçeklik oluşturmaya hizmet eder, onu varolmamaktan çıkarıp gerçekliğe ilerletir.'[36]

(34) Watson, 'Slow Birds', s. 32.
(35) Age., s. 32.
(36) Florensky, *'Reverse Perspective'*, s. 212.

2

'YAŞAMIN TEMEL YÖNTEMİ' OLARAK SANAT: ÜTOPYACI SANAT VE MÜLKSÜZLER VE MAVİ MARS ÜTOPYALARINDA SANAT

William J. Burling

Sanatın gerçek toplumsal pratiği ve analizi –kendine has bir bilincin, kendine has bir hissiyatın gerçekleştirilmesinin mümkün olduğu tek yol olan– bunun gibi kesin bir tonla ortaya konmuş somut ifadelere özen göstermekle başlamalıdır.[1]

Raymond Williams

En az ondokuzuncu yüzyılın sonundan beri ütopyacı romancılar ütopyacı toplumda sanatın işlevinin ne olabileceği, sanatın hangi biçimlerde icra edileceği ve sanatçılarının görevinin ne olacağı konularına kafa yormuşlardır. Edward Bellamy ve William Morris sanat konusuna büyük bir önem atfetmiş, daha yakın zamanda da Samuel R. Delany ve Marge Piercy eserlerinde ütopyacı sanatın sofistike, detaylı temsillerine yer vermişlerdir. Ancak, sanatsal üretimin ütopyacı ontolojik mevzularla kurabildiği ayrıcalıklı ilişkiye rağmen, pek az eleştirmen ütopya temsillerinin bu bileşenini layıkıyla dikkate almıştır. Fredric Jameson bir yerde 'ele alınan bir ütopyacı metnin hayal gücü ni-

(1) Raymond Williams, *Marxism and Literature* (New York: Oxford University Press, 1970), s. 191.

teliğini ölçme yolunun' '[metnin] ütopyacı sanat yapıtlarını hayal edebilmekteki gücünden' geçtiğini gözlemler; başka bir yerde ise 'sanat yapıtı içindeki sanat yapıtının ... Ütopya'nın en çarpıcı eksikliklerini müthiş bir titizlikle yansıtan bir minyatür gözlüğü'[2] olduğuna dikkat çeker. Ancak ne Jameson ne de başka bir ütopya kuramcısı, ütopya edebiyatındaki bu 'minyatür gözlüğü'nü yorumlamak için bir metodoloji önermemiştir.

Bu makale, Ursula K. Le Guin'in *The Dispossessed [Mülksüzler]* (1974) ve Kim Stanley Robinson'ın *Blue Mars [Mavi Mars]* (1996) eserlerinin bir incelemesini sunarak böyle bir kuramsal modelin taslağını ortaya koymak amacını güder. Le Guin'in romanı, kendi yazınıyla ilgili ama bütün ütopyacı edebiyat genelinde ele alınması yararlı olabilecek iki husus içerir: Ütopyadaki sanatın (ütopyacı sanatın) biçimi ve işlevine dair dokundurmalar; ve ütopyayla ilgili olarak sanatın eleştirel önemi – sanatın temsil ediliş biçimleri ütopyacı yazının gizli ideolojik önkabullerini faydalı bir biçimde ortaya koyan bir ölçüt olması.

Le Guin belki de, ütopyacı BK içinde sanatsal faaliyetin koşullarını, toplumsal işlevini ve anlamını keşfetmek konusunda tüm yazarlardan daha ısrarcı olmuştur. *The Left Hand of Darkness* (1969), 'The New Atlantis' (1975) ve *Always Coming Home* (1985) gibi hikâye ve romanları hem kişisel, hem de kolektif insan kimliğinde sanatın merkeziliğine olan inancını örnekler. Ancak kendisinin en karmaşık ve çatışmalı ütopya tasavvuru olan *Mülksüzler*, ütopyacı düşüncenin temel sorunlarından birine dikkat çeker: Ne dinin, ne de meta dolaşımının sanatlar için temel teşkil etmediği bir dünyada, sanatın alabileceği *biçimler* nasıl hayal ve temsil edilebilir – özellikle de sanatsal faaliyetin en soyut biçimi olan müzik. Tasarısında bütünüyle başarılı olamasa da, yetersizlikleri herhangi bir ütopya temsilinin ideolojik bütünlüğünü değerlendirmek için bir kriter sunar.

(2) Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (New York: Verso, 2005), s.416,184–5; krş. Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia* (Chicago: University of Chicago Press, 1970).

Mülksüzler, açık bir biçimde sanatın kolektif ve kişisel yaşam için merkezi önemini vurgular. Anlatıcı Anarresti (sosyalist) toplumunu anlatırken 'Sanatlar ve zanaatlerin arasına hiç bir ayrımın koyulmadığını, sanatın yaşam içinde bir yer tutan bir şey gibi değil, tıpkı konuşmak gibi, yaşamın temel bir yöntemi olarak görüldüğünü' anlatır.[3] Durum Urrasti (kapitalist) toplumda tamamen farklıdır, sanat idealist bir estetik olarak mistikleştirilmiş ve yalnızca değişim değeri ile tanımlanmaya başlamıştır. O halde, 'yaşamın temel yöntemi' olarak sanat, yalnızca kişisel bir faaliyet olmaktan çıkar, meta [olarak] dolaşımının yol açtığı insanlıktan çıkaran tecritin aksine, kolektif bir toplumsal ve kültürel aklı gerektirir. Ancak Le Guin'in sanatla ilgili ilk bakışta yenilikçi ve insancıl kabulleri temel bir ideolojik çelişki doğurur.

Bir ütopya romancısı için belki de en büyük zorluk, toplumsal yapının çeşitli bölümlerinin, örneğin sanatın, alternatif bir ekonomik sistemden ne şekilde etkileneceğini ortaya koymaktır. Bu ilişkiyi kuramlaştırmanın bir yolu Marx'ın herhangi bir üretim biçimi için ürettiği temel analitik kategorilerden yararlanmaktır: Üretim ve tüketim *araçları* ile *ilişkileri*. Bertolt Brecht, sanata özel bir vurgu yaparak, Marx'ın ekonomik aygıtlarını uyarlayarak sanatsal ve ekonomik faaliyetlerin nasıl ilişkilendiğini açıklar, ben de üretim ile ilgili meseleleri keşfederken, aynı zamanda Étienne Balibar'dan ve Pierre Macherey'in 'On Literature as an Ideological Form' (1974)[4] makalesinden ve tüketim meselesini kuramlaştırabilmek için Slavoj Žižek'in, özellikle felsefi kategori olarak yansıma hakkındaki işlerinden de yararlanarak Brecht'in maddeci aracını kullanacağım. Brecht'in modelini özet geçip *Mülksüzler*'deki sanat temsillerine müzik bakımından uyguladıktan sonra, romanın ideolojik kör noktası olan 'tüketim olarak düşünme [yansıma]' konusunu tartışaca-

(3) Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia [Mülksüzler]* (New York: HarperPrism, 1994), s. 156.

(4) Bkz. Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, çev. Geoffrey Wall (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).

ğım. Sonra bunu aksi bir örnek olarak Robinson'un *Blue Mars [Mavi Mars]* (1986) yapıtındaki müzik temsillerini işleyip ütopyacı yazının kapitalizm sonrası toplumsal biçimleri ve sanatı düşlerken ideolojik mistikleştirme bariyerlerini nasıl aşabileceğini kuramlaştırarak bitireceğim.

Aygıt ve Sanat

Brecht'in ortaya attığı aygıt kavramı, ütopya yazınında, daha geniş anlamda tüm sanatlarda, biçimin ideolojik temayüllerin taşıyıcısı olarak öneminin kavranması için yararlı bir model sunar. Brecht biçimin bu yönüne dikkat çeken tek kuramcı değildir (örneğin Adorno, 'biçim –birbirinden ayrı olan her şeyin arasındaki sosyal bağ– sanat yapıtında toplumsal ilişkileri temsil eder'[5] der), ancak Brecht bunu özellikle estetiğin sanatı anlamaktaki en büyük etmen olduğu iddiasının mitleştirilmesine karşı özel bir kuramsal bir araç sunmak uğruna yapar. 'Sanatın bir ticari ürün olduğu, yalnızca üretim araçları (aygıtlar) yoluyla üretildiği' ve sanatçıların 'kendilerine sahip olan aygıtların sahipleri olduğunu' hayal etmemeleri konusundaki radikal iddiası ütopyacı yazınla ilgili olarak ele aldığım iki ana meseleye tartışma zemini oluşturuyor.[6] Brecht'in 'aygıt' derken kastettiği şey: 1) Sanatsal faaliyetin, genel olarak sanat yapıtını bir meta olarak tanımlayan kapitalizme özgü maddi koşullara boyun eğdiği ve onlar tarafından sınırlandırıldığı, [sanat üretim] yolları; 2) Meta statüsündeki sanat yapıtının baskın üretim biçimiyle kurduğu *biçimsel ilişkiyi* tanımlayan süreç.[7] Başka bir deyişle, her sanat yapıtı içeriğinin ortaya koyduklarından bağımsız olarak kapita-

(5) Theodor W. Adorno, ***Aesthetic Theory***, çev. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), s. 255.

(6) Bertolt Brecht, ***Brecht on Theatre***, ed. ve çev. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), s. 35, 34.

(7) Brecht'in aygıt kavramı ve açılımları üzerine daha kapsamlı bir tartışma için bkz. William J. Burling, 'Brecht's "U-Effect": Theorizing the Horizons of Revolutionary Theatre', Chris West, ed., ***Brecht, Broadway and United States Theatre*** (Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2007) içerisinde.

lizmin üretim ve tüketim yolları ve ilişkillerinin altında yatan kabulleri –kâr üretme gerekliliği– yeniden üretir. Toplumsal ilişkilerle ilgili içerimler, Le Guin tarzı ütopyacı sanatı yorumlarken özel bir öneme sahiptir.

Her ne kadar Brecht sanat yapıtının kapitalist üretim biçimi içindeki durumuyla ilgilenmiş olsa da, aygıtın 'sanat' derken kastedilene ontolojik anlamda nasıl eklemlendiğini vurgular ve bu yüzden [aygıt kavramının] bu kullanımı başka üretim biçimlerine de uyarlanabilir, örneğin ütopyacı yazında sıklıkla temsil edildiği biçimiyle, sosyalist üretim biçimine. Ancak biçim, sadece sanatsal dehanın düşünsel ürünü olarak anlaşılmamalıdır. Raymond Williams'ın belirttiği üzere, biçim bir 'nesne' olmaktan çok, 'toplumsal (kolektif) düzenlerle, bireysel planların arasındaki ilişkiyi' temsil eder.[8] O halde biçim arabulucu bir işlemdir, baskın kültürün karmaşık, evrilen maddi ve toplumsal taleplerine yanıt vermek için eşzamanlı olarak ortaya çıkan bir sunma stratejisidir. Sanat biçimlerinin, içeriklerinden ziyade, sunulan kapitalist olmayan, ya da kapitalizm sonrası ütopyacı üretim biçiminde kapitalizmin gizli 'toplumsal bağlarını' ne derecede gizlice yeniden ürettikleri, analitik mihenk taşını oluşturacaktır.

Anarres'deki kapitalizm sonrası toplum, 'sağ duyu' kavramının karşılıklı yardımlaşma, insani potansiyel ve özgürlüğü azamileştirmek üzere radikal bir biçimde yeniden tanımlanması üzerine kurulmuş tamamen yeni bir yaşam biçimi yaratmaya adanmış olarak temsil edilirken, bunun aksi olan Urrasti, özçıkar, sömürü, meta dolaşımı ve maddi birikim üzerine kurulu bir toplum yapısı sunar. O halde, *Mülksüzler* üretim ve tüketimle ilgili maddi meseleleri toplumsal biçimleriyle ve sanatlarıyla ilişkilendirir. Ancak Le Guin'in yönelimi konusunda titiz olmalıyız. Devletin bürokratik mekanizmalarının mutlak olarak asgariye çekildiği Anarres'in anarşizme yakın toplumu, Marx'ın 'devletin sönümlenmesi'nin bir kertesinden daha çok, anarko-

(8) Williams, *Marxism and Literature*, s. 187.

sendikalizmle kuvvetli benzerlikler taşır.[9] Analizin başlangıç düzeyinde bu ayrımın bir etkisi olmasa da, nihai olarak Le Guin'in sanat temsillerinin ontolojik altyapısını oluşturmak konusunda önem kazanır. Anarresti toplumu insanın potansiyelini ve özgürlüğünü en üst düzeye ulaştırmaya çabalayan ideolojik bir 'sağ duyu' tanımına adanmış olarak gösterilir. Anarresti halkı bilinçli olarak eski ontolojik paradigmalarındaki pek çok unsuru değiştirir (örneğin, tamamen yeni bir dil oluştururlar), bunun sonucu olarak kapitalizm sonrası 'organik ekonomileri toplumun etik ve estetik mevzularını' –aslında diğer tüm toplumsal ilişkileri–[10] 'etkilemeyecek şekilde çalışması için esas öneme sahip hale gelir. Le Guin burada, elbette, belli bir ekonomi vurgusuyla birlikte, toplumsal yapının bütün bileşenlerinin birbirleriyle ilişkili olduğu temel Marxçı kavramı davet eder.

'Organik ekonomi' kavramı kilittir. Le Guin, Anarresti imgeleminin saygı, özgürlük, yaratıcı ifade gibi konuları etkileyecek radikal yenilikte bir üretim ilişkileri biçimi sunacağını sezdirir. Çalışma hayatı ve özel hayat çok daha fazla bütünleşerek, hem bireyin bilincinde hem de toplumsal ilişkilerde, açıkça ütopyacı, yabancılaşmamış, kolektif bir etki yaratacaktır. Bu noktada Her ne kadar Le Guin'in kendisi benimsemiş olsa da, bütün akıl yürütme silsilemin idealist bir analitik 'estetik' kategorisinin farzedilen önceliğini reddettiğini tekrar edeyim, zamanı geldiğinde bu konuya tekrar döneceğim. Kolektif 'organik ekonomi' ve beraberinde getirdiği üretim aygıtını aklımızın bir kenarında tutalım ve şimdi bu ekonominin gizli ontolojik kabullerini ortaya koymak için Anarresti müziğinin tasvirlerini üretim ve tüketim taleplerine göre inceleyelim.

---

(9) Le Guin'in tam olarak etkilendiği kişi Peter Kropotkin'dir, özellikle de roman boyunca değindiği *Mutual Aid [Karşılıklı Yardımlaşma]* (1902) adlı yapıtı. Bkz. Philip E. Smith II, 'Unbuilding Walls: Human Nature and the Nature of Evolutionary and Political Theory in *The Dispossessed*', Joseph D. Olander and Martin Harry Greenberg, ed., *Le Guin* (New York: Taplinger, 1979), s. 77-96.

(10) Le Guin, *Dispossessed*, s. 98.

Anarres'te Müzik

Anarres'teki müziğin toplumsal bağlamı Urras'takinden çarpıcı bir biçimde farklıdır, ikincisi bizim şimdiki mevcut meta dolaşımı durumumuzu temsil eder. Gerçekten de, Urras'taki koşullar özellikle aydınlatılmaya ihtiyaç duymaz, onları karşıtı olan Anarres'den tanırız. Romanın kahramanı Shevek'in belirttiği gibi:

> 'Müzik tanımı gereği, müşterek, toplumsal bir sanattır. Belki de, gerçekleştirmeyi başardığınız toplumsal davranışların en asilidir. Bir bireyin yapmaya giriştiği en asil işlerdendir. Ve doğası gereği, her hangi bir sanatın doğası gereği, bir paylaşımdır. Sanatçı paylaşır, ediminin esası budur.'[11]

O halde Anarres'teki müzik müşterek ve toplumsal bir biçimde sunulur, bireysel ve tecrit edici bir şey olarak değil, ayrıca bireysel maddi mülk edinmeye de tabi olmadığı açıktır. Böylece, ne Shevek ne de yoldaşları müzik üzerinde maddi bir mülkiyet hakkı iddia ederken gösterilmezler, ama ileride göreceğimiz gibi, varsayılan toplumsal saflığı içinde, Anarresti müziği, düşünüş/hayal ediliş süreci boyunca *gizli* mülkiyetçi bir ilişkiyi korur. Ancak önce, Le Guin'in müziğin sermayenin üretim aygıtından bağımsızlaştırıldığında alacağı biçimi ve amacını başarıyla yeni bir bağlama oturttuğu *manifesto*'sunu özetleyeceğim. Anarres'te müziksel üretimin koşulları ve ilişkileri çarpıcıdır. Müzik emeğin hiç bir şekilde toplumsal düzenlenmesini gerektirmeyen bir canlı performans ortamıdır ve teknoloji yoluyla yeniden üretimi gerçekleştirilmez: Ne 'Top 10' listeleri, ne virtüözler, ne egoist meşhur sanatçılar, ne asalak menajerler ya da plak şirketleri, ne ürün satışı, ne medya reklamları – kısaca metalaştırılmış hiç bir 'ürün' yoktur. Bu *manifesto* yoluyla Le Guin sadık bir biçimde üretimin biçimsel gerekliliklerini ortaya koyar. Dahası aygıt modeli sanatsal biçimin temel, gizli anlamını açıklığa kavuşturma-

(11) Age., s. 175.

mıza da imkan verir: Anarres'te altta yatan biçim, interaktif bir olayken, Urras'ta, bizim kültürümüzde olduğu gibi müzik anlamını meta dolaşımı sürecinde kazanan *fikri mülkiyet* konusu bir ürün olarak anlaşılır. Üretim mekanizması sanatın biçimi konusunda önemli bir etkendir. İçerikteki çeşitlilik ilgi çekici olmakla beraber, sanat için biçime göre çok daha az ideolojik öneme sahiptir. Adorno'nun belirttiği gibi, 'toplumun sanatla kurduğu ilişki öncelikle alımlama [izleyiciye ulaşma] düzeyinde aranmamalıdır. Bu ilişki [sanat yapıtının] alımlanma sürecini önceler, üretim sürecinde başlar'.[12] Bu sözlerin ışığında bakıldığında, sanatın ütopyacı olabilmesi için, üretimine dair toplumsal ilişkileri dönüştürmesi, başka bir deyişle, aygıtı dönüştürmesi gerekir.

O halde, Anarres'teki interaktif canlı müzik yapma ve dinleme deneyimi, hem Urras'takine hem de kendi toplumumuza göre çok daha yoğun bir biçimde toplumsaldır. Daha açık olmak için kapitalist kabullere dayanmayan kültürlerle ilgili olan yalnızca şu iki filme bakmak yeterlidir: *Atanarjuat: The Fast Runner* (Kunuk, 2001) Inuit kültürü içinde müziğin işlevine değinir; ve *Songcatcher* (Greenwald, 2000) Appalachia'daki [Kuzey Amerika'nın doğu iç kesimi] erken yirminci yüzyıldaki kapitalizm öncesi müzikle ilgili iyi bir manzara çizer. Her iki kültürde de, müzik icra eden ayrıcalıklı –seçkinci bir statü taşayan uzmanlar yoktur– ve herkes rutin olarak kişisel şarkılarını çeşitli durumlara, mesela kızgınlığa, hayalkırıklığına ya da kur yapmaya uyarlayarak geliştirir, ancak bunun yanısıra herkes dinsel ritüeller gibi genel toplumsal kullanıma uygun kolektif şarkıların büyük bir envanterine sahiptir; ve bu şarkıların tümüne atıfta bulunurken onlardan kişisel mülkiyet ya da maddi bir ürün gibi bahsetmek ontolojik olarak hayal edilemez bir şeydir, konu dışıdır.

Ancak Anarres, Le Guin'in de açıkça zayıf noktalarını tasvir ettiği henüz potansiyel olarak sorunlu eylemlerden tümüyle kurtulamamış müphem bir ütopyadır. Kendisinin en başarılı,

(12) Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 228.

sorgulayıcı eleştirilerinden biri Shevek'in arkadaşı Salas'ın karşılaştığı kriz sırasında olur. Salas önemli bir miktarda orijinal müzik yazmış olmasına rağmen Divlab (ilk bakışta egaliteryen ve otoriter olmayan, işçilerin çalışmasını koordine eden kurum) tarafından bir besteci olarak çalışma isteği geri çevrilir. Reddedilişinin nedenini şaşırtıcı bir biçimde 'işlevsiz işlevler [müzik] yazdığı'[13] şeklinde açıklar. Herhangi bir müziğin anarşist ve özgürlükçü olarak anlatılan bir toplumda 'işlevsiz' olarak görülebilmesindeki ironi, Anarresti kültüründeki rahatsız edici bir ideolojik kusuru ortaya çıkarır. Bedap, Shevek'in başka bir arkadaşı durumu açıklar:

> Divlab durumu meşrulaştırmak için müziğinin yararlı olmadığını söylüyorsa... dönüp dolaşıp en kötücül yararcılığa gelmiştir. Karmaşıklık, canlılık, keşfetme özgürlüğü ve bireysel inisiyatif Odo düşüncesinin temeliydi, biz bunların hepsini bir kenara attık. Doğruca barbarlığa geri döndük.[14]

Bedap burada Anarresti toplumunun ontolojik temelini oluşturan ve ateşli biçimde bütün vatandaşların tümden özgürlüğünü savunan Odo'nun özgürleştirici felsefesine atıfta bulunur – bu, Divlab'ın zorlu koşullara ve ciddi anlamda kısıtlı doğal kaynaklara ve işgücüne sahip bir gezegende kolektif yaşamın sürdürülmesi için garanti ettiği temel ilkedir.

Bundan başka, Anarres'te ütopik kişisel özgürlükler, banal oldukları kadar tartışılmaz derecede tehdit edici ve toplumsal açıdan etkili de olan kolektif maddi ve lojistik sorunlar yüzünden sekteye uğrar. Böylelikle Le Guin, en ileri ütopik toplumlarda bile bir bestecinin yaratıcı emeğinin aşırı bulunabileceği bir durumu tasvir ederek, çıkar çatışmalarını samimiyetle açığa çıkarır.

(13) Le Guin, *Dispossessed*, s. 175.
(14) Age., s. 175.

İdeolojik Bir Halüsinasyon Olarak Yansıma

Le Guin müziği (ve diğer belli başlı sanatları) dolaşımdaki meta statüsünden azat etmiş olsa da, kapitalist ontolojinin dirençli bir unsuru, bunu dışındaki konularda aydın ve incelikli olan Annaresti müziğinin içinde yer bulur. İlk bakışta sıradan, hatta 'doğal' görünen bir detayda, Shevek 'sonunda, Onun [kendisinin] sanatını keşfettiğini'[15] söyler. Buradaki iyelik sıfatını niçin gerekli görülmüştür? Le Guin neden Annaresti halkının sanatı kişisel yansıma düzeyinde tükettiğini ve sahiplendiğini varsayar? Neden sanatın algılanışı olarak yansımanın evrensel geçerliliğe sahip aşkın bir tecrübe olduğunu varsayar? Bu sorulara verilecek cevabın kapitalizmin meta tüketimi deneyiminin buyruklarının varsayılan ontolojik bir 'insan doğası' kabulu çerçevesinde mistikleştirilmesi olduğunu iddia ediyorum. Müziği metalaştırılmamış bir biçime sokmak için gösterdiği tüm çabaya rağmen, Le Guin kapitalizmin ideolojik nüfuzunun en güçlü, sinici, sinsi, ancak hemen göze çarpmayan bu alanını tanımak ve ötesine geçmekte başarılı olamamıştır: Ruhsal yansımada.

Balibar ve Macherey'nin üzerinde ısrar ettiği bu iddia, 'bu kategoriyi [yansıma] anlamak edebiyatın Marksist bir kavranışı için kilit konumundadır'[16] iddiası, bütün sanatları kapsayacak biçimde genişletilebilir. 'Marksist "yansıma" kategorisi ampirik ya da duyumcu imge kavramlarından, "aynadan yansıma" olarak yansıma kavramından oldukça farklıdır. Diyalektik materyalizmde yansıma, "ayna olmadan yansıma"' demektir, ya da daha çok ' "gerçek"in bir halüsinasyon biçiminde' bir izdüşümüdür.[17] Bu halüsinasyon görme eğilimi özünde kolektif ideolojik yönelimin etkisiyledir, ancak bireysel bilinç tarafından durum böyle algılanmaz. Yansıtma mekanizmaları hakim olan üretimi biçiminin altında yatan kabulleri toplumsal tüketim iliş-

(15) Age., s.157.
(16) Étienne Balibar ve Pierre Macherey, 'On Literature as an Ideological Form', Terry Eagleton, Drew Milne, ed., *Marxist Literary Theory* (Oxford: Blackwell, 1996), s. 277.
(17) Age., s. 279, 288.

kileri içerisine sessizce kopyalarlar. Bu gizli mekanizmanın yürüttüğü işlemleri kuramsallaştırmak –aslında onları farketmek bile– yalnızca materyalist bir yansıma teorisiyle mümkün olabilir.

Le Guin, Jameson'ın 'politik bilinçdışı'[18] kavramının açıkladığı gizli düzeylerde işleyen sermayenin kültürel aklını farkında olmadan içselleştirir. Açmak gerekirse: Sermayenin tüketicileri için müziğin biçimi *estetik*tir ve amacı da *zevk* vermektir, oysa sanatsal deneyimin zevk vermesi gerektiği kabulu sıkı bir biçimde tarihseldir ve tamamen çağımıza özgüdür: 'Gerçekte, ritüel [dinsel] praksisin öğeleri olan şimdiki sanatın ataları, [toplumsal işlevden] bağımsız değillerdi, aynı zamanda kutsal oldukları için zevk nesneleri olarak da görülmüyorlardı'.[19] Adorno bu görüşü, altında yatan ayrımı tanımlayarak genişletir: 'Burjuvazi sanatın haz dolu [bedensel zevkleri tatmin eden] ve yaşamın çileci olmasını ister; bunun tam tersi daha iyi olurdu'.[20] Anarresti sanatı da, estetik beğenisi [takdiri] kavramı vasıtasıyla tamı tamına haz doludur. İlgili alıntıyı tekrar etmek gerekirse 'organik ekonomi toplumun ... estetiğini etkilemeyecek biçimde işlemesi için esas öneme sahiptir'.[21] Le Guin (ve bizim kültürümüz) sanatın tümüyle yeni bir kimlik edinebilmesi için (Le Guin'in anladığı) maddi üretimin ve (Le Guin'in anlamadığı) yansıtıcı tüketimin bütün meta önkabüllerini aşması gerekliliğini anlamakta başarılı olamamıştır.

Yansımanın işlemleriyle haz arasındaki bağlantıyı kuramsallaştırmak zor olduğu kadar, zorunludur da. Kapitalist tüketimin şeyleşmiş mantığı, sanatın zevk değerinin her zaman ve kesin olarak *kişisel* olduğunu dayatır. Bu yüzden Le Guin, sermaye düzeni içinde sanatın yaşamla kurduğu ilişkideki sorunların ba-

(18) Bkz. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981).
(19) Adorno, *Aesthetic Theory*, s. 13.
(20) Age., s.13.
(21) Le Guin, *Dispossessed*, s.98.

sitçe sanatı meta olmaktan çıkarıp, toplumsal organik üretim ilişkileri içinde yeniden biçimlendirerek çözülebileceğini hayal ettiği için eleştirilmemelidir. Gerçekte, sanatın meta dolaşımı ağından özgürleştirildiği bu temsil, ileri bir adımdır, ancak yaptığı sanat tanımının kendisi idealizedir ve tarihsel olarak geçerli değildir. Küçük ölçekli köylerde, hatta kabile kültürlerinde üretilen cinsten, estetik olarak aşkın 'saf sanat' kavramına dair aldatıcı, sahte nostaljik önkabulleri varsayar.

İdeolojinin yinelenmesi olarak haz, 'beğeninin şiddetli bir üstben buyruğuyla sürdürüldüğünü'[22] iddia eden Slavoj Žižek tarafından da kuramlaştırılmıştır. Freud'un ve Marcuse'un (haz sözcüğü ile anlamdaş olarak ele alınan) beğeniyi, bedene ve bu yolla id'e bağlayan 'haz ilkesi' kavramıyla ilgili yorumlarının yanlış ya da büyük ölçüde yetersiz olduğunu savunur. Beğeni daha ziyade bilinçle ilgilidir ve 'en içsel halinde bile, empoze edilen, emredilen bir şeydir – bir şeyi beğendiğimizde, bu asla "kendiliğinden" olmaz, daima belirli bir buyruğa uyarız'.[23] Žižek, bu beğenme buyruğunun çalışma mekanizmasının bir taslağını ortaya çıkarır. Kısaca, 'beğeni', kişinin '*kendini gören başkalarını nasıl gördüğünü*' hayal ederek 'birleşmiş, homojen bir ideolojik alana heterojen malzeme doldurduğu' tersyüz edilmiş bir ruhsal izdüşümdür.[24] O halde sahip olduğum beğeni, başkalarının beğenebileceğim konusunda ısrar edebileceklerini düşündüğüm şeylerden keyif alma deneyimidir – Bu sav, Balibar'ın ve Macherey'in yansımayı ideolojik bir halüsinasyon olarak tarif eden tanımıyla ve Marx'ın 'Yaşam bilinç tarafından değil, bilinç yaşam tarafından belirlenir'[25] iddiasıyla da tutarlıdır.

(22) Slavoj Žižek, *For They Know Not What They Do: Enjoyment as a Political Factor*, ikinci basım (New York: Verso, 1992), s.10.
(23) Age., s. 9.
(24) Age., s. 18, 13.
(25) Lewis S. Fuer, ed., *Marx and Engels: Basic Writings on Politics and Philosophy* (New York: Anchor, 1959), s. 247.

Özetlemek gerekirse, sanat beğenisi bütün keyif unsurlarını iki ayrı fakat ilişkili alan vasıtasıyla yöneten toplumsal olarak kabul edilmiş zorunlulukların –ya da, ideolojinin– ruhsal bir izdüşümüdür. Bunlardan ilki, kültürel üretimin belli başlı biçimlerini, tolumsal olarak inşa edilen, ayrıcalıklı 'sanat' kategorisinin içinde anlamak ve benimsemek gerekliliğidir. Adorno, Jameson, Eagleton, Williams, Brecht ve Benjamin'in iddia ettiği gibi, ortaçağdan beri sanat, çok muayyen tarihsel bir anlama sahip olageldi. Yani, anladığımız şekliyle sanat kapitalizmin ortaya çıkışının öncesinde mevcut değildi; buradan sermaye düzeni içinde üretilen sanatın kendinden başka hiç bir şeye benzemeyen ve başka üretim biçimleri içinde anlaşılması mümkün olmayan yoğun bir biçimde doldurulmuş bir kategori olduğu sonuçuna varılabilir. O halde Shevek'in icra ettiği müziği 'kendi sanatı' olarak anlaması, hatta müziğin bir 'sanat' olarak kabul edilişi bile tarihsel bir özel durumdur.

İkinci alan ise, sanat yapıtının keyif ürettiği iddiasıyla ilgilidir. Sanattan keyif alma deneyimi doğal olarak gerçekleşmekten ziyade, tümüyle öğrenilen bir davranıştır. Tarihsel anın sembolik düzeniyle uyumlu bir tepki üretilir; ve bu düzen hakim üretim biçiminin ideolojik buyruklarına göre biçimlenir. Ancak bu durum ('doğru olarak bilinen'in ontolojik paradigmasına uygun biçimde) ruhsal özne tarafından yanlış biçimde 'doğal' olarak algılanır. Jameson'un hatırlattığı gibi, zevk daima diyalektik, daima tarihsel ve 'toplumsal olarak sembolik bir deneyim' olagelmiştir.[26] Kapitalizm çağında, zevk, Adorno'nun öğrettiği gibi, en iyi değişim değerinin 'kendisini bir beğeni nesnesi olarak gizlediği' ruhsal bir 'disiplin aracı' olarak anlaşılır.[27] Bu görüşe göre

(26) Fredric Jameson, 'Pleasure: A Political Issue', *The Ideologies of Theory. Volume 2: The Syntax of History* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988) içinde, s. 73.

(27) Theodor Adorno, 'On the Fetish Character in Music and the Regression of Listening', Andrew Arato and Eike Gebhardt, ed., *The Essential Frankfurt School Reader* (New York: Continuum, 1982), s. 270-9.

zevk kendini beğeni olarak 'gizler'. Adorno'nun ilan ettiği gibi, bu 'eskimiştir'[28] çünkü beğeni, doğal olarak gerçekleşen içsel bir şahsi tercih değil, öğrenilmiş bir değişim değeri davranışıdır.

Žižek'e dönecek olursak, sanat yapıtıyla karşılaşma deneyimi 'Hayali olanın ... Sembolik olana tutunduğu'[29] bir karışımdır, böylelikle toplumsal beklentilere üstben vasıtasıyla uyum göstermek ideolojinin özünü oluşturur. Hayali olanla Sembolik olanın üstbende birleşmesi sonucu oluşan beğeni, bundan böyle ideolojinin içselleştirilmesi olarak anlaşılır, ya da belki toplumsal bir alegori olarak terimleştirilmesi daha faydalı olabilir. Alegori ile Žižek'in kastettiği 'kendisini kapatan [ve] kendisini oluşturan maddi sürecin izlerini yok eden' verili bir ideolojik alanken, Jameson alegoriyi 'belirli bir zevki siyasi bir mesele olarak temalandırmak' olarak tanımlar.[30] Bu iki anlam keyfin zorunlu kılınmış, içselleştirilen bir sosyopolitik kurgu olduğu savında birbirlerini kuvvetle desteklerler.

Bundan başka, herhangi bir üretim biçimi içerisinde bu beğeni alegorisi, tüketimin toplumsal (sınıfsal) ilişkilerine bağlı olarak çeşitlenir. Pierre Bourdieu'nun toplumsal ve sembolik alanlar üzerine olan çalışmasında belirttiği gibi, kişinin şahsi bir zevk olarak gördüğü şeyler, yüksek bir biçimde [kişinin mensubu bulunduğu] sınıfa özgü, kişinin hoşlanılabilecek şeyler olarak öğrendiği ve içselleştirdiği şeylerden ibarettir. Benzer biçimde, kişinin hor gördüğü şeyler toplumsal Öteki ile arasındaki 'doğal' farkın –ve böylece Öteki'nin aşağılığının– 'kanıtı'na dönüşür. Örneğin, Fransız toplumsal pratikleri içerisinde piyano müziği kültürel ve maddi sermayenin en büyük birikimleriyle ilişkilendirilirken, akordeon müziği genellikle daha az kaynağa erişimi olan ve daha düşük statüye sahip olan kişilerin bir 'tercihidir'.[31] Farklı sınıfların 'hoş' buldukları şeyler arasındaki bu

(28) Age., s. 270-1.
(29) Žižek, *For They Know Not What They Do*, s.10.
(30) Age., s.19; Jameson, 'Pleasure', s. 73.
(31) Pierre Bourdieu, *Practical Reason* (Stanford: Stanford University Press, 1998), s. 8.

farklılıklar sporda, hobilerde ve içeceklerde, dahası sanatta da görülebilir ve siyasi konumlara çevrilebilir.

O halde, Shevek'in 'kendi sanatı'nı yaptığı fikrinin kendisi, çözülemeyen bir toplumsal çelişkiyi ortaya çıkaran 'hayali bir çözüm'e mükemmel bir örnektir. Anarresti kültürünün kuramsal kabullerine göre, kişisel sahiplenme ve toplumsal sınıf kavramları her ne biçimde olursa olsun var olmamalıydı. Bir tarafta müzik öğrenilen kolektif ve sınıfsal olmayan toplumsal bir keyif olarak tasvir edilir, ancak diğer tarafta 'kendi sanatı' derken kastedilen şey 'Shevek ve ona benzeyenler tarafından tercih edilen sanat biçimi' anlamına geliyor olmalıdır, bu da kabul edilmeyen sınıfsal farkların varlığını, hatta tahminen eskiden kalma bir sınıf mücadelesini ima eder.

İnsanların muhakkak şahsi tercihleri ve beğenileri olabileceği ve olduğu konusunda getirilebilecek bir itiraza, 'doğal kişisel beğeni' iddiasının içerdiği 'hakikat' her ne ise, kesin bir biçimde Lacan'ın beğenme kavramını toplumsal bir buyruk olarak ele alan görüşleri tarafından sınandığını belirtmek isterim. Elbette, gözlem bize insanların sanattan 'keyif' aldığını gösterebilir, ancak tecrübe ettikleri bu keyif, iddiam o ki, içsel olarak ideolojiktir. 'O halde', der Žižek, '"ideolojinin eleştirisi", modern alegorinin mekanizmasını örten bir "optik ilüzyon" olan geleneksel alegorinin maskesinin düşürülmesini içerir'[32], görüşleri Balibar ve Macherey'in 'gerçek'i halüsinasyon olarak kavrayışını ve Adorno'nun 'gizleme' kavramını anıştırır. Başka bir deyişle, şimdiye kadar hep 'doğal insani tecrübe' olarak gördüğümüz sanattan alınan kişisel zevk, kendi 'ideolojik anlatı alanını' gizlemeye yarayan pek çok alegoriden birisidir.[33]

Ütopyacı sanat temsillerinin aygıt görüşü çerçevesinden yorumlanmasından elde edilebilecekleri daha da açıklığa kavuş-

(32) Žižek, *For They Know Not What They Do*, s.19.
(33) Age., s.19.

turmak adına şimdi de, ideolojik anlatı alanının farkına varabilmesi bakımından Le Guin'in eserinden keskin bir biçimde ayrılan Robinson'un *Blue Mars*'ına dikkatinizi çekmek istiyorum.

'Sheffield Müziği': Mars'ta Müzik

Robinson *Mavi Mars*'ın pek çok kısmında, mimarlık, film, tiyatro, opera ve dans da dahil olmak üzere çeşitli sanat biçimlerinin temsillerine yer vermiştir. Müzik de dahil olmak üzere, bunlardan ikisi önemli ütopyacı unsurlar ihtiva eder. İlki görece kısa ve basit bir örnektir, ikincisi ise çok daha karmaşık.

Mars doğumlu olan Nirgal, geçici bir süreliğine, 'yabaniler' denen, bilerek teknolojiden uzak, doğal dünyaya mümkün olduğunca yakın yaşayan, Marx'taki ilkel komünal üretim tarzına karşılık gelen bir topluluğa katılır: 'Aralarından bazıları yerden taşlar alıp belli bir ritmle birbirine vurmaya başladı, hepsi bastan tize, değişik ritim kalıpları çalıyordu. Geri kalanlar ateşin etrafında dans etmeye, ıslık çalmaya, bağırmaya ve şarkı söylemeye başladı.'[34] Geleneksel estetiğin bakış açısından bakıldığında, yukarıda tasvir edilen tarzda ritmik perküsyon ve dans pratiklerine sahip olan bir kabile kültürü –böylesi bir toplumun 'medeni' karmaşık müziksel biçimleri üretmesi ya da uygulaması beklenemeyeceği için– önemsizdir. Gerçekten de sonuçta çıkan müzik ezgi ve biçim gibi çeşitli bileşenlerden yoksundur. Ancak, bu biçimsel özellikler, aygıtın taleplerinin yarattığı maddeci (estetik olmayan) bir perspektiften yaklaşıldığında iki açıdan önemli ideolojik bir ilgi uyandırır: 1) (kapitalizm öncesi) ilkel komünal üretim tarzı ile müziğin amacı arasındaki ilişki. 2) kültürün çizdiği toplumsal ilişkiler çerçevesine bağlı olarak müziğin üretilme ve tüketilme yolları.

Robinson yapıtında yapay olarak yeniden canlandırdığı ilkel komünal üretim biçiminin oluşturduğu ve gerektirdiği toplum-

(34) Kim Stanley Robinson, *Blue Mars* (New York: Bantam, 1997), s. 464.

sal ilişki biçimlerine her açıdan bağlı kalır. Müziği bir 'fikir mülkiyeti' –genellikle yaratıcısından farklı olan sahiplerinin kârlarını maksimize etmek gibi bir amaç taşıyan bir meta– olarak ele alan kapitalist bakış açısının aksine, Robinson'un yabani müziği metalaştırılması mümkün olmayan bir biçimde, bir olay olarak varolur: (Günümüzde anakronik olarak bulunan davul gruplarındakine benzer olarak) herkesin çalabildiği, maddi değişimin dışında kalan kolektif, dinamik bir toplumsal deneyimdir. Bu, 'müzisyen'lik adında bir emek kategorisinin, 'dinleyici' adında ayrı bir kategorinin ve de müzik yapmak için (üretimi uzman emeği gerektiren, bir sahip olma ağı içinde alınıp satılan metalara dönüşebilen ve bu yüzden toplumsal statü göstergesi haline gelen) hususi enstrümanların bulunmadığı anlamına gelir. Teknik yeterlilik meselesinde olduğu gibi, geleneksel estetik kategorilerinden ziyade aygıta yapılan bu vurgu, müziksel pratiğin ontolojik (ideolojik) kabullerinin ortaya çıkmasına imkan verir.

Romanın ikinci bölümü hafifçe konudan sapıyor gibi görünse de, romanın sanat bakımından ütopyacı bütünlüğünün daha dolaysız olarak sorgulanmasına imkan verdiği için yararlıdır. Öncesinde göçmen politikalarıyla ilgili siyasi tartışmaların tasvir edildiği bir bölümde, karakterler hararetli tartışmaların yaşandığı bir günün sonrasında bir dans merkezinde buluşurlar. Maya, Vendana ve Athos şehir merkezinde 'Sheffield Müziği adını verdikleri şeyi çalan büyük bir grubun yanına gelene kadar dolaştılar. Maya'ya göre bu müzik yalnızca bir gürültüydü: Yirmi farklı davul ritmi aynı anda, perküsyon olmayan, hatta müziksel amaçlar taşımayan araçlarla çalınıyordu.'[35] Bu kısım yüksek biçimde teknolojik bir kentsel sahne içinde yer alsa da, müziksel üretimin ve tüketimin aygıtsal gereksinimleri karşılanmıştır. Yani, yabanilerde olduğu gibi, müziksel pratik biçimsel olarak meta çerçevesi dışında yer alır ve eşitlikçi toplumsal ilişkileri

(35) Age., s.573.

vurgular – bu kez ilkel komünal üretim biçimi içerisinde değil, kapitalizm sonrası bir ekonomi içerisinde. Başka bir deyişle, her iki topluluk da kapitalist olmayan, yani, hiyerarşik olmayan toplumsal ilişkileri kendi müzik pratiklerine gömülü olarak paylaşır.

Robinson, bölümün getirdiği siyasi imaları daha belirgin bir şekilde ortaya koymak için müzik ve dansı bir benzetme olarak kullanır. Yani, müzik ve dans sahnesi 'yirmi farklı' davulcunun doyurucu ve yararlı kolektif bir sonuç üretebileceğini göstermeye yarayan bir metafordur aslında. Maya'nın gördüğü sonuç karşısında ilk düşündüğü şey onun 'gürültü' olduğudur, bu elbette kendisinin kapitalizmin zevk veren yansıma mantığıyla temellendirilmiş olan estetik algısının bir tepkisidir, ancak daha sonra bu müzik hakkında gürültüden fazlası olduğunu düşünürken gösterilir; '[müziği] sonra biraz daha anlamlı buldu, kendi anladığı biçimiyle müziksel bir anlam değil, ama ritmik bir anlam'; ve daha sonra ona gelip 'bu tarz müziği sevmediğini sanıyordum' diyen birisine 'bazen severim'[36] diye yanıt verir. Yani Maya, 'İlk Yüz' yerleşimciden biri olarak hâlâ Terran'ın [Dünyalılar çn] ideolojik bagajını, kapitalizmin estetik kabullerini taşıdığı için, Mars doğumluların hem müzikte hem de siyasette içselleştirdikleri yeni eşitlikçi ontolojik mantığı ancak bilinç yoluyla, kısmen kavrayabilir. Bu yüzden, Robinson Sheffield Müziği'ni Mars'ta yeni ortaya çıkan siyasi akıl için bir metafor olarak kullanmak amacı taşırken, bu siyasi gerçeklik de buna karşılık olarak bu yeni müzik biçimi için gerekli koşulları yaratır. İlişkileri mümkün olan en inandırıcı manada karşılıklıdır.

Ütopya Sanatını Hayal Etmenin Zorlukları

Mülksüzler bize 'sanat'ın şimdiki anlamının, sırasıyla feodal ve kapitalist üretim tarzlarından doğan ve onların ideolojik emellerine hizmet eden, o halde gelecekteki başka bir takım üretim

(36) Age., s.575.

tarzları için uygulanabilir olmayan karmaşık ve sürekli değişen bir tanımlar ve faaliyetler yığını olduğunu hatırlatır. Üstelik 'ilkel' 'kabile' toplumlarının icra ettiği tarzda a priori 'hakiki' sanat gibi bir kavrayışa geri dönme ihtimali de yoktur çünkü: 1) Le Guin'in betimlediği tarzda böyle bir sanatsal faaliyet zaten hiç bir zaman var olmamıştır; ve 2) ilkel toplumsal bağlam içerisindeki ifade biçimleri olarak şarkı, dans, resim ve diğerleri hiç bir zaman modern zamanlara gelene kadar yıpranmış aşkın bir öze sahip olmamıştır. Kapitalist ideolojiye sessizce hizmet eden tarih dışı, estetik ve ontolojik anlayışların mekanizmalarıyla rutin olarak yeniden-değerlendirilen ilkel kabile kültürlerine ait günümüze ulaşabilmiş nesneler ve faaliyetler çok farklı toplumsal amaçlara hizmet etmektedir: Seçkin koleksiyoncular için meta değişim değeri olarak ya da seyrekleştirilmiş kişisel 'estetik mutfak beğenilerini' tatmin etmek üzere (ki bunlardan ikincisine her zaman bir çeşit seçkinci kültürel (ya da maddi) sermaye de eşlik eder) kişisel tüketime açılmış kabilelere özgü eşyalar. O halde denebilir ki, Le Guin kapitalist meta dolaşım aygıtının üretim kısmının sanat için olan önemini doğru teşhis edebilmişse de, benzer öneme sahip olan tüketim ilişkileri ve biçimlerini farkedememiştir.

Şimdi daha geniş bir teorik çıkarıma kısaca değinebilecek bir noktadayız – yani bizi ütopyayı hayal etmekten ilk başta alıkoyan ideolojik engellere. Eğer statükonun ideolojisi her yere yayılıyorsa, ütopyacı romancı muhtemel alternatifleri nasıl hayal edebilir? Adorno, dürüst ama acımasız bir gerçeğe değinir, 'gerçekte baştan aşağı ideolojik olmayan bir sanat muhtemelen tamamen imkansızdır', bu da 'değişik bir toplumdaki sanat biçimlerini ortaya koyma' teşebbüslerimizi basit bir sebepten ötürü fiilen geçersiz kılar: Kapitalizm sonrası herhangi bir üretim biçiminde sanatın ne anlama geldiğini ve ya hangi koşulları gerektirdiğini bilmeyiz ve bilmemize olanak yoktur.[37] Buna ben-

(37) Adorno, *Aesthetic Theory*, s.236, 260.

zer olarak Perry Anderson'ın da belirttiği gibi, ütopyalar 'sundukları tüm detay bolluğuna rağmen, köklerinde inatçı bir olumsuzluk saklarlar, bu herşeye rağmen *kavrayamayacağımız* ya da *hayal edemeyeceğimiz* bir şeylerin göstergesidir.'[38] Ancak yine de, aygıt kavramının belirleyici önemini kavramak, hayal edilmesi imkansız olduğu düşünüleni hayal etmek için en azından bir başlangıç stratejisi sunabilir.

İdealist estetiğin perspektifinden öyle ya da böyle yeni sanat formlarına, belirli tarzlara ya da tekniklere, hatta belirli manifesto formlarına –Walter M. Miller Jr'ın Hugo Ödüllü 'The Darfsteller'deki (1955) açık bir biçimde aşırı sağcı mekanik 'otodram' tasviri gibi örneğin– odaklanmak yerine, aygıtın talepleri bizi biçim, özellikle de ütopyacı biçim üzerine toplumsal ilişkiler perpektifinden tekrar düşünmeye sevkeder.[39] O halde, Le Guin'in *Mülksüzler*'deki müzik tasviri, şimdiki halüsinasyonvari yansıma algımızın açık bir biçimde kapitalizm sonrası, anarşist Anarres toplumunda aynı şekilde yeniden üretileceğini varsaydığı için inandırıcılık sınavını geçememiştir. Bu biçimde kavrandığında, Anarresti müziğinin tonal yapılar, melodi ya da diğer teknik unsurlar bakımından ne denli 'farklı' olduğunun bir önemi kalmaz, çünkü kendi ekonomik aygıtının ideolojik gereksinimleri açısından doğru değildir.

Le Guin'de müzik, Raymond Williams'ın adlandırmalarıyla, bütünüyle yeni bir toplumsal ilişkiler tarzının gerektirdiği ütopyacı bir *yenilik*ten ziyade, mevcut bir sanatsal biçimin bir *çeşitlemesidir.* Williams'ın yazdığı gibi, 'teori biçimin kaçınılmaz olarak [toplumsal] bir ilişki olduğunu gösterebilir', bu da 'farklı yollardan sanat yaratmanın farklı yollardan yaşamak' olduğu sonucunu doğurur.[40] Le Guin son derece açık bir biçimde sanatın

(38) Perry Anderson, 'The River of Time', *New Left Review* 26 (Mart/Nisan 2004), s. 67-8.
(39) Tiyatronun daha detaylı bir ütopyacı temsili için Samuel R. Delany'nin *Trouble on Triton*'daki (1976) 'mikro-drama' tasvirlerine bakınız.
(40) Williams, *Marxism and Literature*, s.87, 205.

'yaşamın temel yordamı' olduğunu iddia eder, ancak ne yazık ki, hem 'sanat' hem de 'yaşam' kavramlarının tarihsel ve teorik olarak uyumsuz uyarlamalarına başvurur. Buna karşın, Robinson'un müzik tasviri, tarihsel olarak geçerli ütopyacı bir yeniliği ortaya koymayı, çekinerek de olsa daha tam bir şekilde başarır. Mars'ta icra edilen türden, kapitalizm sonrası 'değişmiş toplumdaki yeni sanatsal biçimler' belki de hiç bir zaman kullanılmayacak olabilir. Kim bilebilir ki? Ancak tasvir edilen Mars sanatı kendi aygıtının kuramsal gereksinmeleriyle en azından asgari düzeyde tutarlıdır, bu yüzden akla yatkındır.

'Sanat' çeşitli kapitalizm sonrası üretim biçimleri içerisinde hangi biçimlere ve ilişkilere girmiş olursa olsun, iddia edebileceğimiz genel kılavuz bir aksiyoma sahibiz. Eğer gelecek, şimdikinden maddi olarak çok daha adil, toplumsal açıdan daha eşitlikçi bir toplumsal yapı getirirse, toplumsal yapıyla ilgili tüm faaliyetler –eğitim, kamu işleri, endüstriyel ve tarımsal üretim, bilimler ve diğerleri– şu anki kapitalizmde uygulandığı biçimlerden, zorunlu olarak oldukça farklı biçimler alacaktır. O halde 'sanat' dediğimizin altında yatan akıl neden değişmeden kalsın? *Island* (1962) adlı yapıtında Aldous Huxley değişen toplumsal koşullara içerisinde sanatın ifade biçimleriyle derinden ilgilenen bir yazar olarak anlamlı bir içgörü sunar. Başkahraman Will Farnaby, herkes tarafından icra edilebilen Pala'nın üstün sanatının 'insanlar olarak yerleştiğimiz bütün dünyaları ... uygun bir biçimde deneyimleme sanatı' olduğunu öğrenir.[41] Ben de bu pasajı çeşitli biçimlerde yeniden işlevlendirerek[42] ve genişleterek sonuca bağlayacağım: *Tam anlamıyla ütopyacı sanat biçimi kimseyi güçsüzleştirmeyen ya da sömürmeyen kolektif, toplumsal bir et-*

(41) Aldous Huxley, *Island* (New York: Harper Row, 1989), s. 176.

(42) Burada Brecht'in yarattığı ve kullandığı anahtar bir terim olan ***Umfunktionierung***, çeşitli biçimlerde, 'yeniden inşaetmek', 'yeniden uyarlamak' ve ideolojik manada 'işlevsel olarak yeniden şekillendirmek' olarak çevrilebilir. Bu terimin daha geniş bir açıklaması için bkz. Burling, 'Brecht's "U-Effect"'.

kinliktir. İdeolojik manada şeffaftır, çeşitli biçimleri herhangi bir kişi tarafından üretilebilir ve/veya tüketilebilir. Bu model, kapitalizm çağındaki sanatla ilgili kilit varsayımlarla tezat oluşturur, 'estetik' kabullerimizin seçkinci ve sömürücü temellerini sarsar ve yabancılaştırır ve içinde yaşanılan toplumsal ilişkilerin, tarihsel bir varoluşa kavuşturacaksak ilk önce hayal edebilmek için çabalamamızı gerektiren daha hakiki bir özgürlüğün yenilikçi koşullarına işaret eder.

[Açıklama notu:]

["Yazarın ortaya attığı iki kavram (İngilizceleri 'inflationary' ve 'deflationary') makalesi için kilit önem taşıyor. İlk bakıştaki uyuşmazlığına rağmen bu kelimeleri sırasıyla "yükseltici" ve "sönümlenici" olarak çevirdim. Şüphesiz yazarın bu kelimelere atfettiği tek anlam bunlarla sınırlı değil, ancak bu anlamı karşılayabilecek tek tek birer kelimenin olmayışı bu zorluğu doğurdu. 'inflationary' kelimesi 'yükseltici'nin yanı sıra, 'umutlu', 'coşkulu', 'coşumcu', 'hayalperest', 'gaza getirici', 'ütopyacı', 'insandan yana beklentisi olan'; 'deflationary' kelimesi ise, 'sönümleyici'den başka 'sinik', 'kinik', 'heves kırıcı', 'umutsuz', 'karamsar', 'beklentisiz' olarak alınabilirdi. Bundan dolayı, bu iki sözcüğün kelime anlamlarına en yakın olan iki Türkçe karşılığı seçsem de, okurun bu kelimelerin yukarıda sayılan anlamların hepsini içinde barındırdığını, ama bunların hiç birinin bu iki kavramın tam olarak karşılığı olmadığını aklında bulundurmasında yarar var."]

3

MARKSİZM, SİNEMA VE BİLİMKURGUYLA KARAFİLMİN BİR DİYALEKTİĞİ

Carl Freedman

Ünlü filmlerden alınan şu dört canalıcı sahneyi hatırlayın:

1. Ölümcül şekilde yaralanmış sigortacı çalışma masasına yaslanmış, ses kaydediciye konuşur ve bir cinayeti itiraf eder: 'onu para ve bir kadın için öldürdüm', 'Ama ne paraya ne de kadına sahip olabildim'.
2. Büyük bir soygun planlayıp yönetmiş olan bir suç elebaşısı, uçağa binip son kaçışını gerçekleştirmek üzere kız arkadaşıyla beraber bekler. Ama acele ettiği için soygunda ele geçirdiği ganimetini çürük bir valize tıkıştırır ve valiz uçağa yüklenirken parçalanır, paralar her yere saçılır. Soygundan elde ettiği kâr sıfıra eşitlenir ve yakalanma ihtimali kesinliğe dönüşür.
3. Fiziksel olarak insanlardan ayırdedilemeyen bir uzaylı, dünyadaki nedensiz şiddetin bir sonucu olarak ölümcül bir biçimde yaralanır, uzay gemisinden tekrar canlanmış biçimde çıkar. Bilimadamları ve askerlerden oluşan bir gruba sakince ve otoriter bir tonda, insanları barışçıl bir biçimde yaşamayı öğrenmeleri halinde hayal bile edemeyecekleri fırsatların beklediğini açıklar, – ancak insanlar saldırgan tavırlarını dış uzaya da taşıma tehdidi yayarlarsa Dünya, üzerinde yaşam bulunan diğer gezegenlerin kurduğu robot polis kuvvetleri tarafından yok edilecektir.

4. Jüpitere gizemli bir görevle gönderilen bir astronot, daha da gizemli güçler tarafından evrenin uzak noktalarına çekilir, kendini abartılı bir şekilde dekore edilmiş bir apartman dairesinde bulur, burada kendini yeni yetmelikten aşırı yaşlılığa kadar yaşamın çeşitli aşamalarından geçerken görür ve sonra geniş ölçekli tanrısal güçlere sahip 'Yıldız Çocuk' olarak yeniden doğar.

Bahsedilen filmler sırasıyla *Double Indemnity [Çifte Tazminat]* (Wilder, 1944), *The Killing* (Kubrick, 1956), *The Day the Earth Stood Still [Dünyanın Durduğu Gün]* (Wise, 1951) ve *2001: A Space Odyssey'dir. [2001: Uzay Yolu Macerası]* (Kubrick, 1968). İlk ikisi kara film türünün, diğer ikili ise BK sinemasının örnekleridir; ve her biri kendi türlerinin örneği olarak gösterilebilecek filmlerdir. *Double Indemnity* kara film türünün en çok övgü toplamış örneklerindendir. Hollywood döngüsünün görece erken bir döneminde çıkmış olan Wilder'ın bu filmi tarz üzerinde çok etkili olmuştur, örneğin dış ses kullanımı ve merkezi öneme sahip femme fatale karakterleri gibi yaygın kara film öğelerinin oluşmasına yardım etmiştir. *The Killing* ise o kadar yukarılarda yer almasa da, genellikle eleştirmenlerin en iyi on ya da onbeş klasik kara film listelerinde sıklıkla görülen bir isimdir. Belki de soygun filmleri arasında kendisinden sonra gelenleri en çok etkilemiş filmdir ve hâlâ süren canlılığı hikâye yapısının (örneğin) *Reservoir Dogs [Rezervuar Köpekleri]* (Tarantino, 1992) ve daha az olsa olsa, *Pulp Fiction [Ucuz Roman]* (Tarantino, 1994) gibi filmlere olan etkisinden çıkarılabilir. *The Day the Earth Stood Still,* Hollywood'un orijinal (Eisonhower zamanı) BK döneminin muhtemelen en kuvvetli örneklerindendir ve kendinden sonraki sinemaya olan etkisi BK'nın ötesine geçmiştir. *2001,* bir başka yerde tartıştığım gibi,[1] BK sinemasının

(1) Bkz. Carl Freedman, 'On Kubrick's 2001: Form and Ideology in Science-Fiction Cinema', *The Incomplete Projects: Marxism, Modernity, and the Politics of Culture* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), s. 91-112.

yalnızca rakibi değil, bir ikincisi de bulunmayan kalıcı ve tanımlayıcı başyapıtıdır.

Yukarıda betimlenen iki kara film sahnesi empatik olarak içlerinde bulundukları filmlerin *sönümlenici* bir bakış açısına sahip olduklarını açığa vururlar. Walter Neff (Fred MacMurray) Wilder'ın filmine yalnızca bir cinayeti değil, ayrıca büyük tutkuları ve büyük suçu için yaptığı planların tamamen başarısızlığa uğradığını, kendi yıkımından başka hiç bir şey getirmediklerini de itiraf eder. Belki de Walter açısından en sönümleyici şey, suç ortağı olan baş döndürücü Phyllis Dietrichson'a (Barbara Stanwyck) karşı duyduğu tutkunun hiç bir zaman karşılık bulmadığını öğrenmiş bulunmasıdır, partnerinin ona duyduğu görünüşteki ilgi, onun gerçek ve tamamiyle parayla ilgili olan güdülerini saklamak için yaptığı sinik bir rolden ibarettir. *The Killing*'in sonu da, farklı da olsa, sönümlenicidir. Johnny Clay (Sterling Hayden), Walter Neff'ten daha açıkgözlüdür ve asıl sorunu kendi iş ortaklarını yanlış tanıması veya (Walter'ın arkadaşı ve Walter'la Phyllis'in dolandırmaya kalkıştığı sigorta şirketinin baş müfettişi olan Barton Keyes'i (Edward G. Robinson) Walter'ın küçümsemesi gibi) peşindeki yetkililerin yeteneklerini küçümsemesi değildir. Ancak Johnny –Kubrick'in filmi üzerinde büyük etkileri olan *The Asphalt Jungle [Elmas Hırsızları]* (Huston, 1950)'daki baş kötü Doc Riedenschneider'ın (Sam Jaffe) yaptığı gibi– çok daha temel ve zorlu bir şeyi küçümsemektedir: Saf kör talihin kuvvetini. Suç planı Walter'ınkinden daha akıllıca ve karmaşıktır ve Walter'ın planının aksine beklenmeyen bir takım aksilikler için hata payı bırakmaya müsait bir plandır. Ancak Johnny Clay de her şeyi birden hesap edemezdir, kullandığı çantanın biraz eski püskü olması gibi önemsiz bir ayrıntının muhteşem planını tümüyle boşa çıkarmasında olduğu gibi. Hayat, *The Killing*'de, *Double Indemnity*'de olduğundan daha az –çok daha az– vaatkardır: Filmin finalinde bezgin bir biçimde boyun eğerken Johnny 'fark ne?' diye sorar.

Buna karşın BK filmlerinde, hayat beklenenden çok daha fazlasını vaat eder. Uzaylı Klaatu'nun (Michael Rennie) insansı görünüşü onun farkedilmeden Washington DC'deki dünyevi olaylara karışmasına izin verir, böylece *The Day the Earth Stood Still*'in, Truman yönetimindeki Soğuk Savaş Amerikasını gerçekçi ve başarılı bir şekilde hicvetmesine olanak tanır. Amerikan yaşamının basiretsizliği ve yozluğu vurgulanır ve kadın başrol Helen Benson'un (Patricia Neal) erkek arkadaşı ve kendi küçük egoist dürtüleri tarafından tüketilmiş (ve atlamamak gerek, Walter Neff gibi bir sigortacı) bir adam olan Tom Stevens'da (Hugh Marlowe) cisimleştirilir. Ancak film sonunda Tom'u dışlar; Klaatu'nun kapanış konuşması, açıkça Albert Einstein'dan esinlenilerek yaratılmış olan bilim adamı karakteri Jacob Barnhardt'ın (Sam Jaffe) küresel insancıl bakışının çok daha inandırıcı ve sahici olduğunu belirtir. Gezegen muhtemel bir felaketle karşılaşırsa, aynı zamanda Klaatu'nun insanları kendilerini kurtarmaya ve çok daha üstün entelektüel ve ahlaki düzeylere ulaşmış dünyadışı varlıklarla barışçıl bir dayanışma içinde yaşamaya davet ettiği üzere, hayal bile edilmeyen fırsatlara kavuşacaktır.

2001, bakış açısı olarak daha da yükselticidir, hatta hakikatin gerçekte pek çok insanın farzettiğinden daha zengin ve çeşitlilikle dolu olduğu konusunda ısrar eder. Filmin kendi çekildiği zamanı konu edinen ikinci büyük kısmı başladığında insanlık bir banallık, zavallılık, yozluk ve felaket tehdidi krizi içindedir. Bu kriz, yalnızca filmin 'insanlığın şafağı'nı konu edinen ilk yarısında gösterilen daha ilkel ancak benzer yapıdaki açmazıyla 'kafiye' oluşturmakla kalmaz, aynı zamanda Klaatu ve Profesör Barnhardt'ın tehdit olarak gördükleri konuları da anımsatır. Fakat Kubrick'in filmi, *The Day the Earth Stood Still*'in sunduğundan, hem görsel açıdan, hem de konu açısından çok daha olağanüstü bir aşkınlık sunar. *2001*'de insan ırkına (kendi Roosevelt dönemi anlayışı içerisinde) Birleşmiş Milletlerin uzaylı versiyonu tarzı bir şeye katılma şansı verilmez. İnsanlık kim ol-

duğu önemsiz astronot Dave Bowman'ın (Keir Dullea) şahsında, fiziksel ve ruhani evrimi için ileri doğru somut bir adım atar, 'sonsuzluğun ötesine' geçerek, –yani bütün doğaüstü mistifikasyonlarının ötesine–, neo-Nietzscheci tarzda maddi ve seküler bir üstinsanlık durumuna ulaşır. Dave Bowman yolculuğuna yirmibirinci yüzyılın şafağında, sıradan bir adam olarak başlar, –teknik açıdan mahir ve fiziksel olarak yetkin, ancak entelektüel, ruhani ve estetik açıdan bomboş– ve doğal bir tanrı olarak tamamlar.

Bu filmlerin ortaya koyduğu sönümlenici ve yükseltici karşıtlığı sinema türleri olarak BK ve kara filmi karşılaştırmaya yarayacak bilişsel bir eksen yaratır. BK'nın kökenleri şüphesiz ki edebiyata dayanır, – daha kesin olarak, kültürel tarih boyunca görülmüş en yükseltici akımlardan birisi olan Britanya Romantizmine. İlk önemli ve tam BK yapıtı olduğu yönünde en geniş kabul gören aday, hâlâ muazzam biçimde yükselici bir tema olan yapay bir insan yaratılışını konu edinen (ve Romantik standartlara göre bile fazlasıyla yükselici bulunan Percy Shelley'in şiirlerinden doğrudan esinlenen) Mary Shelley'in *Frankenstein*'ıdır (1818). Bu yükselici temayül –Ernst Bloch'un ortaya koyduğu gibi, hakikatin hiçbir zaman yalnızca kendisi olmadığının, her zaman 'hakikat *artı* barındırdığı gelecek'[2] anlamına geldiğinin bilişsel bir kabulu ve estetik gösterimi– BK tarihindeki (tek olmasa bile) ana eğilim haline gelmiştir. Bu, özellikle H.G. Wells'in *The Time Machine*'i (1895) ve hatta Olaf Stapledon'un *Last and First Men* (1930) ve *Star Maker*'ına (1937) gibi öncülük eden klasiklerde, Philip K. Dick, Ursula Le Guin, Samuel Delany, J.G. Ballard, Thomas Disch, Joanna Russ ve diğer pek çok yazar sayesinde muhtemelen janrın en yaratıcı dönemi olan 1960'lar ve 1970'lerin başlıca başarılı eserlerinde, daha yakın zamanların

(2) Ernst Bloch, 'Marxism and Poetry', *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, çev. Jack Zipes ve Frank Mecklenburg Cambridge: MIT Press, 1988), içinde s. 163 (vurgular tarafımızdan eklenmiştir).

önemli başarılarına imza atmış Kim Stanley Robinson'un *Mars*'ı (1993-96) ve China Miéville'in Bas-Lag'ı (2000-04) gibi janrın en kuvvetli yapıtlarında daha görünür haldedir.

The Day the Earth Stood Still ve *2001*'in gösterdiği gibi, bu yükseltici eğilim, bilişsel zenginlik ve estetik bütünlük bakımından BK yazınının anaakımına yakınlık gösteren (görece az) BK filmleri tarafından da sürdürülmektedir. Emin olmak için, bu tarzdaki filmlerin pek çoğu edebiyatı belli bir anti-entellektüel takıntıyla ve teknikle ve seyirlik unsurlarla geriletme eğilimindedir ve buna bağlı olarak tipik bir BK, izleyiciye genellikle bir özel efekt şişkinliği sunar. Yine de, –özellikle görsel boyutta ifade edilen– BK'nın bu yükseltici baskısı, böyle geriletmeleri atlatabilir. Örneğin, Steven Spielberg'ün *Close Encounters of the Third Kind* (1977) adlı yapıtı, BK yazınının standartları göz önüne alındığında tamamen değersiz, vasat seviyesinde bile sayılmayacak anlatısal ve tematik kaynaklar teşrif eder. Ama Ana Gemi'nin görsel ihtişamı –kuşkusuz *2001*'den bu yana tasarlanmış en ustalıklı ve inandırıcı uzay aracı– tamamıyla seyirlik bir açıdan olsa da, BK'nın gündelik olanı aşma ve her türlü ampirik normun ötesindeki hakikatin derinliğine ve zenginliğine imada bulunma özelliğini taşır. Spielberg'ün kavramsal banallığıyla sınırlandığı zaman bile, BK gündelik varoluşun tanıdık durumlarıyla yetinmek zorunda olmadığımızı ve yetinmememiz gerektiği hususundaki ısrarını, ya da en azından tebliğini bırakmak zorunda değildir. BK'nın tipik yaşamdünyası, [lifeworld] (Shakespeare'in kendisinin de BK türüne en çok yaklaştığı eseri sayılabilecek olan oyunundaki [*the Tempest-Fırtına* çn] bir replikten uyarlanan) bir cesur yeni dünyadır.

Bunun aksine dünyevi, gündelik olanla yetinmek tamı tamına kara filmin işidir. Dashiell Hammett ve Raymond Chandler'ın öncülük ettiği, (kısmen kara film türünü de içinden çıkaran) Amerikan sert [hard-boiled] dedektif kurguları gibi, kara film de, kesin bir biçimde, istisnasız olarak siniktir. Üstelik bunu yaparken sürekli, insanoğlunun en aşağı dürtüleri ta-

rafından güdüldüğünü, ya da dürüst ve namuslu olmanın imkansız olduğunu vurgulamak zorunda da değildir. Örneğin, *Double Indemnity*'de Keyes, Edwar G. Robinson'ın canlandırarak ünlü olduğu gangster anti kahramanlarından bile daha fazla sezgi gücü ve sertlik gösterir. Aynı zamanda, çoğunlukla hakkında konuşulmayan sert bir onur koduna gösterdiği bağlılık Chandler'ın manifesto niteliğindeki başarılı eseri 'The Simple Art of Murder'da (1944) övülen (tam olarak çağdaşı olan) ideal dedektif karakterine çarpıcı bir biçimde benzemektedir.

Ne olursa olsun, kara film erkekleri (ve daha nadir olarak, kadınları) onurlu davranmakta muvaffak olsalar bile, bu zor elde edilen ender bir başarıdır. Genel olarak en çok işleyen insan dürtüsü açgözlülük ve tutku gibi en aşikar, tanıdık ve bencil olanlarıdır; ve, kara filmin yaşamdünyası –pek çok kara filmin sunduğu labirentvari, karmaşık hikâyelere rağmen– çok basit, herkesin birbirine ve herkesin herkese karşı savaştığı yeni Hobbesçu bir dünyadır. Bu insan özgürlüğü için üzücü biçimde dar bir pay bırakır, insanlar sürekli, tehlikeleri en azından kısmi olarak anlaşılsa bile karşı koymanın çok zor olduğu tutku, aç gözlülük ve diğer itkiler tarafından güdülürken gösterilir: Örneğin, Walter Neff, Phyllis ile olan ilişkisinden yalnızca felaket çıkabileceğini içten içe bilerek, San Quentin'deki idam odasındaki kendi sonuna doğru kararlı adımlarla ilerler. Tamamiyle sinik olmadığı zamanlarda ise kara film insanın imkanları ve mutluluğuyla ilgili derin bir karamsarlık gösterir. Bu karamsarlık belli bir açıdan Freud'un sönümlenici determinizmini hatırlatır. Kara filmin altın çağını yaşadığı zamanlarda Freud'un ABD'deki muazzam popülerliğinin de tarzın entelektüel arkaplanını oluşturan önemli parçalardan biri olduğunu atlamamak gerek. Eğer Keyes kadar iyi durumdaysanız –işinde gücünde, görevci, namuslu, dürüst ve özellikle mutlu olmasanız bile, en azından felç edici ıstıraplar çekmiyorsanız– o halde, kara film yahut psikanaliz standartlarına göre, bir insandan mantık sınırları içerisinde beklenebileceği kadar iyi durumdasınız demektir. Yukarıda bah-

sedilen BK filmlerindeki karakterlerden yalnızca Tom Stevens bir kara film karakteri olabilirdi. İki janrın birbirine uzaklığının iyi bir göstergesi olan bu adam düpedüz alçağın biridir, Klaatu ve Professor Barnhardt'la aynı güneş sisteminde yaşamayı bile neredeyse haketmez. Bir kara film içinde ise, herkesten daha kötü değildir, hatta ortalamaya göre biraz daha iyi bile sayılabilir.

Kara filmin sönümlenici bakış açısı ile BK'nın yükseltici bakış açısı arasındaki çelişki aynı anda hem sönümlenici hem de yükseltici olan Marksizmin merkezinde yer alan diyalektik bir gerilimi anıştırır. Sönümlenici boyut, genelde sınıflı toplumu, özelde ise kapitalizmi korumak için gerekli ya da faydalı olan tüm illüzyonları yıkma teşebbüsü ile temsil edilir. Bu tarz açıklığa kavuşturmanın en yaygın biçimi ideoloji eleştirisidir – kapitalist toplumların ürettiği alışkanlıklar ve inançlar örgüsüne maruz kalmak, kişilerde sosyalist fikirlerin ve tutumların gelişimini güdükleştirerek kapitalizmin baskıcı faaliyetlerinin sürdürülmesine katkıda bulunur. Ancak bu, aynı zamanda kapitalist üretim biçiminin gerçek ekonomik süreçlerine yapısal olarak içkin olan bu illüzyonlara maruz kalmayı da içerir – örneğin, işçi ile işveren arasında yapılan sözleşmenin biçimsel olarak serbest oluşunun evsizlik ve açlık tehdidi gibi zorunlulukları örtmesi, ancak işverenle olan sözleşmesini sonlandırmayı düşünen çalışana kendisini sezdirmesinde olduğu gibi; yahut artık değer üretiminin ve beraberinde getirdiği ücret ilişkileri yapısının işçiye tüm gün boyunca çalıştığına karşılık olarak ödeme yapılmış gibi göstermesine karşılık, işçinin aldığı ücretin gerçekte ortaya koyduğu emeğin karşılığının yalnızca bir bölümü olmasında olduğu gibi. Hem kültür hem de ekonomi politik alanlarında, kapitalist illüzyonların sönümlendirilmesi Marksizm projesinin ayrılamaz bir parçasıdır.

Ancak Marksizm nihai olarak insanın özgürleşmesi ve kendini gerçekleştirmesi gibi müspet hedefleri olan bir projedir, yalnızca kapitalizmi ve diğer sınıfsal (ve diğer) baskı biçimlerini

ortadan kaldırmak gibi olumsuz bir görevle kendini sınırlamaz. Bu sebepten ötürü, Marksizmin sönümleyici momenti, ne derece gerekli olursa olsun, hiç bir zaman [tek başına] yeterli olamaz. Marksizm aynı zamanda yükselticidir de, sınıfsal baskının tarihinin tam olarak insanlığın tarihiyle bitişik olduğu gerçeğini teslim ederken bunun hep böyle olmak zorunda olmadığını vurgular. Marksizm için kapitalizmin alaşağı edilmesi, feodalitenin burjuvazi tarafından yıkılmasında (ya da Stalinizmin yükselişinde) olduğu gibi, yönetici (ya da seçkin) sınıfın bir diğeriyle değiştirilmesi ile sınırlı kalmak zorunda değildir. Bu, her bir bireye kendi yaratıcı potansiyelini mümkün olan en tam biçimde ortaya koyma imkanı tanıyan, (Engels'in deyimiyle, insanın gereklilikler dünyasından özgürlükler dünyasına geçişini sağlayan) insan ırkının radikal demokratik öz-örgütlenmesi için bir başlangıç teşkil edebilir. *Kapital*'de bile –Marx'ın en önemli yapıtı olduğu kadar, en detaylı biçimde sönümlenici olan yapıtıdır da– Marx, ifşa ettiği kapitalist mülkiyet ilişkilerinin aşılmasının ardından somut bir ihtimal olarak işaret ettiği özgürleşmiş, sınıfsız geleceğe dair müspet imalarda bulunur. Örneğin, *Üçüncü Cilt*'teki önemli bir pasajda Marx, kapitalizmin altedildiği ancak kıtlığın henüz üstesinden gelinemediği bir sosyalist özgürlüğü tanımlar:

> sosyalist insan, birleşmiş üreticiler, insan metabolizmasını doğayla akılcı bir biçimde yönetir, kör bir güç olarak ona boyun eğmek yerine onu kolektif bir biçimde kontrol ederler; böylece bunu insan doğasına en uygun biçimde ve en az enerjiyi bu iş için harcayarak başarırlar.

Bundan sonra daha da ileride gelecekte gerçekleştirilebilecek olan komünizm ve maddi bolluk ile ilgili daha kısa bir ipucu verir: '*Gerçek* özgürlüğün dünyası, insanın güçlerinin kendinde bir son olarak gelişmesi'.[3] Marksizm için, önsezisel aşkınlık, kes-

(3) Karl Marx, *Capital, Vol. 3*, çev. David Fernbach (New York: Vintage, 1981), s. 959 (vurgular tarafımızdan eklenmiştir).

kin demistifikasyonun [açığa kavuşturma] gerekli bir tamamlayıcısıdır.

Açıkçası, Marksizmin bu iki yönüyle, birbirleriyle (tez-)antitez oluşturan BK ve kara film türleri arasında belli bir türdeşlik olduğunu düşünüyorum. Ancak mesele titiz bir dört taraflı simetri kurmak için fazlasıyla karmaşık. Nicel olarak bakıldığında da, Marksizmin yapıtlarının ezici bir kısmının sönümlendirici tarafta bulunduğu, çünkü çoğunun gerçek dünyanın detaylı bilimsel (yani her zaman koşullu) bilgisini üretmek amacı taşıdığı görülebilir. Ekonomik, siyasi ve kültürel süreçler üzerine böylesi yoğun bir soruşturma yürütmenin kara filmin kudretinin ötesinde olacağını söylemek kara filmi lekelemez; yalnızca tümüyle genel bir farkı ortaya koyar, açıkçası *Double Indemnity, Kapital*'den tümüyle farklı türde bir başarıdır. Yine de kara film, Althusserci geleneğin sönümleyici Marksist bilginin mecazi bir benzeşimi olarak adlandırabileceği şeyi üreten bir tür olarak anlaşılabilir. Örneğin, tipik kara filmde vurgulanan (kişisel bir hasislik anlamındaki ahlaki manada) açgözlülük kavramı, Marksist tarih analizinde pek az konu edinilen bir şeydir. Ama şahsi açgözlülüğün kara filmdeki temsilleri, Marx'ın ekonomik ilişkilere temel önem atfeden prensibine başvurulmasıyla keşfedilebilecek türde bir bilgiye alegorik olarak işaret edebilir – böyle bir bağlantıyı ise gerçekte kurmaz. Mesela, bir tarafta Neff'in Phyllis'in gerçekte kendisine ilgi duymadığını ve yalnızca sigortadan alacağı tazminatla ilgilendiğini keşfetmesiyle, diğer tarafta Britanya ve Fransa'nın Birinci Dünya Savaşı'nın başında Belçika'nın işgal edilmesine silahlı olarak karşı çıkmasının altında yatan sebebin bu küçük ülkeye karşı beslediklerı sevgiden çok, kendi imparatorluklarının süregiden ekonomik sömürülerinin Alman yayılmacılığı tarafından tehdit edilebileceğinden korkmaları olduğunu ortaya koyan analiz arasında –tam anlamıyla bilişsel olmasa da– estetik ve etkin bir bağlantı vardır.

Ancak BK, Marksizmin yükseltici tarafının bir benzeşimi olmanın vaadedebileceğinden biraz daha fazlasını sunar: Bunun

sebebi kısmen de olsa, Marksizmin yükseltici tarafının, [sönümlenici olan] Marksist demistifikasyona nazaran çok bölük pörçük ve ele gelmez oluşudur. Ne de olsa, muhtemel bir gelecek hakkında gerçekten yaşanan şimdiki zaman ve geçmiş hakkında olduğu kadar titiz, detaylı bir bilginin üretilmesi imkansızdır: O yüzden Marx-Engels külliyatındaki yükseltici müspetlik her ne kadar etkileyici ve önemli olsa da, miktar olarak onbinlerce sayfa süren genel olarak sönümleyici olan bilimsel analizin içine dağılmış bir takım kısa, belirsiz pasajlardan ibarettir. Buna ek olarak, gelecek katı bir biçimde bilinemezdir, onu anlama teşebbüsleri geniş ölçüde spekülasyon içermelidir: Ve bu yolla BK'nın sinematik ve edebi kaynakları, düşsel bir anlatı çerçevesinde kurgusal karakterlerin gelişimi de dahil olmak üzere, bazen açıklayıcı yargılardan daha faydalı olabilir. *The Day the Earth Stood Still,* filmin sonunda insanlığa önerilen tarzda bir gezegenlerarası karşılıklı yardımlaşma örgütü içerisinde yaşamanın nasıl bir şey olabileceğini tam anlamıyla aktaramaz. Ancak Klaatu'nun duygularından bağımsız şefkati, otoriter ve siniklikten uzak anlayışlılığı, hakkında bir ipucu verir.

Sönümlenici ve yükselici bakış açılarının iç içe geçmesinin yalnızca Marksizm'e özgü bir durum olmadığını, birinin diğerini canlandırdığı ve somutlaştırdığı gerçek bir diyalektik içerisinde olduğunu vurgulamakta fayda var. Sönümleyici Marksist bilgi, en teknik ve çapraşık olduğu zaman bile, yönelim olarak düpedüz politik – hatta ahlakidir. Marksizm olgu ve değer arasındaki geleneksel orta sınıf dikotomisinin yapısını sökmeye çalışır: Böylece, mesela Marx'ın karın sırrının artık değer sistemi içinde olduğunu ortaya koyduğu önemli analitik buluşu, kapitalist üretim süreci ile ilgili bilimsel bilgiyi ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda onu ahlaki olarak mahkum edilmiş belli bir edim ile eşleştirir, yani *hırsızlık.* Kapitalist (ve diğer sınıflı) toplumlarla özdeşmiş olan edimlerin etik açıdan kabul edilemezliği Marksist analizin kaçınılmaz olarak vardığı sonuç olduğu için [Marksist analiz] mevcut olanın aşılmasının mecburi ol-

duğu ile ilgili müspet bir imayı gerekli olarak barındırır. Buna karşın, Marksizmin hedeflediği aşma, somut olarak mevcut olanın bilimsel bir biçimde kavranmasına dayanmalıdır. Marksizmin müspet tasavvurları, tasarıları kapitalist gerçekliğin doğru bir şekilde kavranmasına değil de hüsnükuruntuya dayandığı için Marx ve Engels tarafından eleştirilen 'ütopyacı sosyalistler'deki kötü manasıyla değil, yabancılaşmamış, sınıfsız bir geleceğin hakiki taslağını kısmi olarak taşıdığı için Bloch'çu manada ütopyacı olmalıdır. Marksizm'in sönümlenici tarafı ahlaki ve politik olursa, yükselici tarafının bilimsel olması gerekir.

Marksizmin içerisindeki bu diyalektiğe karşılık gelen bir estetik diyalektik de BK sineması ile kara film arasında bulunur mu? Bence bulunur ve kara film ile BK arasındaki bu diyalektik ilişkiyi en iyi yansıtan film Alex Proyas'ın büyük ölçüde göz ardı edilmiş olan *Dark City*'sidir (1998). Ancak bu iki tür arasındaki karşılıklı etkileşim Proyas'tan çok öncesine dayanır, izi, hem BK hem de kara film türleri üzerinde muazzam bir etkisi olan Fritz Lang'ın çığır açan filmi *Metropolis*'e (1926) kadar sürülebilir. *Metropolis* yalnızca BK sinemasının ilk büyük örneği değil, teknikleri ve yaklaşımlarıyla kara filmi önemli ölçüde etkilemiş olan Alman Dışavurumculuğu'nun belki de en etkili tekil örneğidir. BK ile karafilmi birleştiren daha sonraki iki film, açık bir biçimde Lang'ın *Metropolis*'indeki meşum bir şehir hakkındaki karanlık anlatımdan etkilenmiş olan *Alphaville* (Godard, 1965) ve *Blade Runner*'dır (Scott, 1982) ve ikisi de doğrudan *Dark City*'ye işaret eder.

Alphaville kara film ile BK'yı doğrudan birleştiren belki de ilk önemli filmdir; ancak kullandığı yöntem bir diyalektikten ziyade bir taklit gibidir. Film, pardesü giyen ve otomatik tabanca taşıyan bir zehir hafiye olan Lemmy Caution'un otomobiliyle uzayda milyonlarca mil uzaklıkta bulunan ve bir tür süperbilgisayar tarafından yönetilen totaliter Alphaville şehrine seyahatini anlatır. Kara filmlere özgü çeşitli badireler atlattıktan sonra, Alp-

haville'in en yüksek bilgisayar bilimcisi olan Profesör Von Braun'u (Howard Vernon) öldürür ve profesörün kızı olan yeni kız arkadaşı Natasha (Anna Karina) ile kaçar. Bu kısacık özetten bile anlaşılabileceği ibi, Alphaville'de kara film ve BK diyalektik bir sentez oluşturmamış, (Dr Johnson'ın dediği gibi) cebren birbirlerine bağlanmışlardır. Sonuç muhteşem bir biçimde kendinin bilincinde olan bir pastiş başarısıdır, film yalnızca klasik Hollywood kara filminin ve erken dönem BK filminin örüntülerini bir araya getirmekle kalmaz, Dick Tracy bant karikatürlerinden, Heckel-ile-Jeckel çizgifilmlerine, hatta daha afili Dante, Shakespeare, Pascal, Baudelaire ve T.S. Eliot referanslarına kadar her türden kültürel parçayı bir araya getirir. Film bu kaynakları yanyana getirişindeki bariz absürdlükle tekrar tekrar eğlenir. Mesela, Lemmy ve Natasha son kaçışlarını (beyaz bir Ford Galaxy içinde!) gerçekleştirirlerken, Lemmy, kara filmlere yakışacak bir dış ses ile 'yıldızlararası uzayda bir gece yolculuğu ve evdeyiz' der – sanki yıldız sistemleri arasında seyahat etmek Los Angeles otoyollarında birkaç tur atmakmış gibi. İki neslin de fazlaca azimli BK fanlarının filmde buldukları filmin 'en büyük hatası' –'ışık yılı' terimini bir uzaklık mesafesi olarak değil de zaman birimi (ve daha sonra da bilgisayarın işlem gücü birimi) olarak kullanması– elbette ki hata değildir. 'Işık yılı' filmde komik bir şekilde standart bilimsellik göstereni olarak kullanışmış, Godard bu postmodern kolajına onu da neşeyle yapıştırmıştır.

Blade Runner BK'yı kara film ile birbirine karıştırmak konusunda daha gerçekçi bir diyalektik denemesi yapar.[4] Baş karakter Rick Deckard (Harrison Ford), tipik bir sert kara film kahramanıdır –kısmi de olsa doğrudan doğruya Humphrey Bogart'ın *Maltese Falcon [Malta Şahini]* (Huston, 1941) ve *The Big Sleep [Derin Uyku]* (Hawks, 1946) filmlerinde canlandırdığı ka-

(4) *Bladerunner* hakkındaki yorumlarım, gözle görülür biçimde farklı olan 1992 tarihli 'yönetmeninin kurgusu' üzerinedir; çokça tartışılmış olan bu filmle ilgili tartışmalarda ikinci versiyon (bence haklı olarak) belirleyici kabul edilir.

rakterlerden modellenmiştir– ve kontrolden çıkan android kopyaları bertaraf etmek üzere aldığı görev sebebiyle yaşadığı kara film olayları, insanın doğası ve imkanları üzerine iç karartıcı izlenimler bırakır: Özellikle de, Joanna Cassidy ve Daryl Hannah tarafından canlandırılmış cinsellik kokan ölümcül android femme fatalelerle karşılaşması. *Blade Runner*'ın 2019 yılındaki Los Angeles'da geçen dekoru en kuvvetli bir biçimde sönümlenicidir. Scott'un şehri, renkler bakımından olduğu gibi diğer bakımlardan da karanlıktır ve bize bir yandan fütüristik ve yüksek teknolojiyle donanmış ama diğer yandan da yağmurlu, çürüyen, çöple dolmuş ve ölümcül bir manzara sunar. Dünya gittikçe insanlıktan arta kalan süprüntülerle dolmaktadır, dünya dışına göç edebilecek durumda olan herkes çoktan gitmiştir; ve şirketlere ait sermayenin tayin edici gücü ile sinik ekonomik niyetlerin etkisi büyümektedir. Fütürüstik, bilimkurgusal yollardan yararlanarak klasik kara filmin sönümlenici yönünü daha da abartan *Blade Runner* bir *ultra* kara film olarak tanımlanabilir.

Ancak filmin diyalektik karmaşıklığı içinde BK'yı kara film ile karıştırması yalnızca ikincisini yoğunlaştırmamış, aynı zamanda bazı yükseltici karşıt imkanlara da yol açmıştır. Pek çok detayda –mesela, kopyaların [androidlerin] lideri Roy Batty'nin (Rutger Hauer) 'zevk modeli' Pris (Daryl Hannah) için duyduğu içten aşkta, ya da çoğaltıcı Rachael'in (Sean Young) Deckard'a karşı beslediği görünüşte karşılık bulan aşkta görülebildiği gibi– Deckard'ın yok etmekle yükümlü olduğu androidler rahatsız edici ölçüde insani gözükmektedir. Tıpkı *Frankenstein*'da olduğu gibi (ironik bir biçimde bu motife Scott'un filminin serbest biçimde dayandığı Philip K. Dick'in 1968 tarihli romanında rastlanmaz), *Blade Runner* da insanlık kategorisinin kendisini geliştirmek için çalışmakta ve bu kategorinin sağ duyunun varsaydığından daha geniş ve daha zor tanımlanabilecek bir alan olduğunu anlatmaktadır. Batty yüce bir şairane yoğunlukla dolu bir son konuşma yaptığında –Shelley tarzı bir düşsel güce kavuşmak için

özellikle bilimkurgusal imgelerden yararlanan ('Orion'un omuzlarında yanan taarruz gemileri') bir konuşmadır bu– basit insan/android dikotomisini aşabilecek gözle görülebilen yeni imkanlar ortaya çıkar. Bu yükseltici tema en yüksek noktasına filmin en incelikli (ve üzerine en çok tartışılan) unsuru olan Deckard'ın kendisinin de bir android olduğunun ipucunu vermesiyle ulaşır.

Dark City, (*Metropolis*'e olduğu kadar) *Blade Runner*'a açıkça çok şey borçludur, ancak kanımca şimdiye değin gerçekleştirilmiş en eksiksiz BK diyalektiğini sunar. *Blade Runner*'da olduğu gibi –ancak daha sistematik biçimde– bir ultra kara film niteliğine bilimkurgusal yollardan ulaşılır. Belki de başka hiç bir iki kelimeli tamlama 'dark city' [karanlık kent] kadar kuvvetli bir kara film dünyası hissi uyandıramazdı[5]; ve Proyas'ın çok fazla gölge kullanarak ve keskin, eğik kamera açılarıyla –klasik kara filmin Alman Dışavurumculuğundan devraldığı tekniklerdir bunlar– oluşturduğu gece metropolünün görsel tasvirleri, kara filme özgü bir manada yabancılaşma, yönünü kaybetme ve klostrofobik hapsolma hislerini mükemmelen aktarır. Yine burada hapsolma bilimkurgusal bir uç noktaya çekilmiş ve korkutucu bir biçimde harfi anlamıyla eşleşmiştir. Kahramanı John Murdoch'un (Rufus Sewell) ve izleyicinin yavaş yavaş keşfettiği üzere, karanlık kent daima ve her yerde karanlıktır. Şehrin dışına çıkmanın hiç bir ulaşım yoluyla mümkün olmadığı ve hiç kimsenin gerçekte gün ışığı görüp görmediğini hatırlayamadığı manada, kalıcı ve tamamen içe kapalı bir karanlıktır bu. İsmi stratejik bir biçimde konulmuş olan Dr. Daniel Poe Schreber'in (Kiefer Sutherland) filmin bir yerinde Murdoch'a söylediği gibi, 'Kentin ötesinde hiç bir şey yoktur'. Geceleyin metropolis tipik klasik kara film 'dünyası'dır, ama bu kelime burada tamı tamına

(5) *Dark City* sahiden de, 1950'de bir Alman göçmeni olan William Dieterle tarafından çekilmiş olan bir kara filmin adıdır.

kelime anlamıyla kullanılmıştır: Sonunda ortaya çıkacağı gibi, şehir dünya üzerinde bir yerde değil, dış uzaya atılmış muazzam bir uzay gemisinde bulunmaktadır. Murdoch ile polis müfettişi Frank Bumstead'in (William Hurt) tuğla bir duvarı deldikleri ve duvarın öte yanında uzayın yıldızlı enginliğiyle karşılaştıkları sahne bir hikâye anlatımı şaheseridir – ilk anda şaşırtıcı, ama yine ilk andan itibaren filmde o noktaya kadar gizemli kalan her şeyi aydınlığa kavuşturacak kadar anlamlı bir sahnedir bu.

Bilimkurgusal öğeler benzer bir ultra-kara film etkisini filmin insan doğasını sunuşunda da gösterir. Eğer tipik bir kara film karakteri açgözlülük ve tutku gibi kişilerarası kuvvetler tarafından güdülen bir karakter, kendi dürtülerine sıkı sıkıya sarılmaktan başka çaresi olmayan ve hatta kendi kaderini tayin edebilmekte daha da çaresiz bir adamsa, Murdoch bu protagonistin (baş kahraman) daha yüksek güce ulaştırılmış halidir. Film açıldığında, Murdoch kendini belleğini kaybetmiş olarak bulur –elbette bellek insan iradesi ya da özgürlüğünün ayrı düşünülemez bir ön koşuludur– ve hakkında hiç bir şey bilmediği sadist seks cinayetleri ile bağlantılı olarak polis tarafından aranmaktadır. Bunun yanı sıra kendisini aldatan karısı olduğunu iddia eden ancak kim olduğunu hatırlayamadığı bir kadınla (Jennifer Connelly) sorunlu bir evliliğin ortasında bulur kendini. Daha sonradan tüm bunların sebebinin şehri kontrol eden ve Yabancılar olarak bilinen, insan ruhunu anlamak için kent sakinleri üzerinde deneyler yürüten tuhaf uzaylı bir komplocular grubu olduğu anlaşılır. Yabancılar tutsaklarının belleklerini sürekli silmekte ve onların yerine yeni bellekler yerleştirmektedir, böylece insanların çeşitli koşullar altında nasıl davrandıklarını gözleyebilmektedirler. Kara filmin sönümlenici determinizmi böylelikle teknolojik ve görünüşte karşı konulamaz kılınır. Yabancıların insan deneklerine bellek 'naklini' korkutucu büyüklükte ve aşırı acı verici görünen eski model derialtı şırıngalarıyla gerçekleştirmeleri dikkate değerdir. Bu ilkel donanım, (dış

uzayda seyahat eden ve maddi dünyayı yalnızca düşünce güçleriyle şekillendirebilen, onu 'ayarlayan') Yabancıların ileri teknolojik başarılarıyla tam olarak örtüşmese de, şıringalar Yabancıların kaba kuvvete dayanan baskıcı rejimlerinin görsel bir imleyeni olarak, hayati öneme sahip sinematik bir işlevi yerine getirir.

Bir ultra kara film olarak *Dark City*, hem Freudyan hem de Marksist maddeciliği alegorileştirecek biçimde sönümlenici ve belirlenimcidir. Psikoanalitik olan referans özellikle Dr Schreber'ın adında kendini hissettirir, isim Freud'un üzerine çalıştığı en ünlü vakalardan birinin öznesiyle Amerikan BK ve korku edebiyatının kurucusunun isimlerinin birleşiminden alır; ve kentteki insanların doğrudan kafalarının içine zerkedilen sıvılarla kontrol edilişi Freud'un en sonunda beynin süreçlerini kimyasal ve biyolojik yollardan açıklamaya başlayacağına daima inandığı psikanalitik determinizmi hatırlatır. Benzer biçimde, karanlık şehirde insanlar ve Yabancılar arasındaki ilişki, sınıfsal baskının Marksizmdekine benzer bir suretini sunar. Sahiden de, Yabancılar –telaşa mahal vermeyen mutlak üstünlükleriyle, insan tutsaklarından soğuk, tesirsiz bir tonla ayrılmalarıyla ve kendi kontrolünde bulunanları manipüle ederken ahlaki tereddütlere hiç düşmeyişleriyle– hakim sınıfın satirik bir karikatürü gibidir. Yabancılar'ın en akılda kalıcı olanı, Ian Richardson tarafından oynanan liderleri Mr. Book'tur; Richardson'ın bu karakteri canlandırırken kendisinin en iyi performanslarından birini sergilediği ve korkunç derecede gerici ve baskıcı olan Tory başbakanı Francis Urquhart'ı canlandırdığı BBC'nin House of Cards'ı (1990) ile başlayan minidizi üçlemesindeki rolünden fazlaca faydalandığı görülür.[6]

Yine de *Dark City*, yalnızca kara filmi misliyle çarpan bir BK filmi değil, aynı zamanda –yine tıpkı *Blade Runner* gibi, ama daha sert ve vurgulu biçimde– içerdiği 'karalığın' antitezi olan

(6) *To Play the King*(1993) ve *The Final Cut*(1995) tarafından takip edilir.

güçlü bir yükseltici, ütopyacı temayı da diyaletik olarak üreten bir filmdir. Filmin pek çok yerinde, 'kara' gerçekliğe ütopyacı bir alternatif, Shell Beach adındaki Murdoch'un evi olarak hatırladığı sayfiye aracılığıyla sunulabilirmiş gibi görünür. Görsel açıdan karanlık şehrin tam karşıtıdır –gölgeli ve tek renk değil, aydınlık, güneşli ve renklidir– ve Murdoch'un dışındaki karakterler de burayı bir mutluluk ve keyif mekânı olarak hatırlamaktadır. Örneğin bir taksi sürücüsü, Shell Beach'ı karısıyla balayını geçirdiği yer olarak hatırlar ve nerede olduğunu doğru olarak bildiğini düşünür; ancak Murdoch kendisine oraya arabayla nasıl gideceğini *tam olarak* anlatması için baskı yaptığında, bilmediğini farkeder. Anlaşılır ki, kimse Shell Beach'e nasıl gidileceğini bilmemektedir –mekân şehrin metro haritasında açıkça işaretlenmiş olsa da, o yöne giden gerçek bir tren bulmak imkansızdır– ve bu ütopyacı vaat aldatıcıdır, Marx ve Engels'in ütopyacı sosyalistlerin tasarılarını aldatıcı buldukları şekilde. Çünkü Shell Beach'e dair anılar sahte anılardır: Yalnızca filmin hikâyesi açısından insanlara Yabancılar tarafından enjekte edilmiş olduklarından değil, ayrıca daha geniş bir felsefi açıdan, yalnızca nostaljik değeri olan hiç bir obje sahih bir ütopya değeri taşıyamayacağından. Ütopya, Ernst Bloch'un üzerinde durduğu gibi, geleceğe ayarlanmış olmalıdır. Shell Beach'in (kartpostal ve benzeri şeylerde gösterilen tarzda) görsel detaylarının 1950'lerin Amerika'sında bir sayfiyeyi andırması tesadüfi değildir – 1950'ler, 1960'ların sonundan beri, aşırı sağcı Amerikan ideolojisinin seçkin toplumsal ahenk imajını teşkil ededer. Fakat böylesi bir geri dönme karanlık şehirden kurtuluşu sağlayamaz. Kurtuluşu –ya da daha ziyade yükseltici aşkınlığı– *sağlayabilecek olan* dönüştürücü insan emeği ve çabasıdır. 'Ev diyebileceğin tek yer kafanın içinde', daima gözü açık olan, bazen hainleşen Dr. Schreber Murdoch'a bunu söyler. Muhtemelen kendisinin anlayabileceğinden de fazla, Schereber'in sözleri yuvanın Bloch'un kendisinin belirttiği biçimiyle, 'anayurt'un (heimat)–

asla yalnızca geri alınamayacağını, Marx'ın gerekli olarak insan akl'ının ve tahayyülünün bir ürünü olacağını vurguladığı toplumsal dönüşümün devrimci çabasıyla yakalanabileceğini söyleyen Marksist-Blochçu ilkeye mükemmelen işaret eder. *Dark City,* nihai olarak böyle devrimci bir dönüşümü önerir. Filmin süresinin üçte ikilik bir kısmından sonra Murdoch, Bumstead ve Schreber Yabancılar'ın baskıcı rejimine karşı ayaklanabilmek için nihayet belli bir insan dayanışmasının bağlarını oluşturmayı başarırlar – Bumstead Murdoch'u bir cinayet zanlısı olarak görmekten vaz geçer ve Schreber yaptığı hain işbirliğine bir son verir. Schreber'in Yabancılar hakkındaki içeriden gelen bilgisinin yardımıyla ve dahası, Murdoch'un –Yabancılar'ın yalnızca kendilerine has olduğundan çok emin oldukları bir yetenek olan– 'ayarlama' yeteneği ile sonunda insanlar kazanır. Her şeye rağmen insanın özgür olması hâlâ mümkündür ve hakim sınıfların itiraz edilemez gibi görünen belirleyici güçleri, yıkılabilir.

O halde, *Dark City,* son tahlilde, bütün kara ve ultra kara sönümlenici yönüne rağmen, Blake'in *The Marriage of Heaven and Hell* (1790-93), Shelley'in *Prometheus Unbound* (1820) ve Beethoven'in *Fidelio* (1805-14) gibi eserlerini barındıran büyük yükseltici gelenek içinde yer alır: Zincirlerin kırılıp özgürlüğün elde edildiği bir öykü. Bu tırmanıcı hikâye yapısının izleri filmin en teknik sayılabilecek detaylarında bile takip edilebilir. Proyas filmin ilk bölümlerini genel olarak çok az hareketli kısa kısa, kesik çekimlerin bir yığını olarak inşa eder: Sonuç olarak durağanlık, hapsedilme ve determinizm hislerini elde eder. Ancak insanlar kendilerini öne sürüp Yabancılar'ın zulmüne karşı ayaklanmaya başladıkça, kameralar da daha fazla hareket etmeye başlar ve ilerleyen bir akış etkisi gerçekleştirilir. İnsanlık adına konuşan, –ve zaten film boyunca herkes gibi birisi olan– Murdoch, kendisinin 'dünyayı istediği şekle sokabilmesine yarayan' yetisini duyurur: Ve sonra edimlerini sözlerine uydurur. Koskoca bir okyanus yaparak devam eder; su hem insan yaşamının ayrılmaz

bir parçası, hem de Yabancılar'ı en çok tiksindiren maddedir. Film muhteşem biçimde parlak ve renkli, kara filmin görsel stilinden olabildiğince uzak, okyanus kenarındaki bir sahneyle biter. Manzara Shell Beach'in gördüğümüz resimlerine benzemektedir; ama film bu ikisini bir tutmamak için dikkatli davranır. Shell Beach yalnızca geriye dönük bir istektir, ancak bu gerçektir, insan düşüncesi ve eyleminin gerçek ürünü. Murdoch'un karısını aldattığına dair yanlış anıların oluşturduğu yükü artık taşımayan Jennifer Connelly karakterinin Murdoch'la bir aşk ilişkisine başladığını görüp oradan ayrılırız. Bu BK'nın hep en iyi yaptığı, – ve elbette, en az *Komünist Manifesto*'nun son satırlarından beri Marksizmin nihai maksadı olan ön sezili, maddi aşkınlığın bir çeşididir.

4

BİLİMKURGU SİNEMASINDA GÖSTERİ, TEKNOLOJİ VE SÖMÜRGECİLİK: WIM WENDERS'IN *DÜNYA'NIN SONUNA KADAR* VAKASI

John Rieder

Wim Wenders'ın destansı uzunluktaki filmi *Until the End of the World [Dünya'nın Sonuna Kadar]* (DSK) hakkında yazmış olan neredeyse herkes filmin prodüksiyonunun ve hikâyesinin küresel ölçekli oluşuna değinmiştir ve bazıları bunu Wenders'ın seçkin kariyerinin doruk noktası olarak kabul edip övgüyle bahsederken, hakkındaki olumsuz eleştiriler filmin delidolu ancak kaotik enerjisinin kafa karışıklığı yarattığından, Batılı olmayan toprakların Avrupamerkezci sömürüsüne suç ortaklığı ettiğine kadar değişiyordu.[1] Ama filmin mizanseninin egzotik-

(1) Bkz. Roger Ebert, 'Until the End of the World', *Chicago Sun-Times*,17 Ocak 1992, (http://rogerebert.suntimes.com alıntı) ve Dimitris Eleftheriotis, 'Global Visions and European Perspectives', Ziauddin Sardar ve Sean Cubitt, ed., *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema* (London: Pluto, 2002), içinde s. 164-80. Filmin aldığı ilk dalga eleştirilerden son derece olumlu olan birisi için bkz. Vincent Canby, 'Review/Film: New Hat for Wenders: Daffy and Lighthearted', *New York Times*, 25 Aralık 1991, http://movies2.nytimes.com den alındı. Daniel Griffin daha sonra filmin 'izlediği nükleer yıkımla ilgili en etkileyici sahneyi içerdiğini' yazacaktır, ('Until the End of the World', *Film as Art: Daniel Griffin's Guide to Cinema* içinde. http://uashome.alaska.edu/~jndfg20/website/untiltheendoftheworld.htm adresinde mevcut) ve IMDb'deki isimsiz bir kullanıcı, "Until the End of the World"ün 20. yy'ın en güzel filmlerinden birisi ve Wim Wenders'ın kariyerinin doruk noktası' olduğunu yazar (BornJaded, 'Breathtaking and Permanent', 17 Temmuz 2004'te gönderildi: http://www.imdb.com/title/tt0101458/#comment).

leştiren, Avrupamerkezci söylemlerle kurduğu ilişki, aleyhtarlarının fark edebildiğinden daha karmaşık ve kritik olarak daha güçlüdür. Sömürgeci tarih Wenders'ın filminin her yerindedir – kendini sadece bir öncül gibi davranan küresel krizde değil, şirketlerarası rekabetin Avustralya kırsalındaki üst düzey bir araştırma tesisinin yerinin gizlenmesine yol açmasında, araştırma projesini bizzat karakterize eden iyileştirici müdahaleler ile istila etme arasında oluşan gerilimlerde, projeye mekân ve emek veren Avustralya yerlilerini altüst eden asimilasyon ile yerlilerin gösterdikleri misafirperverlik arasındaki uyumsuzlukta ve beyaz kahramanlarının iç içe geçmiş romantik ve turistik serüvenlerinde gösterir. Dahası, bu filme sinen sömürgeci referanslar filmin genel dokusunun bütünleyici bir parçasını oluşturur. Yani, filmdeki sömürgeci unsurlar, yalnızca bir yol filminin üstünkörü dekoru ya da bir romans ve beynelmilel dalavere filminin egzotik arka planı olarak ele alındığında, film tam olarak –hatta yeterli olarak bile– okunamaz.[2] Sömürgeci unsurlar önemlidir çünkü bu tarz endişeler BK'da çok yaygındır ve onların film içindeki önemini kavramak genel tarih ile kurdukları ilişkiye dikkat etmeyi de içerir. Her ne kadar film kendini sömürgeci ön kabuller içinde ima edilen ideolojik duruştan sıyırmayı başaramasa da, onları basitçe tekrar da etmez. Sömürgeciliğin BK üstündeki süreğen etkisini alternatif yollardan ifşa eder, sömürgeci fantazilere boyun eğer, [öte yandan] bu fantazilerin ideolojik temellerini eleştirel olarak altüst eder. Filmin BK'nın sömürgeciliğe olan geleneksel borcunu sürdürürken onunla ikircikli bir ilişki kurması, onu hem semptomatik hem de değerli bir sanat yapıtı haline getirir.

Bu sav, yalnızca fikir dolu bir sanat yapıtını yanlış anlaşılmaktan kurtarmak daima zahmete değer olduğu için değil, aynı zamanda filmin yapımı, dağıtımı ve aldığı tepkiler arasındaki

(2) Sırasıyla Ebert, 'Until the End of the World' ve Eleftheriotis, 'Global Visions'daki gibi.

orantısızlık ve çelişkinin doğurduğu sorular yüzünden de savunmaya değerdir. DSK'nın yapımı bir fiyaskoydu. Wenders yirmi milyon dolarlık bütçesini dört kıtada yaptığı çekimler sırasında tükettiği için, Afrika'da geçmesini planladığı finalden vazgeçmek zorunda kalmıştır. Bundan daha kötüsü, film gösterime girdiği Aralık 1991'de gişede feci biçimde battı. Yine de daha sonraki birkaç yıl içinde sanat evi gösterimlerinde dolaşımıyla (ve güzide film müziği CD'sinin filmden hatırı sayılır ölçüde daha çok ticari başarı elde etmesiyle), film bir yeraltı başyapıtı ününe kavuşmaya başladı. Filmin seçkin statüsü, 1990'ların ortalarında Wenders'ın dikkatle seçilmiş izleyici profili için elediği, 158 dakikalık ticari versiyonunun süresini film stüdyosuyla yaptığı sözleşmenin kısıtlamaları çerçevesinde üçleme biçiminde 280' dakikaya uzatan yönetmen edisyonu yayınlamasıyla daha da artar. Bu versiyon şu anda Avrupa'da (*Bis ans Ende der Welt: Director's Cut* olarak) DVD formatında mevcuttur, ama sözleşmeyle ilgili çeşitli mevzular bu DVD'nin Kuzey Amerika'da yayınlanmasını engeller, film stüdyosu burada bir zamanlar mevcut olan VHS versiyonunu da, bir kez baskısı tükendikten sonra kesmiştir. Bu hikâyedeki ticari, hukuki ve sanatsal meseleler yumağının işaret ettiği gibi, filmin aldığı yapımıyla orantısız tepkiler, yalnızca filmin içsel gücüyle ya da kusurlarıyla değil, daha çok yapım ve dağıtımının karmaşık zeminiyle ilgilidir.

Bu şüphe Carl Freedman'ın BK sinemasının 'kendisinin en temel biçimsel kaynağı olan özel efektlerin karşı kavramsal engelleri' ve BK hikâyeciliğini, en iyi haliyle, Darko Suvin'in adlandırdığı gibi bir bilişsel yabancılaşma edebiyatı yapan kendi eleştirel itkileri arasındaki 'muazzam ve belki de menedici bir çelişki üzerine inşa edildiği' argümanıyla daha da güçlenir.[3] Fre-

(3) Carl Freedman, 'On Kubrick's 2001: Form and Ideology in Science-Fiction Cinema', *The Incomplete Projects: Marxism, Modernity, and the Politics of Culture* (Middletown: Wesleyan University Press, 2002), içinde s. 107.

edman'ın iddiasının temel noktası, Suvin'le benzer olarak BK için hayati öneme sahip gördüğü bilişsel, analitik itkilerin özel efektlerin seyirliği altında ezildiği fikridir. Eğer yabancı fakat kabul edilebilir ve alakalı bir dekoru ortaya koymak BK'nın en önemli biçimsel yükümlülüğü ise, BK sinemasının seyirlik [gösteri] gücü, tipik olarak bu sürecin keşfedici, spekülatif niteliklerini tahliye etmek ve onların yerine tamamen duyusal bir yükleme koymak tehdidini barındırır. Bu durumda, Brechtyen tiyatroda olduğu gibi seyirci düşünmeye davet edilmek yerine, basitçe konunun içine absorbe edilir. Freedman bu bilişsel yabancılaşmayla özel efektler arasındaki uyuşmazlığı biçimsel terimler kullanarak sunar, ancak benim sormak istediğim şey, hikâye yapımının ve alımının üzerindeki ticari ve kültürel baskıların yineleyici gücü bastırmadığı sürece, genel olarak formun kendisine nasıl bir önem atfedebileceğimizdir. Wenders'ın dekor ve özel efektlerle ilgili tercihleri bu tarz baskıların yükünü taşımaktadır ve DSK'nın iki farklı versiyonu buna etkileyici biçimde farklı tepkiler vermektedir.

BK ve Dünya Pazarı

DSK'nin konusu, arka planındaki küresel kriz ve paniğin yol açtığı göçlerle ve ön planda filmin ana karakterlerinin Avrupa'dan Asya'ya, oradan Avustralya kırsalına uzanan fırtına gibi seyahatleriyle kendini, iyi yapılandırılmış bir imparatorluk merkezinin ve çevresinin standart küresel coğrafyası ile eşleştirir. Avrupa ve Kuzey Amerika'nın endüstriyel ekonomilerinin ortaya çıkışı ve konsolidasyonu, nasıl ki hammadelerin elde edilmesinden, metaların ihraç edilmesinden ve insanların batılı güçlerin kontrolündeki kolonyal bölgelerle diğer bölgeler arasındaki karşılıklı göçlerinden ayrı düşünülemiyorsa, BK da kendi tarihi boyunca Avrupalı (sonraları Amerikan) ekonomik merkezin çevreyle kurduğu tasavvur edilen ilişkiyle, yani kapitalist ile kapitalist olmayan, batılı olan ile batılı olmayan kül-

türlerin 'temas bölgeleri' ilişkisi ile şekillenir.[4] DSK, bu ilişkiyi iki iyi bilinen BK kinayesi ile yapar – teknolojik ilerleme ya da fantastik icat ve ona karşılık gelen, teknolojinin kontrolden çıkıp kendi yaratıcılarını tehdit etmeye başlaması hikâyesi. Wenders'ın bu iki örgeyi ele alma şekli, bunların müşterek zemini olan teknik yeniliğin, pazar rekabetinin ve kolonyal-emperyal yönetimin kapitalist dinamiklerini ifşa eder.

Çığır açan icat, BK hikâyeciliğindeki en eski ve dayanıklı adetlerden biri olarak tarzın endüstrileşmesine ve kapitalizmin vahşi teknolojik yenilik güdüsüyle kurduğu yakın ilişkiye tanıklık eder. Başlangıcından bu yana BK, harikulade makinalar ve mühendisliğin karşılaştığı engellerle büyülenir. Ama bu zamazingolarla büyülenmesinden daha önemlisi, BK'nın bu tarz yeniliklerin ekonomik ve toplumsal etkileri üzerine düşünmesidir – teknik yeniliğin ona sahip olanlara pazar şartlarında verdiği rekabet avantajıyla ve dünya çapındaki askeri ve siyasi güçle ilgilenir. O halde BK ve modern endüstriyel silahlanma yarışı başlangıçtan itibaren el ele yürümüşlerdir.[5] Buna ek olarak, BK'nın hayali 'temas bölgesi'nin kilit hususlarından birisi, geniş bir coğrafyada teknolojinin eşit olmayan bir şekilde dağılmış olmasıdır, ilerleme ideolojisi bunu geçici bir durum olarak kodlar. Endüstriyel dünyanın, endüstrileşmemiş kültürleri kendi endüstri öncesi geçmişlerinin [bir şekilde] hayatta kalmış halleri olarak gören geç ondokuzunucu ve erken yirminci yüzyılın ideolojik ikliminde teknolojik ilerlemeye sahip olmak şimdiki zamanın kendisine sahip olmakla eşdeğerdi – o teknolojiye sahip olmayan herkesi geçmişin kalıntıları arasına havale eden bir akıl. Bu modernist silahlanma yarışının itkisini oluşturan büyük kabus, H.G. Wells'in *The War of the Worlds*'ü (1898) gibi

(4) Bkz. John Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* (Middletown: Wesleyan University Press, 2008).

(5) Bkz. I.F. Clarke, *Voices Prophesying War: Future Wars, 1763–3749* (New York: Oxford University Press, 1992) ve H. Bruce Franklin, *War Stars: The Superweapon and the American Imagination* (New York: Oxford University Press, 1988).

bir istila fantazisiyle dramatize edilen, endüstriyel ve emperyal merkezin, endüstri öncesi, sömürgeleştirilmiş bir çevreye dönüştürülme korkusudur, ilerleme ideolojisinin geçicilik mantığına göre, tıpkı geleceğin geçmişi alt etmesindeki gibi kaçınılmaz olarak boyun eğmekten korkmaktır. Öyleyse bu dahil edilme, dışarda bırakılma oyunu, teknik yeniliğin yakınlarında dolaşan güç ve iktidarsızlık fantazileri, BK tarihi boyunca belirsizliklerini bir bütün olarak bu türe bahşetmişlerdir, bunun yanısıra ise uzayın, zamanın, hastalıkların, sefaletin ve savaşın fethedilmesi hülyaları da, daima Frankenstein canavarları, istila edilme ve kıyamet fantazileri ile dengelenerek BK'ya bahşedilmiştir.

Çığır açan icat benzetmesi, DSK'nın ön planının önemli kısmını yönetir, ana karakterlerinin Avrupa'dan Asya ve Kuzey Amerika'ya sonunda da Avustralya'ya seyahatlerini dikte eder. Buradaki büyüleyici icat, ışık yerine beynin görme eylemi sırasında oluşan nörolojik sinyalleri kaydeden bir kameradır. Kameranın mucidi olan, geleneksel olarak egomanyak ve takıntılı Dr. Farber'ın (Max von Sydow) başlangıçtaki amacı, resimleri kör karısı Edith'e (Jeanne Moreau) iletilebilecek şekilde yeniden üretmektir. Bu resimleri toplama projesi oğlu Sam Farber'ı (William Hurt) filmin uzatılmış takip sahnesine dönüşen uzun yolculuğa çıkaracaktır. Bu kovalamacanın tuhaflığı ve gizleri, en sonunda yatışır, Farber kendi kişisel amacını gerçekleştirmek ve kamerayı projeye sponsorluk ettikleri için kameranın sahibi olduklarını iddia eden ABD hükümetine kaptırmamak için gizli hareket eder. Aynı gizlilik laboratuarı kırsal kesimde yeraltına taşımakta da kendini gösterir. Yani hikâye kendi bütünlüğü içinde durmadan, coğrafi 'dünyanın sonu'nu temsil eden Avustralya'daki laboratuarla, teknolojik sınırın bir yoğunlaşmasına doğru ilerler –kameraya sahip olmak ve onu kullanmak–; ve bu devinimi dünyanın öbür sonuyla birlikte dokur: Arka planda belli belirsiz görünen kıyamet felaketleriyle.

Ön planda bulunan ekonomik rekabet arka plandaki siyasi rekabetle eşleşir. Hindistan'ın 'haydut' bir nükleer uydusu kont-

rolden çıkar ve dünyaya kıyamet yıkımı getirme tehdidi yaymaya başlar, bu yüzden uydunun rotasının altında kalan, çarpması muhtemel yerler panikle boşaltılır, tehditle nasıl başa çıkılacağı konusunda hararetli uluslararası tartışmalar yapılmaya başlanır. Bu allak bullak gelişmelerle, The Day the Earth Stood Still [Dünya'nın Durduğu Gün] (Wise, 1951) filminde nükleer saldırı tehdidine karşı getirilen saf çözüm karşılaştırılabilir: Eğer Dünya'nın sürekli birbirleriyle dalaşan milletleri bu saldırganlıklarına bir son vermeyip şiddeti uzaya da taşıyacak olurlarsa, ileri dünya dışı medeniyetler koruyucu robotlar vasıtasıyla Dünya'ya küresel yıkım yağdıracaktır. Soğuk Savaş'a özgü bu dünyaya uyum içinde yaşamalarını empoze eden iyicil süper polis fantazisine karşı olarak, DSK'de gösterilen çağdaş uluslararası dünya, tam olarak Michael Hardt ve Antonio Negri'nin birkaç sene sonra tanımlayacakları post-emperyalist İmparatorluk'a benzemektedir: Sürekli uygulanan bir kriz yönetimi ve Leviathan niyetine korkutucu bir ABD tek taraflılığı.[6] Ön plan ve arka planda geçen hikâyeler arasındaki gerilim, bütün filmi (hem pazar bakımından hem de bireysel arzular bakımından) bireysel otonomi ile kolektif politik belirlenim (klasik kader anlamında dönek bir belirlenimdir bu) arasındaki çatışmayla kaplar. Bu çatışmanın tekrar edilen çözümü, ızgaraların [grid] dışına çıkma kararıdır, filmin başında Claire Tourneur (Solveig Dommartin) tarafından, bireysel düzeyde, kendisini otomobili haritanın dışında sürdüğü için komik bir ısrarla uyaran oto bilgisayarına kulak asmayarak gerçekleştirilir; film boyunca Farberların Avustralya kırsalına yaptıkları uçuşlarla; ama en etkileyici olarak, filmin ortasında nükleer uydunun patlayarak filmdeki herkesi geçici bir süreliğine dünyanın geri kalanından koparmasıyla –aslında bir süreliğine, ızgaranın kendisini yok etmesiyle– ulaşılır.

(6) Bkz. Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).

Ancak daha sonradan, ızgaraların dışına çıkmanın imkansızlığı anlaşılır. Dünya nükleer patlamadan sağ salim çıkar, ABD hükümeti Farber'a ulaşır ve Claire Tourneur'un romantik serüveni en sonunda onu 'çevresel suçlar' için karşı gözetleme yürüten bir Greenpeace uydusuna yerleştirir, ızgaranın dışında değil, içinde ve ona karşı. Kişinin, şirketler arası rekabetin aygıtlarından ya da çağdaş emperyalizmden kendini sıyırmasının nihai imkansızlığı filmin son bölümünde, Doktor Farber kameranın işlevini rüyaları kaydetmek olarak değiştirdiğinde tekrar yankılanır. Farber'ın iç dünyaya doğru bu keşfi aldatıcıdır ve bir felakete yol açar. Kaydedilenler gerçekteki rüyalara hiç benzemez. Bu rüyalar tamamen sessiz, canlı renklerle agresif bir biçimde stilize edilmiş, derinlere ulaşmayan, içleri boşaltılmış görsel parçalarıdır. Yine de, rüya görüntüleri filmin içindeki izleyicilerde narsist bir büyülenme yaratarak onları bütünüyle içine çekip esir alır. Böylece –kapsamı, çarpık anlatı içeriği ile *2001*'in sonundaki 'ışık gösterisi'ni zorunlu olarak hatırlatan– rüya kayıtları tam olarak hikâye anlatıcılığının sinemanın (görsel) çekimi tarafından alt edilişini anlatır, yani Freedman'ın tarif ettiği sinema olarak BK'nın bilişsellik karşıtı eğilimler taşımasını korkunç bir şekilde cisimleştirir. DSK, seyirlik olan ile anlatısal olan arasındaki genel, biçimsel çelişkiyi, en vurucu sinematografik etkiler için Farber'ın icadından yararlanırken, aynı zamanda onu, anlatıcının deyimiyle 'resim hastalığını' yaymakla suçladığı için, içsel bir öz çelişki haline getirir. Ama DSK, aynı zamanda mizansende gösterilen güç, sermaye ve nüfus akışlarının ve yoğunlaşmalarının bu çelişkiyle oluşturduğu ahengi de ortaya koyar. Bu ışıkta ele alındığında, bağımlılık yaratan rüya kayıtları, kapitalist istilanın en son biçimini, Guy Debord'un ifadesiyle 'modern tüketiciliğin dayattığı, ...her türden gerçek arzuyu alt edecek şekilde yapay olarak sınırsız, sahteihtiyaçlar'[7]ın

(7) Guy Debord, *The Society of the Spectacle*, çev. Ken Knabb (London: Rebel Press, n.d.) s. 34.

izleyicilerin içine işlemesini temsil eder. Bu pasif tüketiciliğin abartılı sahnelenişini filmin kolonyal ideolojiyle kurduğu ilişkiyle bağdaştırmak, fikrimce, Wenders'ın rüya sahnelerinde *2001*'in 'ışık gösterisi' sekansına bulunduğu imanın açtığı yolu takip etmek olacaktır.

2001'de İlerleme ve Edilgenlik

Kubrick'in *2001*'i, teknik açıdan BK sineması tarihinde bir dönüm noktasıdır, çünkü yapım değeri, özellikle de dekorları ve özel efektlerinin gelişmişliği ile tür içi standartları belirlemiştir. Ancak ideolojik bakış açısından *2001,* erkek-baskın askeri-bilimsel ortamı, yüksek teknolojiye karşı duyduğu hayranlık ve daha sonra göstereceğim gibi, sömürgeci ideolojisiyle, türe pek yenilik getirmemiş, 1950'lerin BK sinemasının bir ürünü olmuştur. Öyleyse, Dr. Farber'ın araştırmasından doğrudan yarar sağlaması beklenen kör karısının paradigmatik kolonyal disiplin olan antropoloji ile uğraşması keyfi bir tercih değil, DSK'nin kolonyal temalarla oynayışıyla ve BK geleneğine bağlanışıyla derinden ilintili bir seçimdir. *2001*'in kendisi de evrimsel antropolojinin geniş bir tatbiki olan tarih öncesi 'İnsanlığın Şafağı' dizilişiyle başlamaktadır. Bu açılış skecinin filmin geri kalanıyla ilişkisi hem filmin iç temaları açısından, hem de DSK'yı ilgilendirmesi açısından önemlidir.

'İnsanlığın Şafağı' dizilişini yorumlama meselesi, düşmanını döverek öldürmek için bir kemik kullanan ve grubunun bölgedeki su kaynağı üzerindeki hakimiyetini sağlayan maymun adamın silahını bir zafer hissiyle göğe fırlattığı ünlü sonunun belirsizliğinde takılır kalır. Kemik havadayken plan değişir, gezegenin çevresinde serbest düşüş yörüngesinde bulunan bir uzay istasyonu gösterilerek ilkel araç ile uzay istasyonu arasında bir özdeşlik kurulur, silah olarak kullanılan kemik insan teknolojisinin kaynağı ve özü olarak belirlenir. Anlatılmayan binlerce yılın ötesine uzanan bu özdeşlik, daha az önce şahit olduğumuz maymundan insana sıçrayış ile, hem derinden dallanmalarını

açması hem de hikâyenin finalindeki evrimin bir sonraki büyük sıçrayışının anlatılmasını hazırlamasıyla, kuvvetli bir karşıtlık içinde bulunur. Yine de en ilkel ve en gelişkin insan teknolojisini birbirine eşitleyen bu hareket, aynı zamanda su kaynağı için mücadele etmenin insanlık tarihinin özü olduğunu ve teknolojik yeniliğin ve bilimsel buluşun ona sahip olanları rakiplerinden ayıran ve onlara karşı baskın kılan bir güçlendirici olduğunu önerir. O halde geçiş sahnesi, aynı zamanda hem ilerlemeye hem de hareketsizliğe değinir ve bu yüzden uzay gemisinin istasyona doğru yaptığı 'Mavi Tuna' valsine dondurucu bir ironi katar.

Bu çelişki bir yanıyla sömürgeci ideolojinin tipik özelliğidir ve bir diğer yönüyle bu hikâyeye özgüdür – bu hikâyeye özgü olma durumu sonradan daha hayati bir ideolojik stratejiye iştirak etse bile. Tipik olan, herşeyden önce, medeni olan ile ilkel olanın kolonyal karşılaşmasındaki özdeşlik ve farklılık oyunudur, öyle ki ilkel olan acayip bir ötekilik içinde merakla incelense de, aslında medeniyetin ilksel halinin sırlarını ifşa eder. Kemikten uzay gemisine geçiş, bu oyunu yakalayarak, sömürgeci imgelemin egzotik diğerine yatırdığı ve köken mitleri ile bir ilerleme ideolojisinin çevresini teşkil eden bulaşıcı bir müphemliği kuvvetli biçimde çağrıştırır. Ancak daha da ilgi çekici *2001*'deki geçişin evrimsel gelişme ile teknolojik yenilik arasındaki özgün ilişkiyle olan uyumudur. Monolitin müdahalesi, her şeyden önce, maymunsu insanların araç kullanmayı keşfedişini verilmiş bir armağana dönüştürür. Bu, gerçekte, iyi niyetli, süper gelişmiş uzaylıların ilkel ama potansiyel olarak insan (ya da daha fazlası) olan maymunlara medeniyete giden bir yol çizmesi için verdiği –*The Day the Earth Stood Still*'deki süper robot gibi– bir gelişme hediyesidir. Öyleyse, geçişin çok daha kısa bir biçimde anlattığı gibi, su kaynağından uzay istasyonuna giden evrimsel yol baştan beri belirlenmiştir, erekselliği hediyenin kendisindedir.

Bu evrimsel gelişimin önceden belirlenmiş oluşu *2001*'in hikâyesindeki, ikinci bir sonuçsal özgünlüğe daha sebep olur: Gelişim hediyesinin alıcısı olan insanların esas nitelikteki

edilgenliğine. Basitçe uzaylılar tarafından önlerine serilen bir yolu, ya da şeylerin yapısında zaten bulunan ama kendilerine uzaylılar tarafından gösterilen şeyleri takip etmektedirler. İnsanlık gelişimin doğru yolunu izlediği takdirde kaçınılmaz olarak aydaki monoliti bulacaktır, çünkü uzay yolculuğu teknolojisi, insan medeniyetinin bu aşamasının önceden belirlenmiş zirve noktası, onun tarihinin hareket motoru ve doğasının kuralı olan bölgesel genişleme aklının varabileceği son noktadır. Teknolojinin kemikten uzay gemisine geçişte açığa vurulan, kendine özgü bir mantığı vardır ve eşyanın kullanıcısıyla kurduğu ilişkide sahip olduğu bu otonomi *2001*'in en sürükleyici bölümlerinden birini oluşturacaktır: Jüpiter görevinin bilgisayar HAL tarafından ele geçirilme teşebbüsünde. Esas olarak aynı edilgenlik, gerçek insan faaliyetinin neredeyse bulunmayışı, bana kalırsa bürokrat Heywood Floyd'un (William Sylvester) açık banallığını ve astronotların donuk hareketlerini de açıklar.[8] *2001* ortalarının gerçek kahramanları, insanlardan çok, bu insanların içinde yaşadıkları özellikle çeşitli uzay araçlarının olağanüstü iyi tasarlanmış iç mekânlarıdır. Kemikten gemiye geçişten itibaren film, insanların kendi yolculuklarına rehberlik edip etmedikleri, ya da yalnızca gemiler ve araçlar açısından değil, bütün bu gelişme hikâyesinin başından itibaren kesinlikle kontrol edemedikleri bir gidişatın içinde sıkışıp sıkışmadıkları hususunda giderilemeyen bir şüpheyi inşa eder. Dave Bowman'ın (Keir Dullea) HAL'a karşı zaferi bile bu şüpheyi çözmeye yetmez, çünkü bu onu yalnızca gelişmenin bir sonraki aşamasının edilgen yolcu koltuğuna taşır, yani su kaynağından bu tarafa gelen yoldaki hediyenin alıcısı pozisyonuna.

Bu edilgenlikle DSK'daki rüya görüntülerine bağımlı olanların arasındaki ve iki filmin bireysel otonomi ile kolektif yazgı arasındaki çatışmayı ele alışlarındaki benzerlik, paylaştıkları ta-

(8) Vivian Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film* (New York: Ungar, 1987) ve Freedman, 'On Kubrick's 2001'de görülebileceği gibi.

rihsel ve ideolojik alana dayanır. *2001*'in hikâyesi, evrimin sömürgecilik olarak yeniden yazılışından oluşmaktadır. 'İnsanlığın Şafağı'nda maymunların insanlara görünüşteki dönüşümünün doğal seçilimle bir alakası olmadığı gibi, bu tamamıyla gelişim hediyesinin bir sonucudur. *2001*'in insansıların yerel kültürünün uzaylıların seyyah kültürlerinin teknolojik armağanıyla kurduğu temasını ele alışı, (gelişmenin kültürlere özgü değil doğanın içinde [nesnel olarak] bulunduğunu iddia eden) şeyleşmeyle, (hediye veren uzaylıları, yerlileri tarihten sürülmüş olmaktan kurtaran, iyi niyetli, çıkar gözetmeyen bağışçılar olarak gören) apolojist [bahaneci] tarih yazımını birleştiren zamanın eskitemediği bir retorik kalıbını tekrar eder. Bütün teknik ustalığına karşın, *2001*'in final kesimi ne tematik ne de eleştirel anlamda, kendinden öncekileri, (Dave Bowman'ın *Homo sapiens*'i aşmasına benzer şekilde) aşabilecek bir sıçrama yapamaz.

Ancak filmin yapabildiği, yüksek sanatı (soyut görsel öğeler, Ligeti'nin modernist müziği) popüler hikâye türüyle (bir BK konusu olarak evrimsel sıçrama) harman ettiği sarsıcı bir sanatı zirveye taşımak ve filmden çıkan izleyicilerin 'ışık gösterisi' ile büyülendiğine tanıklık eden kitlesel bir ilgi uyandırmak oldu. Sinemaya özgü soğurulmayla, hikâyesel yabancılaşmanın arasındaki biçimsel çelişkinin bu sekansda capcanlı bir biçimde görünür olması tesadüften ziyade, Kubrick'in yüksek, popüler ve kitlesel kültür unsurlarını harmanlayışındaki ustalığın bir sonucudur. Aynı zamanda Kubrick'in finalinin bu anlaşılmazlığı teknolojik yenilik hikâyesini sömürgeci sınırla birleştiren dahil etme ve dışlama oyununu pekiştirirmiş gibi de görünür. Kubrick'in görüntülerinin (Freedman'a göre, sinema olarak BK'yı biçimsel açıdan imkansız kılan) başdöndürücü kudreti, bir kez daha armağanın belirsiz faydalarını örnekler. Yıldız-çocuk olarak Bowman seyircinin büyük dönüşümünü mü temsil etmektedir? Ya da finalin kaçınılmaz olarak uyandırdığı edilgen, taş kesilmiş tepkiden açıkca daha farklı olan sakin bakışıyla filmin seyirciye gösterdiğinden daha iyi bir figür müdür? Freedman

haklıdır: Sinemada BK'nın doruk noktası olarak kabul edildiği andan itibaren *2001*, aynı zamanda bir yenilgiyi de ortaya koyar. Ancak eklemeliyim ki, Kubrick'in başarısı eşsesli akışının önemli bir kısmını ideolojik çevresinden, sömürgeci antropolojinin temas bölgesinden alır.

DSK'de Gösteri ve Kıyamet

DSK'nın sonlarındaki rüya makinesi sekanslarıyla, *2001*'deki ışık gösterisi sekansları arasındaki bir karşılaştırmada, Wenders'ın seyirliği ele alışının kesinlikle daha özdönüşümsel ve eleştirel olarak daha ağır olduğu ortaya çıkar. *2001*'in uzaylı ziyaretçileri insan olarak anlaşılması mümkün olmayan seyahat ve iletişim formlarına benzetmesinin aksine, DSK kameranın ürünlerini, kullanıcısının rüyalarını kendisine yabancılaştıran, Hegelci manada zihinsel emeğini dışsallaştıran bir araç olarak gösterir. Bu, Bowman'ın edilgenliğini aşkın bir yazgının ellerinde, kendi arzularının teknolojiyle oluşturulmuş resimleri tarafından tutsak edilen izleyicilerin açık bir temsiline dönüştürür. Gelişme hediyesi, alıcılarını evrimsel hiyerarşide bir sonraki aşamaya taşımak yerine, onları alçak bir öz farkındalık için yeni bir teknolojiye bağımlı müptezellere çevirir. Buna ek olarak Wenders, Dr. Farber'ın hediyesini çokuluslu kapitalist ArGe ve uluslararası 'yeni dünya düzeni' siyasi kriz yönetimi bağlamına yerleştirir. Bowman'ın tecridi ilk önce bir talihsizlikten, HAL'ın altüst olan zihninden, kaynaklanmaktadır, daha sonra ise finaldeki dönüşümünden sonraki farklılıktan. Rüya-makinesini kullananların tecridi ise bunun aksine 'resim hastalığı' olarak sunulur. Narsist, halüsinasyonvari hapsoluşları doğal olarak Farber'ın benmerkezciliğiyle, lekelenmiş gelişim hediyeleriyle ve Farber'ın araştırma projesini kırsala taşımasına yol açan askeri ve ekonomik rekabetin tahakküm edici bireyciliğiyle ilişki kurar.

Aynı eleştirel eşik, *2001*'in hikâyesinin altında yatan [antropolojiye] son derece keskin bir biçimde karşı çıkan, öyle ki bu haliyle disiplin içi bir paradigma kaymasını yansıtır görünen,

DSK'daki antropoloji versiyonunda da sezilebilir. Edith Farber'ın çalışmaları, bölgesellik, baskınlık ve silahlardan çok (Sam ve Claire arasında romantik çekimin kurulmasına yardımcı olan, Afrikalı pigme çocuğun kaydedilmiş şarkısı gibi) toplumsal ve kültürel pratikler üzerinde durur – bu belki de insan evrimsel modellerinde cinsel seçimi erkek gücü ve avlanma yeteneğinden çok sözel yetkinlik ve toplayıcılık yeteneğiyle ilişkilendirmeye başlayan geç yirminci yüzyıl kaymasının gerisinde kalmamak içindir.[9] Mbantua'yla kurduğu ilişki bunu belirtir niteliktedir, *2001*'deki gelişmenin şeyleşmiş mantığından farklı olarak, onun antropolojik bakışı kültürel farkları aralarında bir hiyerarşi gözetmeksizin yahut onları bir ilerleme anlatısı içinde ele almaksızın kabul eder.

Ne yazık ki, film bütün verdiği umutlara rağmen sömürgeci ideolojiyle bağlarını koparmayı beceremez. Örneğin, filmin batılı olmayan geleneksel erdeme karşı duyduğu saygıda o kadar da anti-sömürgeci olmadığı, –Sam ile Claire'in beraber Japonya'nın pastoral bir hanında geçirdikleri ve Farber'ın kamerasının Sam'in gözlerinde açtığı yaraların yaşlı bir otacı tarafından iyileştirildiği romantik fasılda görüldüğü gibi–, onu moderniteden geçici bir kaçamak yapan turistlerin [modernitenin] zararlı etkilerinden arındıkları nostaljik bir etkinlik olarak görmesinde kendini ele verir.[10] Daha sonra, benzer biçimde, Sam'in Mbantualı ailesi kameranın rüya kaydetmesinin yol açtığı psikolojik zararlardan Sam'i iyileştirmek için geleneksel yöntemleri kullanır. Ancak Farberların Mbantualı geniş aileleri sömürgeci fantazinin çok yakından tanıdığı tek bir istisnayla maluldur. Japon hanında kalan tek müşteri Sam ve Claire'dir; çünkü hanın kalabalık olması ve diğer beyaz müşterilerin de bitkisel tedavi yön-

(9) Bkz. Donna Haraway, 'The Past is the Contested Zone: Human Nature and Theories of Production and Reproduction in Primate Behaviour Studies', *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (New York: Routledge, 1991) içinde s. 21-42.

(10) Tokyo otelinde geçen daha önceki bir sahnedeki berbat Japon streotipleştirmesine değinmiyorum bile.

temleri için gelmiş olmaları bütün sahnenin oluşturduğu havayı mahvederdi. Çok benzer bir biçimde, Farberların Mbantualar arasında yaşaması, anti-kolonyalist bir ittifakın oluşumundan ziyade, Farberların modern öncesi bir sığınağa bir tür ayrıcalıklı erişim imkanı bulduğu izlenimini yaratır.

Bu ayrıcalıklı erişim, Farber'ın laboratuarının mizanseninde belli bir biçimde daha karmaşık bir etki yaratır, böylelikle sömürgeci ideolojiyi, küresel uzamı ve yerli bilgisini çevreleyen çelişkileri açığa vurur. Farber'ın ABD hükümetinden kaçtıktan sonra çalışmalarını tekrar yürütmeye başladığı mağara, aborijin resimyazılarıyla süslenmiş bir tünel aracılığıyla ulaşıldığı için, Mbantua insanları tarafından özellikle işaretlenmiş bir alan gibi durur, ya da durmuştur. O halde batılı teknik gelişmeler etrafında bir giz perdesi ören kapitalist ve emperyalist dinamikler, görünüşte bir mağaraya giriş teşkil eden bir aborijin mimarisi örneği üzerine görev ve sorumluluklarıyla neredeyse harfiyen yerleştirilmiş olur ve belki de kutsal ve dünyevi olan arasındaki bir ayrışmayı dayatır. Beyaz bilim insanları Mbantualarin misafiri olsalar bile, laboratuar jeopolitik bir uzam olarak abrorijin ev sahiplerinin çok daha farklı biçimde yapılandırdığı uzama kendini bir parazit gibi iliştirir ve [önceki] önemini boşaltma tehdidi taşır.[11] Bu kurulumun kararsızlığı en sonunda araştırma grubu beyazlar ve aborijinler olarak iki bileşene ayrıldığında kendini gösterir. İlk görünüşlerinden itibaren, Farber'ın laboratuarındaki cübbe önlüklü aborijin teknisyenler, her ne olursa olsun üstün ve hakim konumdaki beyaz adam gibi insan olduklarını kanıtladıkları güncellenmiş bir misyoner fantazisinin konusu gibi görünürler. [Ama] bu kültürel farkların teksesli asimilasyonla çözülmesini reddetmesi, filmin itibarını kurtarır, dahası Farber'ın [Mbantua kültürüne] karşılık vermeyi reddetmesi –

(11) Kolonyal karşılaşmaları analizde misafirperverlik çerçevesini kullanmanın faydasına dair, bkz. Paul Lyons, *American Pacificism: Oceania in the US Imagination* (New York: Routledge, 2006).

karısı Edith'in ölümünden sonra Mbantua geleneklerine uygun düşecek şekilde yas tutma vazifesini yerine getirmeyişi– bu ortaklığın bozulmasının sebebidir. Ayrıca bu bozulmanın Edith'in antropolojisinin eleştirel potansiyelini tümden ıskartaya çıkartmaması, yalnızca Farber'ın 'ben bir beyazım, biliyorsun' diyerek ortaya koyduğu, Mbantua törenlerini açıkça önemsemeyen zihniyetine karşı açık bir mücadelede yenilmiş olması da filmi bir kez daha kurtarır.

Farber'ın projesiyle Mbantua mağarası arasındaki konak-parazit ilişkisinin *2001*'in orta kesimlerinde uzay gemisiyle insan sakinleri arasındaki gerilimi anımsatması tesadüfi değildir, çünkü beyaz kahramanların misafirler ya da istilacılar olarak belirsiz rolleri, daha önce değinilen seçim – yazgı belirsizliğiyle eşleşir, hepsi de hikâyenin sömürgeci payandalarından destek alır. Benzer konak-parazit gerilimleri DSK ile *2001* arasındaki bilimkurgu sinemasının *Alien* (Scott, 1979), *Blade Runner* (Scott, 1982) gibi en düşünce dolu örneklerinde de kendini gösteririr. DSK, teknik yeniliği saran dahil olma, dışarıda kalma gerilimini zekice kullanarak, misafirperverlik, yerleşme ve istila gibi sömürgeci dinamikleri, açıkça ve üstüne basa basa mahrem kılar. Bu mahremiyetin ana figürü Edith'in antropolojik araştırmasından doğan genişletilmiş Farber-Mbantua ailesidir, ancak Farber ailesinin kendisinin, Farber-Mbantua ortaklığının nihai istikrarsızlığını küresel bağlamı içine yerleştiren karmaşık ve değişken bir figür olduğu anlaşılır.

Gerçekte, kolonyal ve kolonyal sonrası tarih ve ideolojinin üç farklı kısmını anlatan üç farklı Farber ailesi vardır. Baba ile oğlun Oedipal rekabeti ve kendilerini tutsak eden tutkularının gölgesindeki Farberların çekirdek ailesi, son tahlilde kör sömürge yerleşimcisini temsil eder. Buradaki kilit nokta, Farber'ın –tıpkı tüm deli bilim adamlarının babası Victor Frankenstein gibi– muhteşem bir teknik yetkinlikle, hayret verici bir duygusal kayıtsızlığı kendisinde birleştirmesi, nihayet de bu kayıtsızlığı Mbantua'larla iletişimindeki etkin ilkeye dönüştürmesidir.

Buna karşılık, Farberların batılı anlamdaki geniş ailesi –önce Nazilerin holokostu, daha yakın zamanda ise kameraya sahip olmak isteyen şirketler ve hükümetler arası rekabet yüzünden dünyanın dört bir yanına dağılmış haliyle– krizin vurduğu uluslararası düzenin parçalanmışlığını ve tutarsızlığını örnekler. Son olarak aborijin ailesi, az ya da çok etkili, halüsinatif ya da imkansız olarak kendi misafirperverliğini ve alternatif değerlerini, baskın olan düzenden kaçışın –yerel, egzotik ötekinin kolonyal imgelem tarafından işaret edildiği bir kaçış– yörüngesi olarak sunar.

Bu üç Farber ailesi, filmin başıboş uydunun patlamasıyla Edith'in ölümü arasında kalan kısmında en etkili biçimde bir araya gelir. Bunun anahtarı, uydunun patlamasının küresel çapta tüm güç ilişkilerini askıya almış olmasıdır. Mbantua sığınağında toplanan sağ kalanlar, zaten geçici olarak tecrit içinde yaşayan ya da zaten bir kıyamet-sonrası dünyasının sakini olan, 'insanlığın şafağı'nı yaşayan kişilerdir. Üç farklı aile ağı durumla ilgili olarak üç farklı tepki verir. İlkinde, Farber çekirdek ailesi tamı tamına patlamadan önceki hayatlarına devam eder, büyük ölçüde dünyayı umursamaz ve deneysel kameranın geliştirilmesiyle ilgilenirler. İkincisinde, bu deneylerin sonucunda görme yetisi kazanmış olan Edith, kendi dağılmış sülalesini araştırır, hem onların hem kendinin tarihini inceler, bunu yaparken, –Nazilerin kıyımından kaçan bir mülteci olarak Farberla tanıştığı gençliğinden itibaren, kameranın üzerindeki hak mücadeleleri yüzünden saklanmak zorunda kaldığı ve çocuklarıyla irtibatını kaybettiği yakın geçmişten, nükleer patlamadan kaçan sığınmacılarla çevrildiği şimdiki zamana kadar– batı modernitesinin süregiden krizinin bir özetini çıkarmak zorunda olduğunu görür. Bu yüzden bunalıma ve ölüme gömülür. Üçüncüde, ilk iki seçeneği etrafını saran takıntı ve karşılıklı ithamlarla ferah bir karşıtlık içinde, Mbantua anklavındaki mülteciler tuhaf, alacalı bir topluluk oluşturur. Wenders'ın bu topluluk için kullandığı ana figürler müzik ve hikâye anlatıcılığıdır, filmin iyimserliği ve

genel yönelimlerinin sözcülüğünü yapan anlatıcı Eugen Fitzpatrick (Sam Neill) şöyle der: 'Şimdi kendi başının çaresine bakar, ama geleceği hayalgücümüzle gerçekleştirmek bizim görevimizdir'.

Mevcut dünya düzeninin getirdiği küresel bölgeselleştirmenin askıya alınışına verilen üç tepkiden, filmin yönetmen versiyonu, en çok daha kısa olan önceki ticari versiyonda yalnızca şöyle bir değinilen üçüncüsü üzerinde durur ve onu daha çok açar. Bu, çağdaş sinemanın ekonomi politiğinin film üzerindeki etkisinin en gözle görülür olduğu andır. Açıkça görülür ki, ticari versiyonun kurgusu, yönetmen versiyonunun genişçe işlediği Mbantua sığınağındaki 'ikincil' karakterlerin daha çok çeşitlilik arzeden ilişkilerini göstermemek pahasına Farber ailesinin Oedipal üçgeni üzerine yoğunlaşır. Öyleyse, ticari versiyon daha kararlı bir biçimde laboratuara ve kameraya odaklanırken – yani, çevresinde onu kuşatanları dönüştüren laboratuarı merkezin bir kolonisi olarak tanımlayan en üst düzey teknolojik yeniliğe ve kahramanvari hareketlere–; yönetmenin kurgusu, ilerleme ideolojisine sahip olmayan, teknik yeniliğe olan ekonomik talep tarafından güdülenmeyen, aksine sadece modernitenin bugüne kadarki kendi kendine zarar vermelerinin tarihi karşısında bir gelecek imkanını yeniden icat etmeye çalışan bir topluluğun oluştuğu sığınak alanını daha ayrıntılı biçimde keşfetme imkanını kendine tanır. Yukarıda bahsettiğim turistik mantığı da içerdiğinden, Mbantua korunağında geçen bu ara faslın eleştirel gücünü abartmak istemiyorum. Ancak stüdyo versiyonuyla yönetmen kurgusu arasındaki farklılıkta, hikâye ve temponun tasarruf ediliş biçimlerindeki karşıtlık açıkça ayırdedilebilir: Bir tarafta BK sinemasında yaygın olan agresif bir kolonyal ideolojiyle prodüksiyona ticari ilk gösterim için biçim veren beklentileri diğerinde ise, belli bir mukavemetle beraber filmin ilk kez yönetmen versiyonunu izleyecek olan kısıtlı izleyicileri hedef alır.

Bu da, iki versiyon arasındaki biçimsel, estetik ya da tematik farklılıkların yalnızca Wenders'ın vizyonunu tam olarak gerçekleştirip gerçekleştirememesine bağlı olmadığını, aynı zamanda, kültürel üretim alanında kitlesel dolaşım ile, Bourdieu'nun deyimiyle prestij, az bulunurluk ve farklılığın dolaysız parasal kâra üstün geldiği,[12] 'kültür aristokrasisi'nin ekonomileri arasındaki yapısal gerilim tarafından da belirlendiğini gösterir. Görüldüğü gibi, Kubrick'in böyle gerilimleri sentezlemekteki başarısına karşın, Wender'ın ticari fiyaskosu/kült başyapıtı onları hem işler hem de onlara boyun eğer. Yine de başarısı, yalnızca BK sinemasının tarzın bilişsel eğilimini kitle gösterisinin ticari baskısıyla bağdaştıramamasından kaynaklanan semptomatik başarısızlığından ibaret değildir. Özdönüşümselliği, kıyameti tarih ve imkanlar arasındaki bir sınır olarak sahneleyişi ve BK'nın kolonyal mirasıyla kurduğu karmaşık ilişki, onu on yılın en hatırı sayılır ve önemli filmlerinden birisi haline getirir.

(12) 'Kültür aristokrasi' üzerine, bkz. Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, çev. Richard Nice (Cambridge: Harvard University Press, 1984), s. 11-96, kısıtlı ve kitlesel dolaşımlar içinde kâr ve prestijin ekonomisi için bkz. Bourdieu, 'The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed', *Poetics* 12 (1983), s. 311-55.

2. Bölüm

Dünyalar Çarpıştığında

5

TEKİLLİK BURADA

Steven Shaviro

Alet kullanan zeki yaşamın kaderi birleşik araçların evriminde bir basamak görevi görmek olacaktır.

Charles Stross[1]

Charles Stross'un *Accelerando*'su (2005) bir Tekillik sonrası romanı, bu küçük ancak büyüyen BK alt türünün en iyi bilinen örneklerinden. Tekillik sonrası BK, tekno-fütüristlerin Tekillik olarak adlandırdığı olayın sonuçlarını ve sonrasını hayal etmeye çalışır. Bu, –gerçekte hayal edilemeyecek olan– insan ırkının teknolojik bir eşiği geçerek, açık bir biçimde insan-üstü'ne dönüştüğü ana denk düşer. Bu senaryoya göre, bilgisayarların işlem gücündeki üstel artış, yapay zeka, nanoüretim ve gen modifikasyonu teknolojilerindeki ilerlemelerle birleşerek insanların doğasını değiştirecektir. İnsanlar ya yerlerini bilinçli makinelere bırakacak, ya da (daha olası olarak) beyinlerini ve vücutlarını böyle makinelerle birleştirecektir. *Accelerando*'ya ek olarak, Tekillik sonrası romanları, Vernor Vinge'in *Marooned in Realtime* (2004) adlı yapıtını –gerçekte Vinge 'teknolojik Tekillik' teriminin ve kavramının yaratıcısıdır[2]– ve Cory Doctorow'un *Down and Out in the Magic Kingdom*'ını (2003) da içerir.

(1) Charles Stross, *Accelerando* (New York: Ace Books, 2005), s. 240.

(2) Bkz. Vernor Vinge, 'The Coming Technological Singularity: How to Survive in the Post-human Era' (1993), www.ugcs.caltech.edu/~phoenix/vinge/vinge-sing.html'den alındı.

Elbette, BK anlatıları süper bilgisayarlar veya süper insan zekası fikirleriyle uzun zamandır uğraşmaktadır. Ancak dar anlamıyla Tekillik sonrası edebiyatı, 1990'ların bilgi işlem teknolojileriyle ve Vinge, Hans Moravec ve özellikle de kendini 'dünyanın önde gelen mucit, düşünür ve fütüristlerinden biri, yirmi yıllık bir doğru tahmin kaydına sahip bir fütürist'[3] olarak tanımlayan Ray Kurzweil'ın spekülasyonlarıyla yükselişe geçer. Kurzweil Tekilliği şöyle tarif eder:

> Teknolojik değişimin hızının çok fazla, etkisinin çok derin olduğu, insan hayatının geri dönüşü olmayacak biçimde değiştiği gelecekte bir dönem... iş modellerimizden, insan hayatı döngüsüne ve ölüme kadar hayatımıza anlam vermek için yaslandığımız kavramları dönüştürecek bir devir... Birkaç on yıl içinde bilgi teknolojileri, nihayet insan beyninin şablon tanıma, sorun çözme yetileri ile duygusal ve ahlaki zekası da dahil olmak üzere tüm insan bilgisini ve yeteneğini kapsayacak duruma gelecektir ... bu değişimler [teknolojik gelişmeler] insanlık tarihinin tuvalini yırtılma noktasına getirecektir.[4]

Bu dönüşümün gerçekleşmesinin 2049'u bulmayacağını öngörür.

Her ne kadar Kurzweil Tekilliğin 'ne ütopik ne de distopik' olduğunu söylese de[5], kendi görüşlerinin ütopyacı düşünceye yakın olduğu açıktır. Tekillik sonrasında, Kurzweil bize sağlık, refah ve ölümsüzlüğün –ve elbette en sağlam bilgisayar oyunları ve simülasyonlardan bahsetmeye bile gerek yok– herkese bedelsiz olarak açık olacağının garantisini verir. Yokluk geçmişe dair birşey olacaktır. Bütün bariyerler ve ikili zıtlıklar yıkılacaktır: 'Tekillik sonrasında, insan ile makina yahut fiziksel ile sanal

(3) Bkz. Hans Moravec, *Mind Children* (Cambridge: Harvard University Press, 1990) Ray Kurzweil, *The Singularity is Near* (New York: Viking, 2005) kapağı.
(4) Kurzweil, *Singularity*, s. 7-9.
(5) Age., s. 7.

gerçeklik arasında bir ayrım kalmayacaktır'.[6] Bu anlamda, Tekillik bizi elverişsiz bedenlerimizden de kurtaracaktır; Kurzweil'ın dediği gibi, 'bizim 1.0 sürüm bedenlerimiz ... dayanıksız ve pek çok hataya sahiptir'.[7] Tekillik sonrası güncellemesiyle gelecek olan 2.0 sürümü bu 'bug'ların pek çoğundan bizi kurtaracak; ve yine Kurzweil'ın iddia ettiği gibi '3.0 sürümü' bedenler sayesinde, 'istediğimiz zaman şeklimizi değiştirebileceğiz'.[8]

Ama Kurzweil'ın 'güncellemek' ya da aşmak istediği yalnızca bizim kendi bedenlerimiz değildir. Tekillik, gerçekte tüm arzularımızın anlık olarak doyurulmasına dış fiziksel dünyanın gösterdiği direncin bertaraf edilmesiyle ilgilidir. Bütün maddeselliği tümden alt etmeyi vaat eder. Şüphesiz, Freud bunu her şeye kadir olmakla ilgili bir çocukluk fantazisi olarak görürdü. Copernicus'tan Darwin'e ve sonrasına kadar modern bilim, insanı 'evrenin merkezinde'[9] olduğu sanrısından çevirdiği, onu merkezdeki tahtından ettiği için genellikle bu tarz bir fantazinin reddi olarak görülür. Ancak, Kurzweil için, Tekillikten çıkarılacak olan ders, böyle aşağılanmaların çağının bittiğidir. Çünkü 'herşeye rağmen, yine merkezde olduğumuz ortaya çıkmıştır' ve teknolojimizin 'ivme kazanışı', 'bütün evren parmaklarımızın ucunda oluncaya kadar sürecektir'[10] O halde Tekillik, teolojik bir mana ile yüklüdür. Alain Badiou'nun Olay dediği şey gibidir: 'Bizi hangi şekilde var olacağımız konusunda bir seçime zorlayan' kesin bir yaratım ve billurlaşma anıdır.[11] Bu gerçekleşmeden önce bile, yalnız Tekillik düşüncesi bile –Nietzsche'nin Bengi Dönüş düşüncesi ya da Aziz Paul'un Diriliş düşüncesi gibi– bizi, hayatlarımızı kendi Hakikatine adamaya mecbur bırakan bir dönüşme tecrübesidir. [Tekilliği] sahiden anlamak, Kurzweil'ın de-

(6) Age., s. 9.
(7) Age., s. 9.
(8) Age., s. 340.
(9) Age., s. 487.
(10) Age., s. 487.
(11) Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Evil*, çev. Peter Hallward (New York: Verso, 2001), s. 41.

diği gibi, 'kişinin genel olarak hayata ve özel olarak kendi yaşamına bakışını değiştirir'[12] Geleceğe –hatta, ya da özellikle, anlaşılmaz olan bir geleceğe– doğru bir yönelim kişinin şimdiki davranışlarını da değiştirmelidir. Örneğin Kurzweil, 'günde 250'den fazla takviye [vitamin] almakta, günlük referans değerin çok üstüne çıkmakta' ve 'sağlığına dair elliden fazla ölçümü düzenli olarak yaptırmakta ve yakinen takip etmektedir'.[13] Bunların hepsini Tekilliğe kadar sağ kalmak için yapmaktadır, böylece kendi zihnini Ağ'a yükleyebilecektir.

Buradaki çabanın hassasiyeti karşısında, Tekilliğe 'Nerdlerin bir esrimesi'[14] olduğu için sarkastik bir biçimde burun kıvıran Ken MacLeod'un *The Cassini Division*'ın (1999) karakteri Tony Girard'a hak vermeden edemeyeceğim. Şimdi, Badiou Aziz Paul'un dönüşümüne dinsel sonuçları için değil, yalnızca yeni bir Leninist devrimci öznelliğin inşasını harekete geçirmek için başvurur. Ve Fredric Jameson ya da Carl Freedman gibi seçkin Marksist eleştirmenler de BK'daki ütopyacı itkiyi –dini değil– siyasi imaları yüzünden tartışmaya açmışlardır.[15] Ama bu bizi Tekilliğin neresinde konumlar? Kurzweil'in tahminleri, mahrum kalmanın ya da kıtlığın olmadığı bir geleceği kurgulamasıyla, kesinlikle ütopyacıdır. Ve Kurzweil de en az Badiou ya da Jameson kadar açıkça din dışıdır; Tekillik sonrası dünya da, kavranması zor bir şey olsa da, aşkın bir ahiret hayatı olarak değil, 'burada ve şimdi' olan birşey olarak temsil edilir. Yine de, Kurzweil pek çok ütopyacı kurguyla çarpıcı bir tezat oluşturacak biçimde, 600 sayfalık koca kitabında toplumsal ve siyasi meselelere ancak küçücük bir paragraf ayırmıştır. Kitabında 'si-

(12) Kurzweil, *Singularity*, s. 7.
(13) Jon VanZile, 'On Building Bridges Toward Immortality: Report on Ray Kurzweil', *Life Extension Magazine* (September 2005), www.lef.org/magazine/mag2005/sep2005_report_kurzweil_02.htm adresinde mevcut.
(14) Ken MacLeod, *The Cassini Division* (New York: Tor, 1999), s. 115.
(15) Bkz. Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (New York: Verso, 2005); Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Hanover: Wesleyan University Press, 2000).

bersavaşım' için 'akıllı silahlar'ın geliştirilmesinin gerekli olduğuna dair kısa bir pasaj ve 'fikri mülkiyet'in izinsiz çoğaltılmaya karşı korunmasının gerekliliği üzerine aynı kısalıkta bir kısım vardır.[16] Hepsi bundan ibarettir. Geri kalan her şey yüksek dozlarda gözlem dışı tahmine eşlik eden, titizlikle detaylandırılmış teknolojik tartışmalardır. Kurzweil'in kitabı, eğer 'doğru tahminlerde' bulunduğu şeklindeki biraz saçma iddiasını bir kenara bırakırsak, bildiğimiz anlamıyla klasik sert BK tanımına uyar. Ancak teknolojik meselelerle, dönüşüm ve kopuş ile ilgili iddialarında öylesine dar görüşlüdür ki, neredeyse bu türün kasıtsız yapılmış bir parodisi gibi görünür. *The Singularity is Near [Tekillik Yakında]*'nın tuhaf düzenlenişi –apolitik ve asosyal ütopyacılığı ve bilim (ve teknoloji) temelli binyılcılığıyla [millenarianism]– elbette ki, tesadüfi değildir. Çünkü, Kurzweil'in tahminlerinin yegane amacı –dilerseniz, ideolojik işlevi– tam da mevcut toplumsal ve iktisadi düzenimizi sorgulamak zorunda kalmak gibi bir uygunsuzluğu yaşatmadan bizlere bir ütopya sunmasıdır. Kurzweil, bu yüzden teknolojinin ilerlemesinin kendi kendine bir bolluk toplumu yaratacağını sanır – bürokratlar ve dini köktenciler girişimci yeniliğin işleyişine müdahale etmedikleri sürece. "İnsanlık tarihi tuvalindeki" radikal bir "yırtılma"dan sonra bile, şüpheli bir el çabukluğu marifetiyle, günümüz toplumunun özel mülkiyet, sermaye birikimi, marka, reklam, katı telif hakkı uygulamaları ve hepsinin de ötesinde (Kurzweil'in tuhaf bir şekilde takıntılı olduğunun görüldüğü) "iş modelleri" gibi özelliklerinin yerli yerinde durduğuna tanık oluruz.

Üstünkörü girişiğim bu ideoloji eleştirisinin konusu o kadar açıktır ki, Kurzweil'in bir hayli yavan ve kasıtsız BK denemesinin, en parlak, cüretli ve yaratıcı BK eserlerine bile sirayet eden bir sorunu gözle görülebilir hale getirmesi dışında devam etmeye değmez. Bu sorun, ütopyacı hayalin zayıflığı, günümüzü

(16) Kurzweil, *Singularity*, s. 335, 339.

ve onun kapitalist ufkunu gerçekten aşmadaki yetersizliği ile ilgilidir. Jameson'ın yakın zamanda çıkan ütopya ve bilimkurgu edebiyatıyla ilgili kitabının sonlarına doğru yakındığı gibi,

> farklılık ile başkalık'ın aynı şeye dönmesiyle ve radikal alternatiflere doğru yaptığımız en enerjik imgesel sıçrayışlarımızın bile, şu an bulunduğumuz toplumsal anın ve tarihsel ya da öznel durumumuzun birer izdüşümünden pek az farklı olduğunu keşfetmek felaketine uğradık: Bu yüzden insan sonrası her zamankinden daha uzak ve imkansız![17]

Slavoj Žižek (özellikle BK'dan bahsetmese de) benzer bir gözlemi, 'bugün, yeryüzündeki bütün yaşamın sona erdiğini hayal etmek, kapitalizmde daha ılımlı bir değişimi hayal etmekten çok daha kolaydır'[18] diyerek yapar. Bir felaket sonucu kapitalist düzenin yıkılmasını ve insanın yeryüzünden silinişini hayal etmekte bir sıkıntı çekmiyoruz, ancak paranın, reklamın, marka isimlerinin yahut kapitalist ekonomiyi karakterize eden adaletsizliklerin olmadığı katlanılabilir ve hoş bir dünyayı çok seyrek tasarlayabiliyoruz. Kurzweil'ın kitabı, yalnızca daha genel bir probleme ahmakça bir örnek teşkil eder: Günümüzün tüm düşünceleri, hatta açıkça muhalif olan düşünceler bile, önden sermayenin akışı ve biçim değiştirmeleri tarafından sömürgeleştirilir ve sahiplenilir.

Bu açmazı araştırmak için, Kurzweil'ın tahminlerini bir kenara bırakıp, onların çok daha ilginç bir değerlendirmesini yapan Charles Stross'un kitabı *Accelerando*'ya eğileceğim. Romanda, Stross asla özel olarak Kurzweil'den bahsetmez, ancak en iyi bilinen ifadelerini Kurzweil'in sunduğu Tekillikle ilgili genel varsayımlardan çıkarır. Tekillik düşüncesinin müphem temel dayanaklarını sorgulamak yerine, Stross onları en çılgın sonuçlarına doğru zorlar. Kitap insan zekasının yapay zeka ta-

(17) Jameson, *Archaeologies*, s. 211.
(18) *Žižek!* (Taylor, 2005).

rafından aşılmasının hikâyesini Macx ailesinin üç ya da dört kuşağının deneyimlediği şekliyle anlatır (kesin rakam atasının anıları ve fenotipiyle donatılmış bir klonu ayrı bir kuşak olarak sayıp saymayacağınıza göre değişir). *Accelerando,* 2010'da, düzenli olarak iş modellerinin patentini alıp onları başkalarına bedavaya vererek 'yabancıları zengin eden'[19], 'agalmik girişimci'[20] Manfred Macx'le Amsterdam'da başlar. Manfred kendi 'kişisel bölge ağına'[21] ve diğer kablosuz çevrimiçi bilgi işlemsel aygıtlara o kadar bağımlıdır ki, onlar olmadığında, şaşkın bir belleksize dönüşür, kendi ismini, konumunu ve yapmak üzere olduğu şeyleri bile hatırlayamaz. *Accelerando,* yirmi üçüncü yüzyılda bir yerlerde, (gerçek bir yıldız sayılamayacak olan) Hyundai$^{+4904}/_{-56}$ adlı kahverengi cücenin etrafında dolanan yapay bir astroidin üstünde, Manfred'in büyük torunu (önceden bahsedilen klon) Manni Macx'in hem fiziksel bir çocuk olarak var olup küçük arkadaşlarıyla savaş oyunları oynamasıyla, hem de 'yetişkin bir hayalet' ya da olgun bir zeka yapısı olarak, herşeyi sanal bir 'zihinboyutundan'[22] izlemesiyle son bulur.

Bu başlangıç ve bitiş noktaları arasında, canlı nerd fantazilerinin ve kaçık iş planlarının oluşturduğu bir bollukla karşılaşırız. Sanki Stross, *Wired* dergisinin bütün eski sayılarını toparlamış ve onları bir dijital müzik örnekleyicinin dilsel ve kavramsal dengi olan bir araçtan geçirmiş gibidir. Bir yerde, Manfred insan biçimini çıkarıp atmaya karar verir ve kendi zihninin bir güvercin sürüsüne indirir, – böylece 'dağıtılmış zeka' fikrine tamamen yeni ve mecazi olmayan bir anlam verir. Başka bir yerde, Manfred'in torunu Sirhan 'insan tecrübelerinin *eksiksiz* bir arşivini' indirmeye hazır halde elinde bulundurur.[23] Tekillik sonrası çağda, seks bir zamanlar olduğundan çok daha az şans

(19) Stross, *Accelerando,* s. 72.
(20) Age., s. 3, 40, 382.
(21) Age., s.69.
(22) Age., s. 370.
(23) Age., s. 290.

işidir, çünkü önceden bir simülasyon çalıştırıp neye benzeyeceğini görmek artık mümkündür.[24] Ayrıca, Oort bulutunda uzay gemilerini uçuran simüle edilmiş bilinç sahibi ıstakoz zihinler, diğer bilinçleri kendi içlerindeki yazılımlar gibi çalıştıran ve (klonlama, hafıza indirme ve gerçek zamandan daha hızlı çalışan yaşam simülatörleri sayesinde) kendi annelerinden daha yaşlı hale gelen 'grup zihinler' ya da 'borganizmalar'[25] [*Uzay Yolu* evrenindeki Borg ırkına atfen - çn.] vardır.

Belli bazı açılardan, *Accelerando* Altın Çağ BK'sının uzay operalarına [BK bir dekorda geçen melodramalar çn] 1980'lerin cyberpunk'ına olduğundan daha yakındır. Elbette, Stross'un şiddetli özbilinci ve alaycı, "hip" tutumu pek de Altın Çağ'a uygun değildir. Dahası romanın karakterleri, 1960 öncesi BK'da asla canlandırılmayacak, dikkate değer çeşitlilikte manilere, tiklere ve takıntılara sahiptir – mazoşist bir şekilde aşağılanmaktan, püritan bir seks korkusuna, ya da histerik sayılabilecek bir yenilik tutkusuna kadar. Ama aynı zamanda, Stross'un janrın bayat formülleriyle eğlenişi, zamazingolara duyduğu sevgi, hikâyesindeki şaşırtıcı ancak yine de mantıklı dönüşler ve kitabının açık biçimde varoluşsal bir acıdan ya da nihilist bir duruşdan yoksun oluşu bir araya geldiğinde, cyberpunk hiç varolmamışcasına yazma isteğini ortaya koyar. Stross'un bu aldırmazlığı, komik yansızlığı ve pek-fazla-insanca endişeyi ve olumsuzluğu reddedişi, konusuyla uzlaşabilmesinin gerektirdiği bir strateji olabilir. 'Nerdlerin esrimesi' –Stross, MacLeod'dan ödünç aldığı bu deyimi, roman boyunca pek çok sefer kullanır[26]– kendini cyberpunk yazarlarının hazır kaynağı olan ölümcül çorak topraklar içbakışına ve kara filmsel öğütmelere teslim etmez.

Bu yüzden *Accelerando* cyberpunkçı manada bir distopya değildir. Daha ziyade, düpedüz bir tekno-ütopyadır. 'Medeniyetin

(24) Age., s. 325.
(25) Age., s. 96-7.
(26) Age., s. 172-3, 270, 318.

gerekli nimetleri'[27] –ki buna gıda, giyinme ve barınmanın yanısıra sinirsel implantlar ve bilgi erişimi de dahildir– herkese açıktır. Bilgi ağı doğrudan beynine bağlanmıştır. 'Programlanabilir madde' ve nanomakineler sayesinde, istediğin herhangi bir nesne anında ve bir parmak şıklatmasıyla oluşturulabilmektedir. Sefalet ve savaş yeryüzünden silinmiştir. Dinsel, ideolojik ve siyasi görüş ayrılıklarının yanısıra, sınıfsal farklılıklar da hâlâ mevcuttur. Ama bu, ilgili taraflar birbirlerini görmezden gelmeyi savaşmaktan çok daha kolay buldukları için, hiç bir zaman gerçek bir çatışma boyutuna ulaşmaz. (Bir 'dosya öldür' işlevi et uzamında olduğu kadar, SG [sanal gerçeklik] uzamında da çalışır, böylece sinir bozucu insanları size görünmez kılabilirsiniz; kokteyl partileri için harikadır.) *Accelerando*'nun hikâyesi siyasi sürtüşmeler, yasal tartışmalar ve el altından yapılan pazar manipülasyonlarıyla doludur; yani görünen o ki, Tekillikten sonra bile bazı şeyler hiç değişmez. Devlete ve pazara asla açıkça karşı çıkılmaz; romanın ele aldığı süreç boyunca, yavaş yavaş sönüp giderler. Yirmi üçüncü yüzyılda geçen son kısımda insanlar kıtlığın olmadığı bir dünyada yaşarlar. 'Yaşam zengin ... sonsuz çeşitlilikte ve bazen kafa karıştırıcıdır' ve –daha önce kıtlığın baskılarının devletlere ve semaye birikiminin sistematik süreçlerine yol açmasında olduğu gibi– şimdi de 'daha büyük kabile ağları içerisinde bulunan daha küçük aile gruplarından' oluşan bir toplumda yaşarlar.[28]

Ancak *Accelerando* şimdi tasvir ettiğim iyimser (ve belli belirsiz Rousseaucu) anlatısına paralel akan, bir de karşı-anlatı barındırır. Romanda anlatılan refah toplumu yine de 'komşularına kıyasla, sefaletin vurduğu, gelişmenin olmadığı bir alandır.'[29] Bu komşular insanlardan değil, onların 'zihinsel çocukları'[30] olan bilinç sahibi, otonom, karbon bazlı bir biyolojinin sınırlarıyla

(27) Age., s. 365.
(28) Age., s. 359-60.
(29) Age., s. 315; cf. s. 364.
(30) Age., s. 227, 289 – Moravec'in *Mind Children*'ını yankılar.

engellenmemiş, yapay zekaların (YZ) oluşturduğu toplumlardır. Stross –Kurzweil'ın aksine, ancak onun mantığının daha derin kabullerini takip ederek– iki ayrı teknolojik evrim çizgisi önerir. Bir yanda Stross'un hikâyesinin ana konusu olan bilgisayarlar yoluyla iyileştirilmiş insanlar vardır. Diğer tarafta ise saf yapay zekalar: Cyborg ya da hybrid olmayan, tümüyle yeni bir varlık türü. İnsanın teknolojik iyileşme arayışı –ya da daha doğrusu, bu sürecin hareket ettirici gücü olan daha fazla kâr arayışı– en sonunda Tekillik dediğimiz olaya yol açar. Ancak bu olay gerçekleştiğinde insanlar artık onun merkezinde değillerdir. Tekillik insan olmayan ve insan sonrası olan bu YZ'leri doğurmuştur ve bunlar onun gerçek 'tarihsel özneleridir'. Romanda anlatılan insan hayatına yönelik iyileştirmeler yalnızca yapay zekanın mekanik evriminin yan ürünleridir.

Kurzweil makinelerin sahip olduğu 'yüksek bilgi işlem kapasitesiyle'[31] insan beyninin 'ciddi kısıtlamalarını' karşılaştırmayı sever.[32] Böyle bir ayrım *Accelerando*'da da kanıksanmış görünmektedir. Tamamen teknolojik manada, YZ'ler, geliştirilmiş insanlardan daha hızlı evrilir ya da gelişirler. Çok hızlı bir biçimde, idrak kuvvetleri bizimkinin onlarca kat üstüne çıkar. 'Biz insanlardan temel olarak daha iyi olan bilinç sistemleri'dirler.[33] Bu hem nitel, hem de nicel bir ayrımdır. Yalnızca YZ'lerin ne istediklerini bilmemekle kalmayız; bunun da ötesinde, ne istiyor *olabileceklerini* hayal etmek bizim için kelimenin tam anlamıyla imkansızdır. Çünkü bizden daha üst düzeyde bir bilinçliliğe sahiptirler ve bize kıyasla meta-düzeyde var olurlar: 'Bir insan-sonrası [YZ], bilişsel bakımdan en az orijinali kadar kuvvetli olan, insan düzeyinde bir zekanın içsel modelini inşa edebilir. Biz ya da bir başkası, başka insanların neler düşündüğünü bildiğimizi sanar ve sıklıkla yanılırken, gerçek insan-sonrası olan YZ'ler bizi

(31) Kurzweil, *Singularity*, s. 362.
(32) Age., s. 8.
(33) Age., s. 376.

gerçekten bütün içsel durumlarımızla vesaire, simüle edebilir ve isabetli tahminler yaparlar.'[34] 'Diğer zihinler' için büyük sorun.

Her ne kadar, Stross bunu asla açıkça söylemese de, bu insan sonrası yapay zekalar, en çok günümüzün çokuluslu şirketlerini andırırlar. Elbette şirketler, (henüz) bilinçli varlıklar olmasa da (hatta, –biyolojik kişilerin aksine– hapsedilmek, işkence görmek ve idam edilmekten muaf olsalar da) uzun zamandır tüzel 'kişiler' olarak kabul ediliyordu. *Accelerando* bu durumu mantıksal sonuçlarına vardırır. Daha romanın başlarında, karakterlerin pek çoğu 'kimin ve neyin kişi olduğunu tanımlayan, bilinç sahibi şirketleri ve Tekilliğin getirdiği diğer şeyleri de kapsayan yeni bir hukuk kavramına ihtiyaçları olduğunu' farkederler.[35] Ama mesele yalnızca şirketlerin bilinç kazanması değildir. Bunun tam tersi de meselenin içindedir: Tekillikten sonra, bütün YZ'ler otonom ekonomik varlıklar, 'sinsice bir biçimde bilinçli finansal aygıtlar'[36] olarak işlev görmeye başlar. Yalnızca, sonsuz bir bilgi işleme formunda sermaye biriktirmek için vardırlar. YZ'ler kendilerini insan değişkenlerinden azade etmiş, insan kökenlerini sıyırıp atmış, yabancı, yıkıcı yaşam biçimleri olarak ortaya çıkarlar. Tüm maddelerden maksimum değeri (bilgi işlem gücü formunda) çıkarmak için çabalarlar. Verimlilik ve sonsuz bir genişlemeye odaklanmışlardır. Biriktirme ve genişleme süreçlerinin kendilerinden başka, onların dışında, ya da onları aşkın, dışsal hiç bir amaçları yoktur. Hiç bir bolluk ölçeği, doymak bilmeyen rekabetçi güdülerini tatmin edemez. Yalnızca geliştirilmiş olan insanlar belli bir bolluk hali yakalamış olabilirler; ancak insan-sonrası YZ'ler hâlâ bir 'kıtlık ekonomisi' içinde yaşarlar, çünkü ne bant genişliği, ne de madde gerçek anlamda sonsuzdur.[37]

(34) Age., s. 376-7.
(35) Stross, *Accelerando*, s. 98.
(36) Age., s. 168.
(37) Age., s. 229.

Accelerando, kısa da olsa, YZ medeniyetlerinin toplamda katettikleri yaşam yörüngesini, 'yıldızsal yaşam döngüsünü' Stapledonvari bir bakışla sunar.[38] İnsan-sonrası YZ'ler güneş sistemini çabucak parçalara ayırırlar, gezegenleri ve asteroidleri öğütüp 'kaba [anlayışsız] maddeyi' 'computronium'a [programlanabilir madde] dönüştürürler.[39] Böyle yaparak, kalan (yalnızca biraz geliştirilmiş olan) insanları her seferinde güneşten daha da uzaklaşmaya mecbur bırakırlar: Önce Jüpiter'e, sonra Satürn'e, sonra Oort Bulutu'na, en sonunda güneş sisteminin tamamen dışına – insanlıktan geriye kalanların sonunda Hyundai$^{+4904}/_{-56}$'nın yörüngesine yerleşmesinin sebebi budur. En sonunda güneş sistemi içerisinde hem onlara hem bize yetecek kadar yer kalmaz. YZ'ler 'yıldız sistemlerinin bütün kütlesini serbest uçan nanobilgisayarların oluşturduğu bir kabuğa çevirmek, sonra bundan daha fazla kabuk yapmak, Dyson küreleri oluşturmak, Rus bebeklerine benzer biçimde, kabuk içinde kabuklar üretmek, yani Matruşka beyni inşa etmek için yeniden yapılandırırlar.[40] Ancak er ya da geç, birikim için duydukları bu manik coşkuyu bir iç patlama ve kitlesel tükenme noktasına getireceklerdir. Tüm galaksinin ölü ya da ölmekte olan süperzeki medeniyetlerin kalıntılarıyla kirlenmiş olduğu sonradan ortaya çıkar: 'Muazzam bir bozulmuş data sahrası, fraktal olarak sıkıştırılmış, işlem hızı için depolama alanı takas ettikçe sürekli yavaşlayan bilinç sonrası işlemler'[41]

Bu süreç içinde (gelişmiş) insanların –ya da teknolojik Tekilliğe ulaşmış olan diğer bilinçli, biyolojik türlerden herhangi birinin– rolü nedir? Başlangıçta, YZ'ler için hammadde ya da simüle ve asimile edilecek bilgi şablonları kaynağı olarak önem teşkil ederiz. Bizden elde ettikleri bilgiyi tam olarak *nasıl* kullandıkları 'bilinmez. (Kültür yetiştiriciliği yoluyla tarih çalışmak,

(38) Age., s. 303.
(39) Age., s. 14, 248, 251, 341 ve pek çok yerde.
(40) Age., s. 303.
(41) Age., s. 289.

canlı rol yapma oyunları yoluyla eğlence ve ekonomik tahrifat ihtimaller arasındadır'.[42] Ancak durum ne olursa olsun, bilgi işlemsel artık değerimiz bir kez tümüyle çıkarıldı mı, YZ'ler tarafından basitçe bir kenara itiliriz. Bazı açılardan bize hâlâ 'akıllı para birimleri' olarak değer verirler, 'insan türünün geleceği hakkında gelecekte yapacakları takas için' bir kenarda tutarlar.[43] Ancak bu tür bir fayda bile oldukça sınırlıdır. Er ya da geç, insanlık için bir

> etnik temizlik kararlaştırılacaktır ... Önce pek az değerli bulduğun insanları kısıtlı kaynaklara sahip bir gettoda toplarsın, daha sonra bu kaynakların bile bu şekilde harcanmaya değmeyeceğine karar verirsin ve kurşunlar ekmekten daha ucuzdur.[44]

İnsan-sonrası YZ'ler eski tarz 'serbest pazarı', 'Hızlandırılmış Ekonomik Satış Altyapısı 2.0 adında', 'insan tasarımı olan herhangi bir kaynak dağıtım şemasından çok daha etkili'[45] olan bir sisteme yükseltirler. Ekonomi 2.0, 'geleneksel paranın tekli dolayımını ve vadeli işlemlerin çoklu dolayımlarını, aktörlerin değişkenlere ayrılmış arzuları ve öznel deneyimsel değerlerine dayanan nesne-ilişkili çılgınca detaylı bir çeşit çerçeveyle değiştirir.[46] Ekonomi 2.0'da, para bütün bilgi işleminin evrensel bir dengi olarak işlev görebilmesi için bir metadüzeye soyutlanmıştır: 'Bir bilinçli varlığın diğerini altedebilmesine yarayan nicel özgünlük.[47] Yalnızca insan olan zeka 'insan olmayı bertaraf eden bilişsel bir cerrahi işlem geçirmeden'[48] Ekonomi 2.0'a katılma yeteneğine sahip değildir.

(42) Age., s. 313.
(43) Age., s. 210.
(44) Age., s. 289.
(45) Age., s. 278, 303.
(46) Age., s. 321.
(47) Age., s. 295.
(48) Age., s. 315.

Kanımca, Stross burada günümüz ticaretindeki *türevler*den yola çıkarak bir benzeşim kurar, 'hisseler, bonolar, mallar ya da döviz gibi diğer zenginliklerden parasal değer türeten finansal araçlar ... türevler altlarında yatan zenginliğe göre bir metadüzey temsil ederler, uygulanmalarının mümkün olduğu durağan geçici aralıklar tarafından yaratılan metadüzeyler.'[49] [Sermaye piyasası] türev araçları bilgi işlemde ve iletişimdeki son teknolojiden ayrı düşünülemez. Büyük finansal miktarları anlık süreler içinde kürenin diğer uçlarına taşıma yetisine sahip olmaları gerekir. Herhangi bir sezgisel gösterime tamamen karşıdırlar ve yalnızca karmaşık diferansiyel denklemler biçiminde ifade edilebilirler.[50] Türevlerin çalkantılı döviz piyasalarının risklerine karşı bir 'tedbir' oluşturduğu düşünülür (bu yüzden bunların ticaretini yapan kontrolsüz şirketler 'koruma fonu' olarak adlandırılır). Ama gerçekte türevler çalkantıyı ve riski artırırlar ve büyük ölçüde spekülasyon yapmak amacıyla kullanılırlar. Tüm bunlardan ötürü, türevler para ve kredinin daha yüksek kuvvetleridir.

Görüşleri, incelediği klasik ekonomi politikçilerle ve günümüzde hegemonik olan neoklasik ve neoliberal iktisatçıların tezleriyle kuvvetli bir karşıtılık içinde olan Marx, daima paranın tarafsız ve şeffaf bir araç olmadığını vurgulamıştır. Paranın soyutlama gücü, evrensel bir denklik olarak *değer-biçimi*, onunla mübadele edilmiş, ona çevrilmiş, ya da onun ölçüleriyle ifade edilmiş olan herşeyin üzerine damgasını vurur. Ama (krediyle beraber) para zaten bir soyutlamaysa, türevler 'çifte soyutlamadır ... yalnızca sıradan anlık gerçeklikten sıyrılmış anlamında, bilindik manada soyut değil ... farklı, küresel anlamda birbirine uzak ve kıyaslanması mümkün olmayan toplumsal ilişkileri bir fiyatı olan tek bir şeymiş gibi nesneleştirdiği için, tarihsel olarak

(49) Benjamin Lee and Edward LiPuma, 'Cultures of Circulation: The Imaginations of Modernity', *Public Culture* 14: 1 (2002), s. 204.

(50) Edward LiPuma and Benjamin Lee, *Financial Derivatives and the Globalization of Risk* (Durham: Duke University Press, 2004), s. 65.

özgün anlamıyla da soyuttur.[51] Finansal türevler, Marx'ın adlandırmasıyla meta fetişizminin daha üst düzeylerini temsil ederler, çünkü yalnızca, üretilmiş objelerde kendini gösteren, üretimin toplumsal ilişkilerini değil, 'risk' başlığı altında daha geniş ve daha derin bir takım sosyal ilişkileri de şeyleştirir ve metalaştırır.[52]

Bu çifte soyutlamanın bir sonucu olarak, türevler kendilerine ait bir uzayda, safi nicel hesaplamalardan oluşan bir sanal dünyada özgürce akıyorumuş gibi görünürler. 'Finansal dolaşımı bağlamından koparılmış ve kendiliğinden gerçekleşen pazarın yüzey biçimlerinin bir oyunu olarak' örnekler görünürler.[53] Türevlerin ve finans marketlerinin sahip oldukları otonomi – tıpkı Kurzweil'ın anlatısındaki teknolojik gelişmenin sahip olduğu otonomiye benzer biçimde– elbette bir illüzyondur. Ancak denebilir ki, *nesnel* bir illüzyon, ya da bir fantazidir. Ama, bir fantezi olarak, gerçek dünyada işler ve mükemmelen gerçek ve genellikle korkunç sonuçlara yol açar. Sahiden de, 'finansal türevler sahip oldukları toplumsal ve siyasi gücü, hiç bir şekilde siyasi ya da toplumsal olanla ilişki içinde görünmemelerine, yalnızca pazarın mekanizmalarını ve kâr amaçlarını ifade ediyormuş gibi algılanmalarına borçludurlar.'[54] Türevler gibi spekülatif finansal araçların çifte soyutlamaları, onlara bütün ekonomileri (son on yıl içinde birkaç kez olduğu gibi) neredeyse bir gecede mahvedebilme gücü verir. Büyütülmüş ve uyarlanmış olarak Stross'un hikâyesindeki YZ'lerin yönettiği Ekonomi 2.0 da benzer bir güce sahiptir.

Accelerando'daki dünya, asla sermayenin ufkunu ve onun akışını terkedemez, çünkü Ekonomi 2.0'ın anlaşılmaz mantığıyla çepeçevre sarılmış bulunmaktadır. Romanın insan karakterleri

(51) Age., s. 30.
(52) Age., s. 77-83.
(53) Age., s. 29.
(54) Age., s. 29.

bu mantığı ne anlayabilir, ne de ona iştirak edebilirler, ama yine de onun etkilerine tabidirler. Deneyimledikleri –kapitalist ilişkileri gereksiz kılan– göreceli bolluk, her fazlalığa sahip olmaya çalışan, bu yüzden bolluğu kıtlığa dönüştüren kuvvetlerin daimi kuşatması altındadır. Bu yüzden insanların yapabildikleri en iyi şey, bir kahverengi cücenin yörüngesindeki dingin sularda saklanmak ve Ekonomi 2.0 medeniyetini yok eden sarsıntıların bir şekilde onlara uğramadan geçip gitmesini ümit etmek olmuştur. Bu durumun absürtlüğüne rağmen kaçınılmazlığı, kendini en çok *Accelerando*'nun karakterlerinin en sonunda başka bir yıldız sisteminden gelen zeki yaşam ile karşılaşmasında gösterir. Bu yabancı varlıklar yalnızca maddi olarak dev bir sülük biçimini almakla kalmıyor, aynı zamanda bunun 'uzaylıların iş modeli' – daha kesin ifade etmek gerekirse 'parazit bir yaşam ... Economi 2.0'ın dalavereli ve saadet zinciri şemasına sahip olan dengi' olduğunu açığa vuruyordu.'[55] İlk Temas'la ilgili bu klasik BK temasının havası daha önce hiç bu kadar gülünç bir şekilde söndürülmemiştir.

Accelerando, sinik olduğu kadar, sapkınca neşeli, ütopyacı imgelem gücünün tükenmiş gibi göründüğü bir zamana ait bir kitap. Esas sorun, [bundan] başkalığı hayal edememiz değil, hayal ettiğimiz başkalık ne olursa olsun, onun, bir kez daha sermaye birikimini arttırmak üzere, derhal bir 'iş modeli' olarak seferber edilmesi. Günümüz kapitalizminin kendisi de açıkça ve doğrudan ütopyacı: Ve bu belki de ona dair, en çok korku duyulması gereken şeylerden biri. Kurzweil ve Vinge'in teknolojik Tekilliği bu bağlamda semptomatik olarak ele alınmalıdır. Çünkü –*Accelerando*'nın gösterilmesine yardım ettiği üzere– Tekillik gerçekte finans kapitalin bir fantazisidir. Tekillik, neoliberal, post Fordist esnek birikim ve devasa sanal akışlar çağındaki yegane büyük anlatıdır.

(55) Stross, *Accelerando*, s. 301, 295.

Tekillik şüphe götürmez bir biçimde, *Accelerando*'nun hikâyesinin ele aldığı zaman aralığı içinde gerçekleşiyor olsa da, gerçekte asla oluşunu 'görmeyiz' ve tam olarak ne zaman gerçekleştiğini işaretleyemeyiz. Kurzweil, elbette Tekilliğin gerçekleşmesinin 2049 yılı civarında olacağını öngörüyor. *Accelerando*'daki bir karakter ise çok daha erken bir tarih ortaya atıyor: '[Tekillik] 6 Haziran 1969'da Doğu yakası saatiyle, sabah saat 11'de gerçekleşti ... Bu, ilk ağ kontrol protokolü paketlerinin bir IMP portundan bir başkasına gönderildiği – ilk internet bağlantısının gerçekleştiği zaman oldu.'[56] Kurzweil'in ve Stross'un teknolojik fantazisinin aynı zamanda sermayenin de bir fantazisi olması gerektiği önkabulüne sadık kalarak bu tarihlere alternatif birkaç tarih daha önerebilirim. Belki de, Tekillik 15 Ağustos 1971'de ABD' başkanı Nixon altın standardını askıya almak suretiyle fantazmaya varan döviz akışı spekülasyonlarına ve türev dolaşımına yol açtığında gerçekleşmiştir. Ya da belki, daha doğru bir tarih 6 Ekim 1979'dur, ABD Merkez Bankası Başkanı Paul Volcker'in kesin bir şekilde Keynesciliği terkedip monetarizmi resmi politika haline getirmesiyle gerçekleşmiştir: 'İstihdam konusundaki sonuçları ne olursa olsun enflasyonu dizginlemek için alınan bir karar'.[57] Her durumda, sermaye akışı artık otonom ve –tam anlamıyla akıl sır ermez– bir hale gelmiştir. Kendini, insani ölçülerden ve boyutlardan ve de daha öncesinde Fordizmin ve Keynesçiliğin tek boyutlu sermaye birikimi mantığının kendisine dayattığı muhtemel sınırlamalardan nihayet özgür kılmıştır. Bu bakımdan Tekillik zaten hep buradaydı.

(56) Age., s. 172.
(57) David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism* (New York: Oxford University Press, 2005), s.23.

6

TÜR VE TÜRSEL-VARLIK: HAYVANLARIN YABANCILAŞMIŞ ÖZNELLİĞİ VE METALAŞTIRILMASI

Sherryl Vint

Bir makine olduğumu biliyorum, bir zamanlar bir insanken hissettiğim duyguları da biliyorum. Bazen siz insanların acaba çok mu ileri gittiklerini düşünüyorum. Biz robotlar hakkında çok mu ileri gittiğinizi. Ya da altinsanlar hakkında. Bir zamanlar konuşan herkes insanken ve konuşmayan her şey insan değilken her şey çok basitti. Artık bunun sonuna gelmiş olabilirsiniz.

Cordwainer Smith[1]

Claude Lévi-Strauss'un ileri sürdüğü gibi, hayvan çalışmalarına konu olmuş bir hüküm altındaki hayvanlar, üzerine düşünülmesi gereken bir konudur; BK da daha az kışkırtıcı değildir. Kendine has imgesel kaynakları, yalnızca kültürel kabullerin sorgulanmasına değil aynı zamanda alternatif ihtimallerin yaratılmasına da yarar. BK, çeşitli düşünsel deneyler postüle ederek, teorik tartışmalara taze bir ışık tutabilir ve radikal bir praksisi esinleyebilir. Bu deneme, insanların diğer türlerle kurduğu toplumsal ilişkilerin küresel kapitalizm yapıları içinde bulundukları

(1) Cordwainer Smith, 'Under Old Earth', James A. Mann, ed., *The Rediscovery of Man: The Complete Short Fiction of Cordwainer Smith* (Framingham: NESFA Press, 1999) içinde, s. 304.

yeri ortaya koymak ve onları yeniden tahayyül etmek için çeşitli BK metinlerinden yola çıkıyor. Çevresel yıkım, ksenotransplantasyon [bir başka canlı türünden insana yapılan organ nakli], insan/hayvan karışımı canavarlar üretim çağında, bu aciliyeti olan bir konu. Donna Haraway'in *When Species Meet* (2007) adlı kitabı, doğanın, insanın ve teknolojinin kapitalist tekno-kültür tarafından nasıl fiziksel ve toplumsal değişimlere uğratıldığının hesabını tutmak için, kapitalizmin yapısının ve sonuçlarının güncellenmiş bir incelemesine çağırıyor. Bu deneme, insan ilişkileri içinde hem metaü hem de emek gücü olarak yer almalarına, hem de bu ikili rolün geç kapitalizm içindeki emek kategorisiyle ilgili düşündürdüklerine eğilerek böyle bir projeye katkı sağlama amacını taşır. Bu yazı kapitalizmin insanı emek gücüne indirgeyen yabancılaştırıcı tutumuyla genel olarak çevreyi (özelde ise diğer türleri) sömürmesinin arasındaki benzerlikleri keşfederek ortodoks Marksizmin emek değer kuramını yeni bir kavramsal zemine oturtmayı hedefler. Bu alakalar sol için birbiriyle rekabet eden öncelikler olarak değil, 'kapitalizmin *hareket kanunları*'nın bir parçası olarak görülmelidir, ancak böylelikle 'fakirin daha da fakirleşmesi, yaşam biçimlerinin özelleşmesi ve doğal çevrenin yıkımı gibi apayrı fenomenleri birbirine bağlayan bir toplumsal akıl'[2] hakkında daha geniş bir kavrayış geliştirmemize olanak tanır. İnsan istisnacılığının ötesine geçildiğinde, Marksistler, sosyalistler, çevre ve hayvan hakları aktivistleri arasında yapıcı ittifaklar olanaklı hale gelir.

BK, *Star Trek: The Next Generation*'daki [*Uzay Yolu*] (1987-94) sokulgan Data (Brent Spinner) ya da *A.I.: Artificial Intelligence*'daki *[Yapay Zeka]* (Spielberg, 2001) ağlak David (Haley Joel Osment) gibi genelde insan olmakla ilgili takıntılı android ve robotların yabancı varlıklarıyla büyülenmiştir. İnsan olma isteğine felsefi ya da psikolojik açılardan bakıldığı zaman, bu tarz

(2) David McNally, *Another World is Possible: Globalization and Anti-Capitalism, revised and expanded edition* (Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2006), s. 122, 123.

örneklerdeki makinelerin bu arzularının ancak insan topluluğu içinde duygusal bir ilişki kurmaları yoluyla doyurulabileceği görülür. BK'da bunun kadar yaygın olan bir başka tema, insanlara hizmet etmek üzere yaratılan bir varlık sınıfı fantazisidir. Bu bolluk hülyasında, bütün gerekli, ancak tatmin edici olmayan işlerin insan çabasından bağımsız olarak, –Isaac Asimov'un robotları ya da Iain M. Banks'in tanrısal YZ 'Zihinleri' gibi– makineler ya da başka üretilmiş varlıklar tarafından yapılması yoluyla insanlara daha dolu bir yaşam olanağı tanınır. Bu tarz hikâyeler sermaye düzenindeki emeğin yabancılaşmış doğasını açık eder, böylece insanın emekten kaçış arzusunu ütopyacı bir özlemin ifadesi olarak ortaya koyar. Üretilmiş varlıkların bu tarz bir yabancılaşma yaşamayacağı kabul edilir, sarfettikleri emek insanın emek gücünden ziyade makinelerinkine benzetilir.

Bu sorunlu önkabul, pek çok BK hikâyesini, yaratılan varlığın öznellik kazanmasına ve bu yüzden insanların amaçları doğrultusunda kullanılan bir araçtan daha fazlası olarak bir yaşama ihtiyaç duymasına dikkatleri çekmeye sevketmiştir. Örneğin Marge Piercy'nin romanı *He, She and It*'teki (1991) Yod, özgür Tikva kasabasını Yakamura-Stichen adlı çokkuluslu şirketin saldırganlığından korumak üzere tasarlanmış bir cybord'dur, ancak hem savunma yapması için, hem de sosyal olması için programlanmış olmasının getirdiği çelişki yüzünden başarısızlığa uğrar. Ona empati bahşeden programcısı daha sonradan bu kararına pişman olur, çünkü 'bilinçli bir varlığı –yalnızca ihtiyaçlarımızı gidermeye yarayan– bir araç olarak yaratmanın bir felaket' olduğunu gözlemler ve roman 'kendi hayatını yaşamasından başka bir amaçla bilinç sahibi bir varlık yaratmanın kabul edilemez' olduğu sonucuna ulaşarak biter.[3] Çekçe'deki 'işçi' sözcüğünden türetilen 'robot' terimi ilk defa Karel Çapek tarafından, *R.U.R (Rossum's Universal Robots) [Rossum'un Evrensel*

(3) Marge Piercy, *He, She and It* (New York: Fawcett Crest, 1991), s. 412, 418.

Robotları] (1921) adlı yabancılaşmış emekle ilgili tiyatro oyununda kullanılmıştır – yabancılaşmış emekle olan alakasını romanı *War with the Newts* (1936) ile daha da derinleştirecektir. Avrupalı sömürgeciler tarafından yerli emeğe yeğ tutulan su kelerlerinin –yeni keşfedilmiş dev bir semender türü– insan statüsü taşımadığına hükmedilmiştir, bu yüzden işverenleri onları yalnızca iş gören varlıklara indirgemenin ahlaki tereddütlerinden kurtulmuşlardır. Ancak bu çıkartılan artık değeri maksimuma ulaştırma fantazisi –su kelerleri çalıştırılır, hayvanat bahçelerinde sergilenir, evcil hayvan olarak beslenirler, üzerlerinde deneyler yapılır, çalışan sınıflar için ucuz bir protein kaynağı olarak işlenirler– sürekli olarak, su kelerlerinin yaşayan ve kendilerini savunmayı öğrenen bilinçli varlıklar olmasından kaynaklanan maddi engellere takılır. Romanın merkezinde onların insan/hayvan ayrımının hangi tarafında yer aldıklarını tayin etme mücadelesi vardır, eğer yalnızca hayvanlarsa, 'sömürülemezlerdir', yani sömürünün her türlüsü meşrulaşmış olur. Su kelerleri her ne kadar semaye düzeni içinde hayvanlarınkine benzer biçimlerde muzdarip oluyorlarsa da, Çapek insan/hayvan ayrımını, bu ayrım aynı zamanda köleleri, işçileri, ya da sömürgelerdekileri 'insan' kategorisinin dışında tutmaya yaradığından, çok büyük bir titizlikle sınamamıştır. Yine de, hayvan Öteki'yi kullanımı yol gösericidir. Hayvanlar da, sermaye düzeni tarafından emek gücü olarak sömürülür, insanlarla ve diğer türlerle kurabilecekleri muhtemel toplumsal ilişkiler sermaye tarafından kısıtlanır ve çarpıtılır. John Berger'in belirttiği gibi,

> 'Hayvanın bu indirgenişi ... insanın yalıtılmış üretici ve tüketici birimlere indirgenmesi sürecinin bir parçasıdır. ... Hayvanın iş kapasitesiyle ilgili mekanik görüş, daha sonra işçilere uygulanmıştır.'[4]

(4) John Berger, 'Why Look at Animals?', ***About Looking*** (New York: Pantheon, 1980) içinde, s. 11.

Cordwainer Smith'in *Instrumentality of Mankind* (1950-75) hikâyeleri robotların yabancılaşmış yaşamlarıyla, 'mükemmelliğe ulaşmış bir ekonominin *caput mortuum*'u [kimyasal kalıntı, çn] olan ağır ve yıpratıcı işleri yapan insan biçiminde hayvanlar'[5] olan altinsanların yabancılaşmış yaşamları arasında paraleller çizer. Çapek'in robotları gibi, Smith'in altinsanları da kapitalist toplumsal ilişkiler içinde yabancılaşmış, sömürülen işçi sınıfını temsil eder. Ama, Smith, aynı zamanda, altinsanların eşit ölçüde ve eşzamanlı olarak türcü insan kültürü tarafından sömürülen ve yabancılaştırılan hayvan yaşamlarını da temsil ettiğini öne sürer. *Instrumentality* hikâyeleri gelecekteki bir insan toplumunu, insanların çektiği yoksulluğun ve acının üstesinden çalışan başka altsınıflara yaratarak gelen, Instrumentality of Mankind'ı [İnsanın Yararlılığı] anlatır. Bu altinsanlar canlı hayvanlardan türetildiği için, sömürülmelerinin sömürü olduğu kabul edilmemektedir, böylelikle sermayenin gerek duyduğu emek fazlası havuzunu kalıcı bir biçimde mükemmelen doldururlar. Smith'in altinsan yorumunda, kapitalist sömürü insandan hayvana olan spektrumun türcü bir yaklaşımla bölünmesi yoluyla çalışır:

> 'İnsanlar ve insansılar yoksul olmanın ne demek olduğunu bile bilmeyecek kadar uzun zamandır gönençli bir toplumda yaşamaktadırlar. Ancak Yararlık Tanrıları –hayvanlardan türetilmiş olan– altinsanların Eski Dünya'nın ekonomisinin koşullarıyla yaşaması gerektiklerine hükmederler; yaşadıkları yer için, yedikleri için, sahibi oldukları şeyler için ve çocuklarının eğitimi için kendi aralarında geçerli olan paradan ödemeleri gerekir. Eğer iflas ederlerse Yoksulevi'ne gidip gaz odasında acısız bir biçimde hayatlarını sonlandırabilirler.'[6]

(5) Cordwainer Smith, 'The Dead Lady of Clown Town', Mann, *Rediscovery*, s. 224.

(6) Cordwainer Smith, 'The Ballad of Lost C'mell', Mann, *Rediscovery*, s. 403. Smith'in 'hominidleri' Dünya'dan çok farklı sömürge gezegenlerinin koşullarına uyum sağlayabilmeleri için değişikliğe uğratılmış *homo sapiens*'lerdir. Görünüş olarak insana benzerlikleri, altinsanlarınkinden daha azdır, ancak insanlarla genetik ilişkileri onların daha yüksek toplumsal konumlarını garantiler.

Altinsanlara hastanelerde bakmak yasadışıdır çünkü 'çalışmak üzere yeni altinsanların üretilmesi hasta olanları tamir etmekten daha az masraflıdır.'[7] Aynı makineler gibi, yıprandıklarında ıskartaya ayrılırlar ve yerlerine başkaları konur. Emek ikmalini garanti altına almak için konulan tedbirler toplumsal yeniden üretim küresini şiddetli bir biçimde daraltır.

Smith'in altinsanların emeğinin sömürülmesinin, hayvanlaştırılmış çalışan sınıfların emeğinin sömürülmesinin bir analojisinden ibaret olmadığı konusundaki ısrarı görece eşsiz sayılır. H.G. Wells'in *The Island of Doctor Moreau [Doktor Moreau'nun Adası]*'ndan, F. Paul Wilson'un *Sims*'ine (2003) kadar BK'daki çoğunluğun aksine, Smith yalnızca sömürülmüş çalışan sınıfın ve sömürgeleştirilmiş öznelerin tarihine değil, aynı zamanda hayvan çeşitlerinin insana kulluk edişinin tarihine de başvurur. Üstelik, *War with the Newts* ya da *Sims* gibi metinler anlattıkları alt sınıfları mülksüzlerden oluşan homojen bir kitle olarak temsil ederken, Smith altinsan karakterlerinin her birini en az insan karakterleri kadar dikkatli bir biçimde bireyleştirir. Örneğin, 'The Game of Rat and Dragon'da (1955) kediler ve pilotlar arasında kurulan dostluk her iki türün de bireyleri arasında karşılıklı bir anlayışa dayanır, yalnızca insan tarafın bir varlık olarak kedilere duyduğu genel sevgiye değil. Bundan başka, Smith'in altinsanları yapacakları devrimin, sömürülmelerine bir son vermek üzere üretimin toplumsal ilişkilerini dönüştürmesi gerektiğini dile getirirler ve eklerler: 'Zamanı sonlandırmıyoruz ... Sadece İnsan'ın mevcut tarihsel dönemdeki konumunun maddi koşullarını değiştiriyoruz'.[8] Bu maddesel durumun bir kısmı, insanın hayvanlarla kurduğu eşitsiz toplumsal ilişkilerin tarihiyle ilgilidir, çünkü bugüne kadar özne ile nesne arasında bir aracı olmuştur, bundan sonra özneyle nesne arasında değil, –aynı olmasalar da– denk olan iki özne arasındaki aracıya dönüştürülmelidir.

(7) Smith, 'Dead Lady of Clown Town', s. 224.
(8) Cordwainer Smith, *Norstrilia* (New York: Ballantine, 1975), s. 249.

Marx, emek gücünü '[insanın] kullanım değeri oluşturduğu her an harekete geçen, bir insanın fiziksel formunda, şahsi olarak bulunan zihinsel ve fiziksel yetkinliklerin toplamı'[9] olarak tanımlar. *The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 [1844 Elyazmaları]*'nda iddia ettiği gibi, işçinin bir meta konumuna indirgenmesi,

> insanca olan herşeyin hayvanlaşması, hayvanca olan herşeyin ise insanlaşmasıdır. Şüphesiz ki, yemek, içmek, üremek vs. aynı zamanda tamamen insan işlevleridir. Ancak soyut olarak alındığında, diğer tüm insan faaliyetlerinden ayrılıp tek başına nihai amaçlara dönüştürüldüğünde, hayvanca işlevlerdir.[10]

Bu Marx'ın yeme, içme ve üremeyi hayvan varlığı için yeterli gördüğü, ancak insanın türsel varlığının bundan fazlasını gerektirdiğini belirttiği özel tarihsel andır. Yabancılaştırıcı koşullar altında, 'yaşamın kendisi, yalnızca *yaşamanın bir aracı* olarak görünür'[11], hayatta kalmak için kaba bir mücadeleye girişmenin hayvanlar için kabul edilebilir ancak insanlar için yabancılaştırıcı olduğunu varsayar. Ancak bizim tarihsel anımızda, hayvanların birbirleriyle ve insanlarla toplumsal ilişkiler kurmak için taşıdıkları bilişsel kapasitenin daha çok farkına varmış durumdayız.[12]

---

(9) Karl Marx, *Capital: A Critique of Political Economy, [Kapital]* Cilt 1, çev. Ben Fowkes (New York: Penguin Books, 1976), s. 270.

(10) Karl Marx, ***The Economic and Philosophic Manuscripts of 1844 [1844 Elyazmaları]*** (New York: International Publishers, 1964), s. 111.

(11) Age., s. 113.

(12) Marx ihtiyaçların tarihe bağlı olarak değişirliğini tartışır:

> Öte yandan, [insanoğlunun] gereksinimlerinin sayısı ve boyutları, ayrıca karşılanma biçimlerinin kendisi de, tarihin ürünleridir ve bu yüzden büyük ölçüde ülkelerinin yakaladıkları gelişmişlik düzeyine bağlıdır; özellikle de özgür işçiler sınıfının hangi koşullarda oluştuğuna ve buna bağlı olarak nasıl alışkanlıklara ve beklentilere sahip olduğuna. O halde, diğer metaların aksine, iş gücünün değerinin tayin edilmesi tarihsel ve ahlaki bir unsur içerir. (*Kapital*, s. 275)

> Toplumsal ilişkilerimizin tipi ve boyutu da tarihin birer ürünüdür. Dünyayı paylaştığımız hayvanların çeşitli bakımlardan duygu sahibi canlılar olduğu, yalnızca insan amaçlarına hizmet eden kaynaklar olmadığı görüşünün git gide daha çok kabul gördüğü belli bir konjonktüre ulaştığımız günümüzde, Marksizm de değişen bağlamı dikkate alarak emek ve sömürü kuramlarını gözden geçirmek zorundadır. İnsan

Marx kapitalizmi yalnızca, başka iktisadi sistemlerde de bulunabileceğini çok iyi bildiği eşitsizlik ve sömürü yüzünden mahkum etmez. Kapitalizm insanın tinselliğini yoksullaştırmak ve insanlar arasındaki tüm toplumsal ilişkileri ayrıştırmak, insanı tam bir varlıktan, yalnızca emek gücü olarak alınıp satılan bir metaya indirgemek konularında eşsizdir. Marx'ın iddia ettiği gibi, kapitalizm insanları kendi bilinçli yaratıcı faaliyetlerinden soyutlamış, bütün toplumsal yaşamı kapitalist için yapılan işten ibaret kılmıştır. Ancak iki sebepten ötürü hayvanların emeğini insanlarınkinden farklı görmüştür: Birincisi, hayvanlar bir şeyleri kullanım değerleri için üretirler ve değişim değerini düşünmek için gereken hesapları yapamazlar[13]; ikincisi, hayvan emeği

---

dışında canlıların bilişsel yetileri hakkındaki bilgimizin yirminci ve erken yirmibirinci yüzyılda nasıl arttığını gösteren örnekler için bkz., Ralph Acampora, *Corporal Compassion: Animal Ethics and Philosophy of the Body* (Philadelphia: University of Pittsburg Press, 2006); Philip Armstrong ve Laurence Simmons, ed., *Knowing Animals* (Leiden: Brill, 2007); Lorraine Daston ve Gregg Mitman, ed., *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism* (New York: Columbia University Press, 2005); Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, ed. Marie-Louise Mallet, çev. David Wills (New York: Fordham University Press, 2008); Donna Haraway, *When Species Meet* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); William A. Hillix ve Duane M. Rumbaug, *Animal Bodies, Human Minds: Ape, Dolphin and Parrot Language Skills* (New York: Kluwer/Plenum, 2004); ve Jennifer Wolch ve Jody Emel, ed., *Animal Geographies: Place, Politics and Identity in the Nature–Culture Borderlands* (London: Verso, 1998). İnsan-Hayvan çalışmaları beşeri bilimler dalında gittikçe önem kazanan bir disiplin, buna bağlı olarak Temple University Press ve Columbia University Press İ.H.Ç. serileri yayınlamakta.

(13) Marx bir kişinin emek gücünü meta olarak satışa sunması için iki koşulun yerine getirilmesi gerektiğini öne sürer: İlk olarak emek gücü 'ona sahip olanın tasarrufunda bulunmalıdır, kişi kendi emek kapasitesinin özgür sahibi olmalıdır' ve ikincisi, işçi, kendi emek gücüyle yaptığı şeyleri satması mümkün olmadığından 'yalnızca kendi canlı bedeninde var olan emek gücünün kendisini bir mal olarak satışa çıkartmak zorunda bırakılmalıdır' (*Kapital*, s. 271, 272) Hayvanlar, mülk edinildiklerinden ve kendilerinin ve kendi emek kapasitelerinin sahibi olmadıklarından bu özgürlük tanımının dışında bırakılmıştır. Bense bunun, bu durumu oluşturan kapitalizmin koşulları altında hayvanlarla kurduğumuz ilişkiyi inkar edişimizin bir yönü olduğunu düşünüyorum. Yabaniden evcile geçişleri, doğayı mülke dönüştüren kapitalist ilişkiler sonucunda oldu. Bu yüzden, statülerinin köle yapılmış Afrikalı-Amerikalılarla benzer olduğu düşünülebilir, onlar da kapitalizmin hukuki yapıları tarafından bir zamanlar 'özgür olmayan' olarak tanımlanmıştır. Üstelik, küresel kapitalizmin kendini pekiştirmesi ve doğanın gittikçe daha fazla metalaştırılmasıyla, pek çok hayvan kendilerini insanlarla aynı konumda bulmaktadır, yani onlar için de hayatta kalmanın tek yolu olarak kapitalist üretim ilişkilerine kendilerini teslim etmek olarak belirmektedir. Çünkü yerküre üzerinde insan toplumsal sistemlerinden ayrı bir yaşam sürmelerine olanak veren çok az yer kalmıştır.

imgesel ve bilinçli bir yaratım sürecinin bir parçası değil, iç güdüsel bir çabadır. O halde, hayvanlar insanlar gibi kendi emek ürünlerine yabancılaşamazlar. Marx'ın emekle ilgili düşüncelerinin kalbindeki bu tür ayrımı, hayvanların kapitalizmin toplumsal ilişkilerine eklemlenişinin günümüzdeki biçimleriyle tezat oluşturur.[14] Bu insanmerkezci kavrayışın ötesine geçmek ve kapitalizmin tüm yaşama verdiği zararı benzer biçimlerde ele almak istiyorum – insan öznelerin yaşamları kapitalist toplumsal ilişkiler yüzünden doğanın geri kalanından yabancılaşır[15] ve insan olmayan özneler sermayenin hizmetinde metalara indirgenir. İnsan olmayan, bilinçli canlıların meta muamelesi görmelerine izin vermek, öznelliğin oluşturduğu bir yapıdır ve kapitalist değer anlayışının ürettiği toplumsal ilişkilerin bir sonucudur, bu yüzden, kapitalizmin sürdürülmesine yarar.

Marx'ın türsel varlık kavramı insanı diğer türlerden ayrı bir yere koyar. Marx'ın iddiasında olduğu gibi 'insan'ın dünyayı dönüştürmesi ve hayal gücünün öngörülerini cisimleştirmesi emek vasıtasıyla mümkün olduğu için, bu ayrımda emek önemli

(14) Marx, sermaye olarak cisimleştirilen artık değerin, artık değişim değeri olduğunu öne sürer, böylece hayvanların değişim değeri üretme ihtimalini [hayvanlar] kapitalist dolaşımın hesaplanabilir toplumsal ilişkileri içine dahil olamayacağı için eler. Ancak hayvanlar da insanlar gibi duyumsal, bütün bir türsel yaşamdan yabancılaştırılabilirler (yine de tür özgüllüğünü göz önünde bulundurmanın yararlı olduğuna inanıyorum: Her tür birbirlerine benzer ancak farklı biçimlerde türsel canlılardır). Hayvanlar kapitalizmin dolaşım hesaplarına bilinçli olarak dahil olamasalar da, evcilleştirilme durumlarında, belirli bir uysallığın beslenme ve bakım görme ile değiş tokuş edilmiş olduğuna dair bulgular vardır (köpeklerin ve kurtların üremesi arasındaki farklara ve köpeklerin yavrularına bakabilmeleri için insanlara muhtaç olmasına dikkat edin). Evcil hayvanları insan-hayvan kültürünü oluştururkenki partnerlerimiz olarak görmeye başlamamız gerekiyor. Ve bu ilişkinin de tıpkı sınıf ilişkileri gibi feodalizmden kapitalizme geçişte dönüştüğünü anlamalıyız. Hayvanların pazara dahil oluşu elbette insanlarınkinden farklıdır, ama ne olursa olsun dahil olurlar ve bu yüzden ekonomik ve toplumsal ilişkilere dair daha az türcü bir yaklaşım geliştirmemiz gereklidir.

(15) Paul Burkett, sermayenin doğanın yalnızca değişim değeri üretmek için kaynak olan versiyonunu yarattığını söyler ve bu yüzden de doğayı insanlar ve onların varoluşunun maddi koşulları arasında bir sosyal ilişki olarak görmeyi beceremez. Bu gizleme 'işçileri üretimlerinin gerekli koşullarından toplumsal olarak ayıran kapitalizmin temel sınıf ilişkilerine karşılık gelir'. (*Marx and Nature: A Red and Green Perspective* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1999), s. 62). O halde doğayla kurulan yabancılaşmış bir ilişki, kapitalizm tarafından üretilen, insanlar arasındaki yabancılaşmış ilişkilerin bir uzantısıdır ve sömürücü doğasının bir başka yönüdür.

bir rol oynar. O halde, insanlığın özgün kapasitesi, ne yapacağını seçme, kontrol etme ve emek sarfetme kapasitesiyle ve yalnızca içsel dürtüleri değil entelektüel hedefleri gerçekleştirebilme yetisiyle sıkı sıkıya ilişkilidir. Yani, der Marx, yabancılaştırıcı emek bizi kendi türsel varlığımızdan, insan olmanın esas anlamından, yabancılaştırır.[16] Yine de, ortaya koyduğu bu insanın imgesel yanı bulunan emeği ile, hayvanlara atfettiği içgüdüsel, tepkisel emek arasındaki fark, on yıllar içinde geçerliliğini çeşitli bakımlardan yitirmiştir. İnsan dışındaki canlıların tür bilinçleri [türsel varlıkları] insanın türsel bilinciyle aynı değildir, ancak ne olursa olsun bu türsel varlık yalnızca sermaye birikimi için işleyen makineler olmaktan fazlasını ihtiva eder, ya da etmelidir. Marx'la bizim tarihsel durumlarımız arasındaki farklılıklar –bu farklılıklar yalnızca hayvanlar hakkındaki anlayışımızın değişmesine ilişkin değil, yemek için hayvanların gittikçe daha mekanize ve daha toplu şekillerde katledilmesi,[17] laboratuar gereçleri olarak hayvanların yetiştirilmesi, diğer türlere yapılan genetik müdahaleler vasıtasıyla doğanın gerçek kapsanmasıyla[18] da ilgilidir– hayvan emeği ve türsel varlık kavramları hakkın-

(16) Türsel varlık'ın Almancası, ***Gattungwesen***'dır, 'insanlık-özü' gibi bir manaya gelir. Ama ***wesen*** her insanda bulunan soyut bir öz değil, toplumsal ilişkilerin bir toplamı olan daha somut bir gerçekliktir. Kavram onu ilk defa ***Hıristiyanlığın Özü***'nde insanı hayvandan ayırdetmek için kullanan *[The Essence of Christianity]* (1841) Feuerbach'tan ödünç alınmıştır, [*Elyazmaları*'nda Dirk Struik'in Marx'a yazdığı dipnota bkz., s. 111).

(17) Philip McMichael, et tüketimindeki (ve buna bağlı olarak hayvan kıyımındaki) artışın 'evrimsel bir süreç değil; birbiri ardına gelen ve hayvansal protein tüketimini arttıran beslenme tarzlarının arasındaki güç ilişkilerinin ve aşırı-üretimin bir ifadesi olarak yorumlar. ('Feeding the World: agriculture, development and ecology', Leo Panitch and Colin Leys, ed., ***Coming to Terms with Nature*** (London: Merlin Press, 2006) içinde, s. 182).

(18) Marx'ın gerçek kapsama ve biçimsel kapsama ile ilgili argümanlarını müteakiben, William Boyd, W. Scott Prudham ve Rachel Schurman şu anda doğanın kapitalizm tarafından biçimsel kapsanmasıyla gerçek kapsanması arasındaki geçiş dönemini yaşıyor olduğumuzu iddia etmiştir. Emeğin gerçek kapsanmasında, işçiler çalışma süreçleri üzerindeki tüm otonomiyi ve kontrolü kaybederler ve makinedeki dişlilerden farkları kalmaz. Doğanın gerçek kapsanmasında, sermaye yalnızca doğanın süreçlerini kâr üreten sistemlere katmakla kalmaz, 'emeği daha üretken kılmak için uğraşmaktansa doğrudan doğruya doğayı "geliştirmeye" başlar' ('Industrial Dynamics and the Problem of Nature', ***Society & Natural Resources*** 14: 7 (2001), s. 565).

daki fikirlerimizi yeniden değerlendirmemizi gerektirir. Bu değişen tarihsel durumun sermayenin insan ve hayvan yaşamlarıyla sosyal ilişkilerine müdahalesinin bir kısmi sonucu olduğunu anlamalıyız – yani hayvanların 'özel mülkiyet haline gelmeleri, insanların emeğini satmaya karar vermelerinden daha "doğal" bir biçimde gerçekleşmez'.[19] Tıpkı ihtiyaçlar gibi, toplumsal ilişkiler de maddi olarak üretilir ve zaman ve mekâna bağlı olarak değişiklikler arz eder.

Eğer hayvanların toplumsal ilişkiler kurma yetisini ciddiye alırsak, insanı emek gücüne indirgemenin türsel bilincimizi ihlal edişi gibi, varoluşlarını sermaye için var olmaya indirgeyişimiz türsel varlıklarını ihlal etmek anlamına gelir. Marx kapitalist çalışma koşullarının kişiyi dört ayrı biçimde yabancılaştırdığını öne sürer: İnsan, evi olan, geçimini sağladığı doğanın duyumsal varoluşundan uzaklaştırarak doğaya; 'öz varlığı olan yaşamsal faaliyetini yalnızca yaşamak için bir araca dönüştürerek' 'kendine'[20]; doğayı insan yaşamından dışına iterek kendi bedenine; ve türsel varlığına yabancılaşır. Benzer biçimde, Barbara Noske hayvanların, sermayenin üretim süreçlerine eklemlenmeleriyle beraber yabancılaştıklarını öne sürer: Kendi ürünlerinden, üre-

(19) Jason Hribal, '"Animals are part of the working class": a challenge to labor history', *Labor History* 44: 4 (2003), s. 436. Marx ve Engels,

> Dil bilincin kendisi kadar eskidir, dil diğer insanlarda da bulunan, bu yüzden kişisel olarak benim için de var olan pratik bilinçtir; dil, bilinç gibi, yalnızca ihtiyaçtan, diğer insanlarla ilişki kurma gerekliliğinden doğar. Bir ilişkinin mevcut olduğu yerde, o aynı zamanda benim için de vardır: Hayvanlar birşeylerle 'ilişki' kurmazlar, hiç bir şeyle hiç bir ilişki içine girmezler. Bir hayvanın diğeleriyle kurduğu ilişki, bir ilişki olarak var olmaz. O halde bilinç, başlangıçtan itibaren toplumsal bir üründür ve insanlık sürdükçe de öyle kalmaya devam edecektir.

Alman İdeolojisi'nden *[The German Ideology]* www.marxists.org/archive/marx/works/1845/german-ideology/ch01.htm (son erişim 17 Temmuz 2008). Hayvanların dil yetisi, daha önceden olduğu kabul edilen hayvan/insan sınırının sınandığı ve geçilebilir olduğunun bulunduğu ana alanlardan birisidir. Tarihsel maddeciliğe gösterdiği özen dikkate alındığında, Marx'ın bu yeni bulguları bilme imkanı olsaydı, yazdığı bu pasajı değiştirebileceği kestirilebilir. Bu yüzden, Marx'ın aksi yöndeki görüşlerine rağmen, Marksist bir çerçevede hayvanlarla toplumsal ilişkiler kurduğumuz iddiasını tutarlı buluyorum.

(20) Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts [Elyazmaları]*, s. 183.

tici faaliyetlerinden, kendi türüne ait olan diğer canlılardan ve doğanın kendisinden.[21] Hayvanlar kendi bedenlerinden ve soylarından yabancılaştırılır, insan tüketimi için ürünlere dönüştürülür. Bütün, doğal bir yaşamdan koparılıp tarım endüstrisinin fabrika koşullarına yerleştirildiği takdirde kendi üretici faaliyetlerinden yabancılaşırlar, anormal büyüklüğe ulaştırılmış dişi domuzların yavrularını ezmemesi için içinde hareket edemedikleri yavrulama kasalarında tutulmaları örneğinde olduğu gibi. Tarım endüstrisi şartlarında yetiştirilen hayvanlar, kendi türlerinden olan canlılara karşı yabancılaşmıştırlar, kârı azamileştirmek için aşırı kalabalık ortamlarda bakılırlar ve (örneğin tavukların gagalarının kesilmesi, ya da domuzların kuyruklarının kesilmesi gibi yollarla) sakat bırakılırlar, böylece bu yapay varoluşa gösterdikleri stres tepkileri bedenlerinin karlılığını etkilememiş olur. İnsan işçiler gibi, doğaya yabancıdırlar, yaşayan makinelerden başka bir şey olarak varolabilecekleri bir bağlamdan fiziksel olarak koparılmışlardır ve bedenleri artık doğal atalarını anımsatamayacak ölçüde değişikliklere uğratılmıştır. Yani, 'hayvanların yabancılaşması, türsel yaşamdan yabancılaşma sonucunu doğurur'.[22] Cordwainer Smith'in altinsanları gösterme biçimi bir karakterin gözleminde benzer bir yargıya yol açar: 'İnsanlar alt insanları hiç bir zaman sevmedi. Onları sandalye, ya da kapı koluymuş gibi kullandılar. Ne zamandan beri kapı kolları Eski Haklar Şartı talep etmeye başladı?'[23]

Batı kültürü içerisinde hayvanlarla kurmuş olduğumuz şimdiki tekno-bilimsel toplumsal ilişkiler bir 'ahlaki şizofreni'[24] olarak karakterize edilebilir. Bazı türlerle ailevi ve duygusal ilişkiler kurarken, her zamankinden çok çiftlik hayvanını insanlık tari-

(21) Barbara Noske, *Beyond Boundaries: Humans and Animals* (Toronto: Black Rose Books, 1997), s. 19-20.
(22) Age., s. 20.
(23) Smith, 'Dead Lady of Clown Town', s. 244.
(24) Bkz. Gary Francione, *Introduction to Animal Rights: Your Child or the Dog?* (Philadelphia: Temple University Press, 2000).

hinde eşi görülmemiş bir yıkıcı güçle öldürürüz. Yakın zamanda gerçekleştirilen araştırmalar gittikçe artan bir şekilde hayvan bilişselliğine, zeka, dil ve alet kullanma yeteneklerine işaret ederken, bir yandan da genlerinin fonksiyonunu öğrenmek için bir geni devre dışı bırakılmış farelerin [knock-out gene] endüstrisi tüm hızıyla gelişmektedir. Gittikçe artan kanıtlar, hayvanların, tıpkı insanlar gibi sosyal varlıklar olduğunu kabul etmemizi gerektiriyor. Bu, söz konusu hayvanların bir kapitalist dolaşım yapısı içerisine sokulduklarında, türler arası bir sosyal ilişkinin bir parçası haline geldikleri anlamına gelir; ama, üreticilerin ve tüketicilerin arasında olduğu gibi bu, meta biçimi tarafından inkar edilir ya da baskılanırlar. Eğer hayvanların türsel varlıklarından yabancılaşabilen sosyal varlıklar olduğunu itiraf edeceksek, emeklerini de emek gücü olarak yeniden düşünmeliyiz. Bu da Marksist teorideki emek ve değerle ilgili görüşlerimizde değişikliklere yol açar.

Smith'in *Norstrilia*'sı (1975) Yararlılık'ın bütün ekonomisinin belli bir hastalığı taşıyan koyunların biyolojik salgılarının insanlara bahşettiği ölümsüzlüğe dayandığını ortaya koyar. Altinsanlar ayaklanır, devrimlerini insan kültürünün hayvan-insan ilişkilerini inkar edişinin uzun tarihine bir direniş olarak kurarlar:

> Kaç kedi bir insanı sevmiş ve ona hizmet etmiştir ve ne müddetle? Çağlar boyunca kaç inek, insan için çalışıp, onun tarafından yenip, onun tarafından sağılmıştır ve hâlâ onu gittiği her yerde, hatta yıldızlarda bile, takip eder? Ve köpekler. Köpeklerin insanlara duyduğu sevgiyi ise anlatmama bile gerek yok. Kendimizi Kutsal Ayaklanma olarak adlandırıyoruz, çünkü isyan ettik. Biz bir iktidarız.[25]

Smith'in devrimin başlangıcını anlatan 'The Dead Lady of Clown Town' (1964) öyküsü, Yararlılık öykülerinin çoğundan daha erken bir tarihte geçer. Okura sürekli olarak bu kadim ta-

(25) Smith, *Norstrilia*, s. 247-8.

rihi hatırlatır ve 'insanların sonunda altinsan sorunuyla yüzleşmesinden ve insan topluluğunun sınırları içinde "yaşam"ın ne anlama geldiğine kadar vermesinden önce yüzyılların geçtiğini hatırlamamız gerektiğini'[26] söyler. Bu bakımdan devrimin kendisi de biraz umut kırıcıdır: 'Altı dakika sürer ve yüz on iki metrelik bir mesafeyi kapsar'[27], olaya karışanların çoğunun katledilmesi ve liderleri olan köpek-kız D'joan'ın yakılmasıyla sonra erer. Ancak Smith, devrimin dakikalarla ve metrelerle ölçülemeyeceğini, bilincin uzun, yavaş dönüşümünün ateşini yakmasıyla değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Bunun dışında, toplumsal ilişkilerin kolektif mücadele olmadan mümkün olamayacağını vurgular, 'alt insanlar bazı iktidar aygıtlarına –silahlar, komplo, zenginlik ve (hepsinden önemlisi) insanlara meydan okumak için bir örgütlenme– sahip olmadığı sürece insanlık bu kadim yanlışı düzeltmeye asla tenezzül etmeyecektir'.[28]

Yabancılaşmış emekle ilgili bu hikâyesini yabancılaşmış insan-hayvan ilişkilerine bağlayarak Smith, sermayenin insanı ve hayvanı sömürmesinde kışkırtıcı pek çok benzerlik bulunuduğunu öne sürer. Hayvan bedeni, mülk edinilen ve kendinde bir son olmaktan ziyade, insan amaçları doğrultusunda sömürülen, doğanın ilk duygulu, sezen (sentient) parçasıydı. Hayvanlar üretim, sömürü ve yabancılaşmış toplumsal ilişkiler ağı içerisinde özellikle rahatsız edici bir konumda bulunurlar. Bob Torres, meta fetişizmi ile hayvanların meta olarak sömürülmesi arasındaki pek çok bağlantıya dikkat çeker. Kapitalizmin artı değer çıkartma güdüsü hayvanları iki ayrı düzeyde etkiler – metalar olarak yaşamlarında ve emek gücü olarak yaşamlarında. Sermayenin güçleri evcil hayvanların bedenlerini çeşitli, genellikle inanılmaz zarar veren biçimlerde, değişikliklere uğratır, etlik piliçlerin onları daha kârlı hale getirmek için hızla olgun-

(26) Smith, 'Dead Lady of Clown Town', s. 276.
(27) Age., s. 268.
(28) Smith, 'Ballad of Lost C'mell', s. 403-4.

laştırılmasının bu kuşların 'yürüyememesine, kanat çırpamamasına, hatta ayağa bile kalkamamasına'[29] yol açmasında olduğu gibi. Sermayenin çalışmayı maksimum artı değer çıkaracak şekilde örgütleyen aklıyla, fabrika çiftçiliği sistemi içerisinde hayvanların maksimum kâr üretecek şekilde metalaştırılmalarında benzerlikler vardır. Her iki durumda da, insanı yalnızca emek gücü ya da hayvanı yalnızca meta olmaktan kurtaran türsel yaşam hiçe sayılır. Tarım bilimleri fakültesindeki eğitimini nakleden Torres, 'inekleri üreticiler olarak görmek için eğitildim ... bir sağmal ineğe ne kadar çok (ya da ne kadar az) boşluk verilebileceğini, belli bir alanda yetiştirilen ineklerin sayısının artmasının, belli sınırlar dahilinde, kârın artması demek olduğunu öğrendik'.[30] Bununla, işçinin emeğinden elde edilen artık değeri azami seviyeye çıkartmaya çalışan ve işçinin yaşamının iş gücü olarak var oluşu dışındaki yönlerini sermayenin hesaplamalarının tamamen dışında tutmaya çalışan Fordist ve post-Fordist emek faaliyetleri arasında açık benzerlikler vardır.

Kapitalistler üretim araçlarının mülkiyetini tekellerinde tutarlar ve ücretli işçileri hayatta kalmak için onlar adına çalışmaya zorlarlar; hayvanların evcilleştirilmesi ve kapitalist toplumsal yapılar içinde kısıtlanması süreçleri de buna benzer. Her iki dönüşüm de toprağın ve yaşamak için gerekli olan diğer kaynakların mülk edinilmesine dayanır ve artık özel mülk olarak adlandırılan toprağı işgal etmeye devam edenleri cezalandırmak ya da öldürmek için şiddete başvurur ve üretim sistemine dahil ettiklerinin bedensel faaliyetlerini kısıtlar. Bu benzerlikleri kapitalizmin insanları hayvan statüsüne indirgemesinin bir kanıtı olarak ele almak yerine, her hangi bir canlı türünü yalnızca meta olarak ele alan mantığın altında yatan varlık kategorisini sorgulamanın esas olduğunu düşünüyorum; hem

(29) Donna Haraway, *When Species Meet*, s. 267.
(30) Bob Torres, *Making a Killing: The Political Economy of Animal Rights* (Oakland: AK Press, 2007), s. 18.

hayvan bilişselliğine, duygularına ve sosyal yaşamlarına dair edindiğimiz yeni anlayış yüzünden, hem de böyle bir kategorinin varlığı, bazılarının devasa bir servet ve refah içinde yaşarken diğerlerinin sefalet ve acı içinde yaşamlarını sürdürmesini kabul edilebilir bulan mantığın pekiştirilmesi anlamına geleceği için. Tarım endüstrisinin yükselişi, tabiatın bir fabrikaya dönüştürülmesi ve duyumsal üretici faaliyetin yalnızca önceden hesaplanmış bir üretim gücüne indirgenişi insan ve hayvan yaşamına benzer biçimlerde zarar verir. Bir takım çapraşık dönüşümler sonucunda, hayvanlar metaya, insanlar da emek gücüne dönüşmüştür.

Torres, et tüketimini, tüketicinin tüketilen ürünün üretim süreçleri hakkındaki cehaletine dayandığı için meta fetişizmi yapılarına bağlar; metaların görünüşlerinin ardındaki (hem hayvanları hem insanları kapsayan) sosyal ilişkileri görebildikleri takdirde, pek çok tüketicinin en azından tüketim alışkanlıklarını değiştireceğini savunur. Et üretimi daha büyük bir metalar sisteminin belirli bir örneğidir: İçerdiği sömürü ilişkilerinin ve temsil ettiği toplumsal sistemlerin –insan/hayvan ayrımı ve kapitalist üretim biçimi– tam olarak anlaşılması radikal bir değişimi gerektirir. (Hem böyle bir değişime dayanır, hem de bizden bunu talep eder.) Marx'ın kendisi de doğayla kurulacak olan yabancılaşmamış toplumsal ilişkilerin önemini vurgular, 'işçilerin *doğa, duyumsal dış dünya* olmadan hiç bir şey yaratamayacaklarını' savunur; 'o, emeğinin gerçekleştiği, etkin olduğu maddesel dünyadır.'[31] Doğanın gerçek kapsanması, insan ile bir başka fabrikaya dönüştürülmüş olan bu duyumsal dünya arasındaki her türlü sosyal ilişkiye engel olur. Toprağı tüketen ve küçük yerel üreticileri yerlerinden eden endüstriyel tarım modeli, ilk başta savaş döneminde oluşan nitrojen üretimini tarımsal-kimyasal tarım devrimine dönüştürme amacını taşıyordu; Marshall Planı vasıtasıyla bu yöntemin ihraç edilmesi ve 'yeşil devrim' inisiya-

(31) Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts*, s. 109.

tifleri ABD şirketlerine yardımcı olurken dünya çapında yiyecek üretim miktarını azalttı.[32] Şirketlerin kâr etmesi uğruna, hayvanlar, insanlar ve çevre hep kaybetti.

Köpek kız D'joan'un kısa süren devrimi sırasında ektiği toplumsal değişim tohumu, insanlar ve diğer yaşam arasındaki yabancılaşmamış, başka bir ilişkinin tasavvurudur. Verdiği mesaj, yalnızca sermaye birikimine değer veren diğer tüm yaşamlarla ilişki kurulmasına direniş gösterilmesini önerir.

> Size birarada yaşamı getiriyorum. Bu aşktan daha fazlasıdır. Aşk sert, üzücü ve kirli bir sözcük, soğuk, eski bir sözcük. Çok fazla şey söylüyor ama çok az şey vaadediyor. Size aşktan çok daha büyük bir şey getirdim. Eğer hayattaysanız hayattasınızdır. Eğer birarada yaşıyorsanız, diğer yaşamların da orada olduğunu biliyorsunuzdur – ikiniz de, her biriniz, hepiniz. Hiç bir şey yapmayın. Kavramayın, el koymayın, sahiplenmeyin. Yalnızca [var] olun. İşte silahımız budur.[33]

Smith'in devrimci altinsanları, daha iyi ve yabancılaşmamış bir yaşamın yolunun – Haraway'in 'hayvanların birbirlerinin görüş alanına karşılıklı olarak girmelerine'[34] benzettiği, diğerlerini yalnızca bir nesne değil, özne olarak kabul etmekten geçtiğini anlamıştır. 'Birarada yaşam' insanların doğaya dönmelerine, yalnızca işgalciler olarak, 'kavramak, ...el koymak, ... sahiplenmek için' değil, daha büyük bir toplumsal kollektifin, sermaye birikimini merkezine yerleştirmeyen bir varoluşun bir parçası olarak dönmelerine el verir. Birarada yaşam hali, insan olan ve olmayan tüm türsel varlığın serpilmesine izin verir. Smith'inki gibi BK örnekleri, daha az yabancılaşmış türler arası toplumsal ilişkileri nasıl hayal edebileceğimizle ilgili alternatif modeller sunar; bu işe başlamanın yollarından birisi de, maddi gerçekliğimiz içinde hayvanların sermaye birikimine yaptıkları katkıyı

(32) Bkz. McMichael, 'Feeding the World', s. 176-7.
(33) Smith, 'Dead Lady of Clown Town', s. 256-7.
(34) Haraway, *When Species Meet*, s. 22.

yabancılaşmış bit toplumsal ilişki olarak görmek ve, hayvan ve insan yaşamlarını iyileştirmek adına bu yabancılaşmayı sonlandırmanın bir yolunu aramaktır.

Kapitalizm ırkçılığı ve cinsiyetçiliği, işçi sınıfını parçalamak ve insan sayılmayan, o yüzden emek gücü olarak harcanmaları kabul edilebilir görülen *homo sapiens* grupları yaratmak için başarıyla kullanmıştır.[35] Şimdilerde (tam olarak bizim olduğumuz biçimde olmasa bile) bilinçli ve sosyal olduklarını kabul etmek zorunda kaldığımız insan olmayan canlıların sömürülmesine göz yummak, bu kontrol yapısının çeşitli homo sapiens gruplarına karşı kullanılmasının sürdürülmesine de imkan tanır. Küre'nin güneyinden gelen işçilerin, güneydeki kötü çalışma koşullarına sahip atölyelerde ya da kuzeyde yasal ya da kaçak göçmen olarak çalıştıkları yerlerde gördükleri kötü muamele, bu tarz hareketlerin uzun tarihinin yalnızca son kısmıdır. McNally'nin belirttiği gibi, küresel çapta bu işyerlerinde verilen ücretler o kadar düşüktür ki, 'pek çok yorumcu koşulları tarif etmek için köleciliğin dilini kullanır' ve 'The Anti-Slavery Society [Kölelik Karşıtı Topluluk] dünya çapında 200 milyon insanın kölelik koşullarında –çeşitli borçları ödemek için bağımlı çalışma– çalıştığını tahmin ediyor.'[36] Hayvanları yabancılaşmış iş gücü olarak teoriye katmak değer kavramını ve hayvan emeğinden ne anladığımızı tekrar düşünmeyi gerektiriyor. Hayvanların sermaye birikimine yaptıkları katkının emek gücü; [yani] yabancılaşmış bir toplumsal ilişki olduğunu öne sürerek, hayvan sömürüsünün ücretli işçilerin ya da kölelerin sömürülme-

(35) McNally Britanya sömürgeciliği altındaki köleliğin, kapitalist toplumsal örgütlenmeyle kurduğu ilişki yüzünden diğer kölelik biçimlerinden farklı olduğunu tartışır. [Söz gelimi] Feodalizm 'üreticileri –genellikle köylüleri– çalışma süreçlerini sistematik bir gözetleme, kontrol ve düzenlemeye tabi tutmaz'; 'çalışma süreçlerinin kendisini kontrol ederek ve ücretli işçileri sistematik olarak en içsel ve mütecaviz gözetleme, yönetim ve denetim sistemlerine tabi tutarak sömürünün "verimliliğini" arttıran' kapitalizmin aksine (*Another World is Possible*, s. 144-5). Kapitalist fabrikasyon çiftçilik sistemi içinde hayvanların sömürülmesi de, benzer biçimde, hayvanların tarımsal amaçlarla sömürülmesinin diğer biçimlerinden nitel olarak farklıdır.

(36) McNally, *Another World is Possible*, s. 185, 193.

siyle aynı olduğunu iddia etmiyorum. Yalnız, bizden başka türsel varlıkların olduğunu ve hayvanların da insanlar gibi türsel varlıklarına yabancılaşabileceklerini kabul etmemizin gerekli olduğunu öne sürüyorum. Smith'in Yararlılık hikâyelerinde, bu sonuca 'bunlar insanlar, altinsan değil. Ama köpek düşüncelerine, kedi düşüncelerine, keçi düşüncelerine ve robot fikirlerine sahipler'[37] yargısının kabul edilişiyle ulaşılır. Yeniden gözden geçirilmiş bir Marksist emek gücü teorisi de benzer biçimde, hayvanların türsel varlığını insanlarınkiyle bir tutmaksızın hayvanların öznelliğine ve yaşadıkları yabancılaşmanın tanınmasına yer açabilir.

İnsanlarla hayvanların kapitalizm tarafından sömürülmesi ve yabancılaştırılması arasındaki benzerlikler gösterir ki, hayvanların metalara dönüştürülmesi, insanları emek gücüne ve değişim değerine indirgemenin de daha kolay olduğu bir kültürel algıyı oluşturur. Mesela, mezbahaların en tehlikeli işyerlerinden olması ve buralarda genellikle en savunmasız işçilerin –(kaçak ya da değil) göçmenlerin– çalıştırılması tesadüf değildir.[38] Hayvanların da sermaye tarafından kullanılan faydalarının ötesinde zihinsel ve fiziksel yetileri olduğunu teslim ederek toplumu daha kolektif bir yapıya doğru evriltmek bu yabancılaşmayı ortadan kaldırır. Torres'in belirttiği gibi, kapitalizmde, evcil hayvanlar yalnızca kendilerini ve bedenlerini belirli bir süreliğine birilerine vermekle kalmazlar,

> aynı zamanda bütün üretimleri sahiplerinin ihtiyaçlarına göre şekillenir ve amaç azami kârdır. Bu sürece dahil olan

(37) Smith, 'Dead Lady of Clown Town', s. 273.

(38) Bkz. Torres, ***Making a Killing***, s. 45, US Bureau of Labor Statistics' 2005 raporundan yararlanılarak hazırlanmıştır. Upton Sinclair'in ***The Jungle***'ı (1906) da, ağıllar ve mezbahaların erken günlerinden bu benzerliğe dikkat çeker.
Ayrıca bkz. Gail A. Eisnitz, ***Slaughterhouse*** (New York: Prometheus Books, 2007) da, mezbahalardaki çalışanlar ve eski çalışanlarla yaptığı röportajlarla parçalama bandının hızına yetişme baskısının insan yaralanmalarına, hayvanlara eziyete ve böyle çalışma yerlerinin karakteristiği olan hayvanlara karşı acımasızlığın sıradanlaşmasına yol açtığını ortaya koyar.

hayvanların bireyselliği, bilinci ve biyolojik ihtiyaçları tamamen üretime ve kâra tabi kılınır.[39]

Hayvanların meta statüsü sonuç olarak yasal aktivizme dönüşmek zorunda olan hayvan hakları reformu için ciddi bir engel teşkil eder.[40] Ancak hem insan hem de hayvanın geç kapitalist dönemde çektiği ızdırabın merkezinde mülkiyetin yer aldığı göz önünde bulundurulursa, Marksizmin de hayvanların meta statüsünden kurtulmasını yabancılaşmamış bir hayatı düşleme ve oluşturma çabasının bir parçası olarak görmeye başlaması, insanın yabancılaşmasının üstesinden yalnızca üretici faaliyetle değil doğa ile de gelinmesi, doğanın metalaştırılmasına mukavemet gösterilmesi ve onun, insanın içinde yaşadığı duyumsal dünyanın parçası olduğu bir ilişkiye geri dönülmesi gerekir – bu dünya aynı zamanda insandan başka canlılara da türsel bir yaşam olanağı verecektir.

(39) Torres, ***Making a Killing***, s. 64.

(40) Bkz. Gary Francione, ***Animals, Property and the Law*** (Philadelphia: Temple University Press, 1995).

7

KEN MacLEOD'UN SÜREKLİ DEVRİMİ: GÜZ DEVRİMİ DÖRTLEMESİNDE OLASI ÜTOPİK DÜNYALAR, TARİH VE *AUGENBLICK*

Phillip Wegner

Hesap edilemez olandan ya da hakkında karar verilemez olandan bu kadar sık bahsetmemin sebebi, oyun oynamayı yeğ tutmam ya da kararlılığı etkisizleştirmeye çalışmam değildir: Tam tersine, inanıyorum ki, hiç bir sorumluluk, hiç bir etik-siyasi karar hesaplanamaz ya da karar verilemez olanın sınanmasından muaf tutulmamalıdır. Aksi takdirde her şey hesaplamaya, programa, nedenselliğe ve daha iyisi, 'koşullu buyruğa' indirgenebilirdi.

Jacques Derrida[1]

Tarih bugün muzaffer olabilecekken (ve bugün kesinlikle muzaffer olacakken) yarın pek çok şeyi, aslında herşeyi yitirme tehlikesinde olan devrimcilerin işlerini ertelemesini, oyalanmasını affetmeyecektir.

V.I. Lenin[2]

(1) Jacques Derrida, *Points ... Interviews*, 1974-1994, ed. Elisabeth Weber (Stanford: Stanford University Press, 1995), s. 273.
(2) V.I. Lenin, *Collected Works, Vol. 26* (Moscow: Progress Publishers, 1972), s. 234-5.

Bu makale İskoç BK yazarı Ken MacLeod'un karmaşık bir biçimde iç içe geçmiş olan, *The Star Fraction* (1995), *The Stone Canal* (1996), *The Cassini Division* (1998) ve *The Sky Road* (1999) kitaplarından oluşan *Fall Revolution [Güz Devrimi]* dörtlemesiyle ilgilidir. Dörtleme yalnızca yakın dönemin en ilginç ütopyacı tasavvurlarından birini değil, aynı zamanda çağdaş politik eylemin ve eylemliliğin tabiatını yeniden düşünmeye yönelik bir çabayı da sunar. Seri hem BK'nın kendi tarihi hem de daha genel olarak türün işgal ettiği toplumsal ve siyasi uzam bakımından içinde bulunduğu özgül tarihsel duruma dair pek çok şey anlatır.

Romanların ABD baskılarında, Kim Stanley Robinson'un MacLeod'un 'devrimci BK yazdığını' ilan etmesi öne çıkar, 'gök yüzünde bir yıldız belirir'. Robinson'un MacLeod'un işleri karşısında duyduğu coşku ikisinin paylaştığı bir projeye işaret eder: Yaşadığımız küreselleşme çağında ütopyanın yeniden keşfi. Gerçekten de, MacLeod'un dörtlemesi ile Robinson'un *Mars* üçlemesi (1992-1996) arasında önemli biçimsel ve tematik paralellikler göze çarpar. İlkin, her ikisi de uzundur ve bütün bir tarihsel süreçle ilgilenirler: Bu, MacLeod'un durumunda, 1960'lardan yirmidördüncü yüzyıla uzanan 1400 sayfadır. İkisi de yaşam uzatan BK araçlarına yer verirler: Robinson da olduğu gibi MacLeod'da da, buna nanoteknolojik uzun yaşam uygulamaları; ama bunun yanı sıra 'ölü' bireylerin klonlara ya da makinelere dijital olarak yüklenmesi ve insanların yeni, dijital 'insan sonrası' elektronik öznelere, –Hızlı Adamlar'a– dönüşmesi de dahildir. Fredric Jameson'ın Robinson'un metinlerinin bu yönü hakkında yaptığı yorumlar MacLeod'a da uygulanabilir:

> Uzunluk, okuma süresi, üstbelirlenimleri Mars yılları boyunca yavaşça evrilirken, –ki uzun yaşam uygulamaları bunun nesiller sürmesini engeller– tarihsel zamanın bir *analogon*'unu oluşturmak için önemlidir ... Kolektif insan tarihinin ritmi ve mantığı normal biyolojik yaşam süresininkinden radikal bir biçimde ayrıldığı için bu, kendi çapında bir bi-

limsel laboratuar deneyidir ve paradoksları ve bilinmezlikleri bu eşölçülmezlikten kaynaklanır.[3]

Bu bakımdan, her iki yapıt da, tarihsel süreçleri kendilerinde temsil etme vazifesini üzerine almıştır.[4]

İkinci olarak, ikisi de ayırdedici bir mekânsal tasavvuru paylaşırlar. Jameson, Robinson hakkında şöyle yazar:

> Terran tarihi ve siyasi imkanları tarafından baskılandığı için tek bir ütopya ihtimalini kuvvetli biçimde dramatize eden geleneksel 'monolojik' ütopyalarının aksine, bu daha 'polifonik' [çoksesli] ütopya geniş bir yelpazeden ütopyacı alternatiflerin bir mücadelesini aktarır ve açık bir biçimde, bunu bir sonuca bağlamaz.[5]

MacLeod bu ütopik olasılıkların çoğalışını ve aralarındaki ilişkiyi çeşitli biçimlerde sahneye koyar. *The Star Fraction* sayısız küçük, otonom devlete ve kentsel anklavlara bölünmüş bir yirmibirinci yüzyıl Birleşik Krallığı manzarası sunarken – *The Star Fraction*'daki 'Güz Devrimi'nden sonrasını anlatan *The Sky Road*'un yarısı pek çok küçük millete bölünmüş ve içinde insanların yaşadığı otonom yörünge uydularıyla çevrelenmiş bir dünyada geçer (Birleşmiş Milletler'in önünde artık 'Dünya üzerinde bulunan devletleri ve onların kolonilerini temsil eden iki bin üç yüz doksan yedi bayrak sergilenir'[6]). Orta Asyalı Sheenisovlar –göçebe 'barbar' bir sosyalist hareket– ve İskoç Greenler

(3) Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2005), s. 396.

(4) 'Tarih bilimkurgunun ticari sırrıdır ve tarih kuramları onun görünmez motorudur' (Ken MacLeod, *The Star Fraction*'a önsöz (New York: Tor, 2001), s. 11).

(5) Jameson, *Archaeologies*, s. 410. Bu tek bir metin içinde muhtemel ütopik dünyaların yayılması ve aralarındaki çatışmanın sahnelenişi Robinson'a özgü değildir; benzer durumlar Yevgeny Zamyatin'in *Biz*'inde (1921) ve Ursula Le Guin'in *Mülksüzler*'inde de (1974) görülebilir. Bkz Phillip Wegner, *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity* (Berkeley: University of California Press, 2002).

(6) Ken MacLeod, *The Sky Road* (New York: Tor, 2001), s. 257. Bu gerileme ve merkezsizleşme süreçlerinde özellikle İskoçlara özgü bir şey olduğu Tom Nairn tarafından da iddia edilmiştir. Tom Nairn, *Faces of Nationalism: Janus Revisited* (London: Verso, 1997).

bu mikro devletleri çevreler ve onlara baskı kurar. Bu iki oluşum çarpıcı biçimde Deleuze ve Guattarti'nin 'savaş makinesi'ni anımsatır, modern devlet oluşumu olan 'ele geçirme aygıtını' engelleyecek mekanizmalara kendi içlerinde sahip olan göçebe birer kollektiftirler.[7] (*The Sky Road*'da bu Sheenisovların eşsiz teknolojileri sayesinde altedebildikleri dünyayı saran elektronik ve iletişimsel bir 'ağ' olarak gösterilir.) *The Stone Canal* uzak Yeni Mars gezegenindeki anarko-libertaryan-kapitalist topluma odaklanırken, *The Cassini Division* Yeni Mars'ın sakinleri, yirmidördüncü yüzyılın anarko-sosyalist Güneş Birliğinin üyleri ve Jüpiter'in Hızlı Adamlar'ı arasındaki etkileşimi inceler. Benzer bir çeşitlilik MacLeod'un türsel biçimleri idare edişinde de kendini gösterir: Cyberpunk, tekno-gerilim, sert BK, uzay operası, yakın-gelecek distopyası, [dünya dışı yaşamla] ilk temas ve diğer türleri kullanışı BK'nın 'türsel süreksizliğini' örnekler.[8]

Bu biçimsel ve temsili komplekslik, dörtlemenin kısa bir özetini çıkarmayı göz korkutucu bir iş haline getirir. Bu dört bölümü birbirine bağlayan bir iplik vazifesi gören üç karakter –Jonathan Wilde, David Reid ve Myra Godwin–, ilk defa 1970'lerin başında karşılaştıklarında, (MacLeod'un kendisi gibi) İskoçya ve Büyük Britanya'nın radikal altkültürleriyle haşır neşir olan üniversite öğrencileridir. Üçlü yirmibirinci yüzyılın başlarındaki birkaç on yıl içinde etkili liderlere dönüşürler: Wilde uzayın sömürgeleştirilmesi için kampanya yürüten bir hareketin kurucusu olur ve anarşist bir komünün başına geçer; Reid serbest pazar libertaryanizmini benimser ve başarılı bir girişimci olur; ve Godwin, Kazakistan sınırları içinde bulunan Uluslararası Bilimsel ve Teknik İşçiler Cumhuriyeti'nin (UBTİC) [International Scientific and Technical Workers' Republic, (ISTWR)]

(7) Bkz. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia, [Kapitalizm ve Şizofreni]* çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

(8) Jameson, *Archaeologies*, s. 254-66.

diktatör-başkanı konumuna yükselir. (Bu üç karakterin büyük ölçüde sahne dışında oldukları) ilk kısım hayaletvari bir yapay zeka tarafından yardım gören, ABD/BM küresel hegemonyasına karşı bir devrim olayına odaklanır. Takip eden kısımlarda uzaya yerleşen topluluklar arasındaki bölünmenin bir hizbin [Outwarder Faction] dış uzaya doğru gitmesine yol açtığını öğreniriz, daha sonradan kendilerini [bir iletişim ağına] yükleyip Hızlı Adamlar'a dönüşen bu topluluk insanlığa karşı yıkıcı bir saldırı başlatacaktır. Reid ve takipçileri Yeni Mars'ta bir dünya kurmak için bir solucan deliği vasıtasıyla göç ederler, Wilde'ın bilgisayara yüklenmiş bilinci de onlara eşlik eder, vücudu tekrar klonlandıktan sonra solucan deliğinden geri dönmeden önce Reid'a karşı bir meydan okumanın başını çeker. Bu sırada, Hızlı Adamlar'ın saldırısından sağ kurtulan insanlar gezegenlerarası ütopik bir Güneş Birliği kurar ve insan sonrası varlıklarla uzun süren bir barış dönemi başlar. Bu mücadele yirmi dördüncü yüzyılda insanlara karşı yeni bir saldırıya hazırlanan Hızlı Adamlar'ın yokedilmesiyle doruğa ulaşır. Sürekli değişen bölümlerle, son kısım, Godwin'in iktidara gelişine ve küresel bir kriz anında verdiği kararların yol açtığı (insanlığın yeniden dış uzaya doğru bir yolculuğa başladığı) yüzyıllar sürecek alternatif ütopik bir tarihe odaklanır.

Bu hikâyenin belirgin bir biçimde doğrusal olmayan anlatımı dörtlemeyi özetlemeyi daha da zorlaştırır. *The Stone Canal* ve *The Sky Road*'da sürekli değişen bölümler yüzyıllarla birbirinden ayrılmış tarih kesitlerini aktarır. En sondaki bir takım olaylar, kronolojik olarak üçüncü kısımda nakledilir, en baştaki bazıları ise dördüncü kısımda; ve okuyucuların çoğu *The Sky Road*'daki uzak geleceği *The Cassini Division*'da anlatılana alternatif bir tarih olarak anlarlar. Bir bakıma, dörtleme alışıldık ilerlemeci tarihsel çizgisellik kavramını altüst eder ve determinist tarih anlayışının bir ürünü olarak bu muhtemel dünyalardan birinin diğerlerinden basit bir ayrıcalıkla üstün kılınması sürecini istikrarsızlaştırır.

Son olarak, hikâyenin önemli bir kısmı çeşitli dünyaların, hem bu dünyalarla ilgilenen hem de onlara bakışı kendi bakış açılarıyla kısıtlı olan anlatıcı-kahramanların gözünden anlatılmasını içerir. Önemli miktarda 'aksiyon' politik tartışmalar ve o dünyada bulunmanın en iyi yolunun ne olacağı hakkında stratejiler geliştirme biçimini alır.[9] Gündelik hayatın (yeniden) politikleştirilmesine yapılan bu vurgu, bize MacLeod'un yazdığı tarihsel durumla ilgili pek çok şey söyler ve Bertolt Brecht'in pedagojik çalışmalarıyla bir akrabalığın sinyalini verir: Brecht gibi, MacLeod'un romanı da

> tamı tamına bir 'hisse' verme amacı gütmez ... [ama] bu süreci kendi haline bırakır ve okuyucuya kendi fikirlerini oluşturma ve kendi hissesini çıkartma imkanı tanır, ama sürekli bunun böyle olamayacağını kuvvetli bir biçimde önerir – hatta bunda ısrar eder.[10]

Brecht'in bu yakarışı bizi modernizm ve BK arasındaki diyalektik ilişkinin sorgulanmasına yöneltir, bu ilişki dörtlemedeki iç içe geçmiş zamansallıklarla mekânların ilişkisinden farklı değildir. Bir yandan, BK özellikle ondokuzuncu yüzyılın sonlarında H.G. Wells'le ortaya çıkmış anlatımsal bir teknoloji olarak, mesela sinema örneğindeki gibi, her zaman ve çoktan modernisttir.[11] Modernist bir edim olarak BK'nın biçimsel özgünlüğü, BK'yı 'bilişsel yabancılaşma edebiyatı' olarak tanımlayan Darko Suvin tarafından en etkili biçimde ortaya konur. Bunun hakkında Jameson şu yorumu yapar:

---

(9) MacLeod 'gerçek (pek çok Britanyalı sol örgütün ocağı olan Dördüncü Enternasyonal'i devrimci siyaset için bir model olarak kullandı'. (Ken MacLeod, 'Politics and Science Fiction', Edward James ve Farah Mendlesohn, ed., *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003) içinde, s. 239).

(10) Fredric Jameson, *Brecht and Method* (London: Verso, 1998), s. 106-7.

(11) Eğer birisi BK'yı Mary Shelley'e tarihlemeye çalışırsa, Tony Pinkney'in romantizmin zaten bir ön modernizm olduğu görüşünü de kabul eder. 'Editor's Introduction: Modernism and Cultural Theory', Raymond Williams, *The Politics of Modernism: Against the New Conformists* (London: Verso, 1989), s. 1-29. Karşılaştırınız, Michael Löwy ve Robert Sayres, *Romanticism Against the Tide of Modernity*, çev. Catherine Porter (Durham: Duke University Press, 2001).

> Suvin'in hem bilimkurgu hem de ütopya kuramcısı olarak özgünlüğü, (diğer şeylerin dışında) yalnızca bunları tür olarak birbirlerine bağlamasından kaynaklanmaz; o aynı zamanda BK ve ütopyacı eleştiri geleneğini Brechtçi gelenekle, (V-etkisi denen) [Brecht'in *verfremdungseffekt* kavramına atıfla, çn.] yabancılaşma kavramını merkeze oturtarak birleştirmiş; BK ve ütopyanın yalnızca 'yabancılaştırma', okuyucu için 'gündelik' sağduyusal gerçeklikten bir V-etkisi üretme işlevi üzerinde takılmamış, ayrıca bunu (tanımın daha az Brechtyen olmayan bir bileşeni olan) 'bilişsellik' açısından da gerçekleştirmiştir. Bilişselin yeniden doğrulanması ... BK ya da ütopyacı yapıtların (apaçık) estetik ve sanatsal değerinin onun gerçekçi ya da göndergesel imalarını etkisizleştirmesine olanak vermesinin bir reddi anlamına gelir.[12]

Bundan başka, Jameson, BK'nın ortaya çıkışının yer ve zaman olarak, en önemli realist türlerden olan tarihi romanın inişe geçmesiyle oluşan boşluğu doldurduğunu iddia eder:

> O halde bizler Lukács'ın tarihi romanla ilgili düşüncelerini tamamlama yetkisini kendimizde görebiliriz, BK türü henüz olgunlaşmamış bir gelecek hissini kaydeder ve bunu bir zamanlar geçmiş hissinin iliştirildiği bir mekânda yapar.[13]

Geleceği 'gerçekçi' bir şekilde resmedişiyle BK kendisinin (modernist) yabancılaştırma veya alışılmış olanı kırmaya yarayan biçimini istihdam etmiş olur:

> BK'nın görünüşteki gerçekçiliği ya da anlatımsallığı içinde çok daha karmaşık maddi-zamansal bir yapıyı gizli tutar: Bize geleceğin 'imgelerini' vermektense –böyle imgeler bunların 'gerçekleştirilmesinden' önce çoktan ölecek olan okuyucu

(12) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 12; Jameson, *Archaeologies*, s. 410.

(13) Jameson, *Archaeologies*, s. 285-6.

için her ne anlama geliyorsa– bizi kendi şimdiki zamanımıza yabancılaştırır ve onu yeniden kurar ve bunu diğer tüm yabancılaştırma biçimlerinden ayrı kendine özgü yollarla yapar.[14]

Kısaca Jameson BK'nın bizim 'realist (bilişsel) modernizm (yabancılaşma)' diye adlandırabileceğimiz şeyin tamamıyla eşsiz bir biçimi olduğunu gösterir. Yüksek modernizm yabancılaştırmayı biçimsel beklentileri ihlal ederek gerçekleştirirken, BK göndergenin 'bulunmadığı'[15] gerçekçi içeriğiyle bunu yapar.

Ancak BK'nın kendi özgün tarihine baktığımızda, içinde daha sınırlı bir modernist 'dönem', daha kesin konuşmak gerekirse, birkaç farklı 'modernist' uğrak keşfederiz. Jameson sinemanın iki tarihi olduğunu iddia eder –sesli ve sessiz dönemler–, sonuç olarak ortaya çıkan iki 'evrimsel tür'ün her biri benzer gelişim aşamalarından geçer: 'Bir çeşit kültürel, ideolojik, anlatısal yazın geleneğinin yeni bir sınıf ya da zümre tarafından fethedildiği' erken bir 'realizm' döneminden (sessiz sinemada D.W. Griffith, seslide klasik Hollywood sineması); ('Eisenstein ve Stroheim'ın ve 'büyük auteur'lerin') biçimsel denemelerinin 'modernist' dönemine; son olarak da, yalnızca sesli filmde olsa da, tamamen gelişmiş bir 'postmodernizme'.[16] Benzer bir süreç BK tarihinde de yaşanır: Ortaya çıkışındaki realizmi (Wells, E.M. Forster, Alexander Bogdanov) takip eden ilk modernist uğrak (Yevgeny Zamyatin, Alexei Tolstoy, Aldous Huxley, Karel Çapek, Olaf Stapledon) 1920'lerde Sovyetlerin edebi ve sanatsal denemeler üzerinde kurduğu baskıyla ve ABD'de ucuz dergi BK'sının doğuşuyla kesintiye uğramıştır. Tür bunu takiben (Altın Çağ olarak adlandırılan) ikinci bir realist dönemden geçer ve 1950'lerin sonuna doğru büyük modernist dönemine girer, bu dönem

(14) Age., s. 286.
(15) Bkz. Marc Angenot, 'The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction', *Science Fiction Studies 6: 1* (March 1979), s. 9-19.
(16) Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (London: Verso, 1990), s. 156.

1970'lerin [BK] Yeni Dalga'sına kadar uzanır. Bu dönemin ardından en dramatik biçimde 1980'lerde cyberpunk'ın ortaya çıkışıyla ve onun da ertesinde Robinson, Marge Piercy ve Octavia Butler'ın 'eleştirel distopyalarıyla'[17] kendini belli eden postmodern BK gelir. 1990'lar, daha sonra işleyeceğim sebepler yüzünden, bir başka dönüşe tanık olur, yeni tanınan ve varolan BK ve fantezi yazarlarının (Robinson, MacLeod, Butler, China Miéville, Philip Pullman, Joe Haldeman) hepsi önceki postmodern BK'ya, özellikle de cyberpunk'a tepki gösterir ve BK'nın daha önceki modernist safhalarını 'tekrar eder'.[18] Bu bilimkurgusal post-postmodernizm 1990'lardaki kültürel ve sosyal teorideki benzer gelişmelere (Jameson, Jacques Derrida, Slavoj Žižek, Michael Hardt, Antonio Negri, Alain Badiou, Giorgio Agamben, Gayatri Spivak, Kojin Karatani, Judith Butler ve diğerleri) paralel bir seyir izler ve daha önce postmodernizmde küfür haline gelmiş olan bazı temalara (Evrensel, hakikat, ontoloji, bütünlük, ütopya) çeşitli açılardan dönüş yapar.

Dörtlemenin sahip olduğu modernist biçimin bir sonucu da, dikkatleri diğer dünyaların gösteriliş biçimlerinden alıp, onları var eden süreçlere çekmesidir: Politik karar anlarına ve onları

(17) Bkz. Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia* (Boulder: Westview, 2001).

(18) 'Yineleme' kavramı Lenin'in modernist toplumsal ve kültürel dönüşüm projesini yinelemeye çağıran Slavoj Žižek'ten alınmıştır:

> Sonuç olarak, Lenin'i yinelemek Lenin'e dönmek demek değildir – Lenin'i yinelemek 'Lenin'in öldüğünü', bulduğu özel çözümün iflas ettiğini, hatta canavarca iflas ettiğini, ama yine de onun içinde kurtarılmaya değer ütopyacı bir kıvılcım olduğunu kabul etmektir. Lenin'i yinelemek Lenin'in gerçekte yaptıklarıyla açtığı ihtimaller alanını, gerçekten yaptıklarıyla bir başka boyut arasındaki, 'Lenin'in içindeki Lenin'in kendisinden daha fazlası olan arasındaki gerilimi ayırdetmek anlamına gelir. Lenin'i yinelemek Lenin'in yaptıklarını tekrarlamak değil, yapamadıklarını yapmak, kaçan fırsatlarını değerlendirmektir.
>
> Slavoj Žižek, 'Afterword: Lenin's Choice', Žižek, ed., ***Revolution at the Gates: Selected Writings of Lenin from 1917*** (London: Verso, 2002), s. 310. Krş. Sebastien Budgen, Stathis Kouvelakis ve Slavoj Žižek, ed., ***Lenin Reloaded: Toward a Politics of Truth*** (Durham: Duke University Press, 2007). Joe Haldeman ve Octavia Butler'ın 1990lar BK'sı hakkında tartışıyorum, Phillip Wegner, ***Life Between Two Deaths, 1989–2001: US Culture in the Long Nineties*** (Durham: Duke University Press, 2009).

ortaya çıkaran vasıtaların biçimlerine. Kitaptaki karakterlerden birinin haykırdığı mesajı içinde taşır,

> Bildiğinden fazlasını biliyorsun. Sana uyanmanı söylemek zorundayım! Kendini kolla! Çok iyi bildiğim gibi küçük kararlar büyük olaylara yol açabilir. Sosyalist bir devrim olmazsa, bundan sonraki tarihsel dönemde bir felaket bütün insanlık kültürünü tehdit edecek. Savaşlar kararlaştırılabilir, ancak sonuçları değil: Zafer farklı bir çeşit ... kararlılık gerektirir.[19]

Bu yüzden, MacLeod'un görüşleri Georg Lukács'ın *Augenblick* [Göz kırpma, göz açıp geçinceye kadar geçen süre, çn.] kavramını, bir duruma müdahil olma 'an'ını modernist bir şekilde kuramlaştırmasıyla benzerlik taşır:

> Bir 'an' (*Augenblick*) nedir? Süresi uzun ya da kısa olabilen, ancak kendisine yol açan süreçten bu sürecin esas temayüllerini bir araya gelmeye zorlamasıyla ayrılan ve sürecin gelecekteki istikameti üzerinde bir karar verilmesini talep eden bir durumdur. Bu şu demektir, eğilimler bir çeşit zirve noktasına ulaşır ve durumun nasıl üstesinden gelindiğine bağlı olarak 'an'ın sonrasında farklı bir yöne doğru seyretmeye başlarlar. Yani, proletarya için olumlu olan gelişmeler, gün geçtikçe daha da olumu hale gelecek şekilde kesintisiz bir yoğunlaşma olarak gerçekleşmez. Bu, belirli bir noktada, durumun bir karar almayı gerektireceği ve yarından sonrasının bu kararı almak için çok geç olabileceği anlamına gelir.[20]

Augenblick'de 'karar ve onunla birlikte proleter devrimin kaderi (ve bu nedenle insanlığın da kaderi), öznel unsurlara bağlıdır'.[21] *Augenblick,* 'belli başlı bir talebin ... küresel bir patlayıcı güce sahip olduğu bir durumdur'.

(19) MacLeod, *Star Fraction*, s. 51.
(20) Georg Lukács, *A Defense of History and Class Consciousness: Tailism and the Dialectic*, çev. Esther Leslie (London: Verso, 2000), s. 55.
(21) Age., s. 58.

> ... *Augenblick* sanatı –kısaca, bir duruma müdahale etmek üzere eyleme geçmek için boş bir an– doğru anı yakalamak ve sistem kendini bizim talebimize alıştırmadan *önce* çelişkileri keskinleştirmek sanatıdır... Lukácsçı manada *Augenblick*, bugün Alain Badio'nun Olay olarak formülleştirmeye çalıştığı şeye beklenmedik ölçüde yakındır: Önceden var olan 'nesnel koşulları' bakımından izahı mümkün olmayan bir müdahale.[22]

Marksist kuramın radikal öznel boyutunu sağaltmayı hedefleyen (ve bunun için İkinci Enternasyonal tarzı bir determinizmi hedef alan) Lukács, yine de *Augenblick* kuramsallaştırmasının 'somut, belirli gerçeği ve somut tarihsel "anları", sürecin her zaman değiştirilebilir [müdahale edilebilir] bir alan olarak gösterildiği soyut bir yalana çeviren Luxemburgçu kendiliğindenciliğin' volontarizminden ayrıldığını savunur. Böyle bir "sol" kuram tam olarak diyalektik değişim anını, "an"ın somut, devrimci esasını gözardı eder.[23] Öyleyse bu, 'başkaldırı sanatını' tanımlayan anı tanıma ve ona müdahil olma yeteneğidir ve bu 'devrim sürecinin bilinçli, öznel anı', somut tarihsel cisimleşmesini soyut kitlelerde değil, 'sınıf bilincine sahip öncülerde' bulur.[24] Aynı şekilde,

> Lukács, teori ve pratiğin diyalektik olarak birleşmesini/arasının bulunmasını savunur, en derin düşünceli halde bile tutum son derece 'pratik'tir (düşünüş toplumsal (yeniden) üretimin bütünlüğü içerisinde yer aldığından ve o yüzden bu bütünlük içinde nasıl hayatta kalabileceğine dair belirli bir 'pratik' açıyı yansıttığından dolayı), diğer taraftan da en 'pratik' tutum bile belli bir 'teorik' çerçeveyi ima eder; bir takım ideolojik savları gerçekleşitirir.[25]

---

(22) Slavoj Žižek, 'Postface: Georg Lukács as the Philosopher of Leninism', Lukács, *Defense of History and Class Consciousness* içinde s. 164.
(23) Lukács, *Defense of History and Class Consciousness*, s. 59.
(24) Age., s. 57.
(25) Žižek, 'Postface: Georg Lukács as the Philosopher of Leninism', s. 172.

Augenblick'e bir örnek, 'Marksizm tarihindeki birkaç özgün olaydan biri olan'[26] Lukács'ın *Tarih ve Sınıf Bilinci [History and Class Consciousness]* (1919-22) eserinin düzenlemesidir: Bir takım ideolojik savları gerçekleştiren ve böylece durumun sahip olduğu koordinatları değiştiren ve kendisini mümkün kılan şartların hükmünü hemen orada sonlandıran öncü (diğer bir deyişle modernist) bir müdahale. Ancak bu şartlar kendilerini 'tekrar edecektir' – *Tarih ve Sınıf Bilinci*'nin 1967'de tekrar basılmasını takiben 1960'larda ve bundan sonra da Lukács'ın *A Defense of History and Class Consciousness*'ının keşfedilmesi ve basılması üzerine 1990'larda.

Žižek'e göre *Augenblick*'in bu şekilde formüle edilişi Lukács'ı 'Leninizmin filozofu' yapar. Romanın bir yerinde, Wilde grubunun 'solun tek sağlam dersi olan Leninizm'i öğrendiğinden' bahseder[27] ve Leninizmi yinelemelerini örnekler, *Augenblick*'i yakalama ve başkaldırmanın ender sanatını icra etme yetisinin örnekleri dörtleme genelinde bolca bulunur. *The Star Fraction*, Yapay Zeka'nın serinin olayları içerisinde hayati önemde bir rolü gerçekleştirmesiyle biter, [Yapay Zeka] şöyle der: 'Varlıkları insan varlığı için tehlikeli olmaya başladığında, Uzay Savunması geri döndürülemez bir karardan saatlerce uzaklıktayken, bir karar verdim'.[28] *The Stone Canal*'da, Wilde 1990'ların ortasında şirketler tarafından finanse edilen 'endüstriyel gelişmeye aleyhtar değil lehte bir taban örgütlenmesi için kampanya yürütme' teklifi aldığını şöyle düşünür:

> Asıl heyecanlı olan şey bana güç teklif etmeleri değildi – bana biraz daha fazla nüfuz sahibi olmayı teklif ediyorlardı, hepsi bu. Hayır, ensemdeki tüyleri diken diken eden şey benim güce *sahip olduğumu* ve benim şimdiden kuyunun doğru tarafına çekilmemin akıllıca olacağını düşünmeleriydi, ileride

(26) Age., s. 151.
(27) Ken MacLeod, *The Stone Canal* (New York: Tor, 2001), s. 145.
(28) MacLeod, *Star Fraction*, s. 320.

bir gün benim Finlandiya İstasyonu'm olabilecek yere.[29] [Finlandiya istasyonu: Lenin'in 1917'de devrim başladıktan sonra St Petersburg'a ayak bastığı tren istasyonu. çn]

Bu teklifi kabul etmesi Uzay Hareketi'nin kurulmasına yol açtı, bu da süregiden tarihi dramatik bir biçimde şekillendirdi. Romanın daha ilerilerinde, (*The Star Fraction*'da da olduğu gibi) Londra'daki anarşist bir komünün önde gelenlerinden biriyken kendi 'ulusunun' nükleer bilgilerini Almanya'ya satmama kararı alması da yerküreyi yeni bir düzene sokar. Bunu 'kendi Finlandiya İstasyonu'ma ulaştım' diyerek açıklar.[30]

Anın yakalanmasının en tartışmalı örneklerinden birisi *The Cassini Division*'da, Ellen May Ngwethu'nun Hızlı Adamlar'ı yok eden astroid bombardımanını serbest bırakmak için bir bilgisayar virüsü saldırısı fırsatından istifade etmesidir. MacLeod burada radikalizmin en zorlu sorunlarından –siyasi şiddetin meşruiyeti– biri üzerine düşünme imkanı sunar ancak eylemin ahlakiliği hakkında kesin bir yargıya varmanın kolaylığından kaçınır. Elen kararının insanların yaşaması için gerekli ve meşru olduğu konusunda son derece kararlıdır – *Augenblick* durumunda harekete geçmesini mümkün kılan da tam olarak bu katılıktır, ancak geçmiş deneyimlerinin onda Hızlı Adamlar konusunda derin ve aşılması güç önyargılar oluşturduğu konusunda da önemli kanıtlar vardır. Tekillik öncesi insan yaşamlarında, Uzay Hareketi'nin dış uzaya gitme taraftarı olan hizibi [Outwarder Faction] ailesinin ve pek çok arkadaşının katledilmesinin sorumlusu olmuştur; ve yüzyıllar önce kitlesel ölümlere, Karanlık Yüzyıl'ın savaşlarına ve çatışmalarına sebep olan Hızlı Adamlar'ın Dünya'ya yaptıkları ilk viral saldırının artçı şoklarının etkilerine korkunç şekillerde maruz kalmıştır. 'Çatışmadan sonra, Outwarderlar hakkında yalnızca ideolojik bir beğenmeme, ya da estetik bir iğrenme duymuyordum. Nefret

(29) MacLeod, *Stone Canal*, s. 113-14, 116-17.
(30) Age., s. 184.

beynime kazınmıştı.'[31] Çok farklı uzun yaşam tecrübeleri olan karakterler onun bu eylemine karşı çıkarlar ve roman eylemin meşruiyeti hakkında bir tartışmayla sonlanır.

> 'İlk günah mı?' piskopos sözünü kesti. 'beni şaşırtıyorsun!'
> İki Kalvinist rahip kibarca sırıttılar. Reik kafasını salladı.
> 'Bunu yaptıklarıyla gösterdiler', dedi. 'Gemilerimize yaptıklarıyla'.
> 'Yani, bu bütün bir ... türü mahkum etmek için yeterli miydi?' diye sordu Reformcu Hümanist. 'Ellen May Ngwethu ve mürettebatının aceleci davrandıklarını düşünmüyorum, ama belli bir derecede bunu planlamış olmaları, diğer seçenekleri gözden geçirmeyi reddetmeleri, kendi içinde –'
> Haham, 'katı bir dünyada yaşıyoruz' diyerek sözünü kesti. 'İnsanlarımın da geleneksel olarak söylediği gibi hayat kısa ve bazen boktan şeyler olur.'[32]

Ancak merak uyandırıcı bir biçimde, endişenin altında yatan gerçek sebep başka bir yerde olabilir: Bir karakterin söylediği gibi, 'ama bu çok kesin! Herşey değişecek'tir.[33] Radikal ya da devrimci eylemin ahlakiliğine karşı argümanlar genelde değişimin karar verilemezliğinin ürettiği daha derin bir kaygıyı açığa vurur: 'An' içerisinde harekete geçtiğimizde birşeylerin değişeceğini biliriz, ancak daha iyiye mi yoksa kötüye mi gideceği önceden kestirilemez. Ancak hem dörtlemenin hem de Derrida'dan yaptığım alıntının üzerinde durduğu üzere, yalnızca karar verilemez ve önceden hesaplanamaz olanı kucaklamakla özgür ve Badiou'nun deyimiyle, hakiki 'insanca' edimi gerçekleştirebiliriz.[34]

Augenblick'i yakalamanın en güzel örneklerinden birisi *The Sky Road*'un (ve serinin) son sayfalarında bulunur. Myra God-

(31) Ken MacLeod, *The Cassini Division* (New York: Tor, 2000), s. 162.
(32) Age., s. 304.
(33) Age., s. 133.
(34) Alain Badiou, *Ethics: An Essay on the Understanding of Radical Evil*, çev. Peter Hallward (London: Verso, 2001), s. 49.

win, Sheenisovların katliamı karşısında 'ulusunun' çözülmesinden korkar ve askeri bir yardım arar. Çabaları başarısız bir biçimde Doğu ABD'ye[35], daha sonra ise kendi sınırları içerisinde neredeyse dokunulmaz bir biçimde hareket eden Greenlere karşı bütünlüğünü korumak için savaşa batmış olan Birleşik Krallık'a yöneliktir. Eylemleri ABD ve BM güçlerini UBTİC'in Vatikan'dan devralınmış ve gezegenin etrafında dönen uzay istasyonları, silah platformları, iletişim uyduları ve çöp yığını arasına gizlenmiş olan yasak nükleer silah zulasına karşı alarma geçirir.[36] Bu kitle imha silahlarından vazgeçmeyi reddettiğinde, ulusunun büyük şehirlerini yerle bir etmeye başlarlar; hatta daha da haincesi, oralardan kaçan mülteci gruplarını hedef almaya başlarlar. Kendi karavanı da bir saldırıyla karşılaştığında, Myra yörüngedeki silahları ateşlemeye karar verir, böylece 'erime şelalesini' serbest bırakır, bu 'uydu rehberliğinin, küresel yer belirlemenin, iletişim uydularının, ağların, herşeyin sonu demektir! Dünyanın kör olması gibi birşey!'.[37] İlerideki değişkenlik arzeden bölümlerde bulunan ulus sonrası 'ütopik' dünyanın ortaya çıkışının önkoşullarını yaratan kesin olarak bu 'beklenmedik ve hayal edilmeyen' olaydır.

Myra'nın hikâyesinin son sayfalarında bu çarpıcı sahneyle karşılaşırız:

---

(35) Bir başka yaygın BK hikâyesinde, ABD her iki kıyıda iki farklı devlete bölünür, bu iki devlet dini köktencilerin, beyaz ırkın üstünlüğünü savunan grupların ve yerli insanların anklavlarıyla birbirinden ayrılır. Bu yaygın bk planı için bkz. Phillip Wegner, 'The Last Bomb: Historicizing History in Terry Bisson's Fire on the Mountain and Gibson and Sterling's The Difference Engine', *Comparatist* 23 (1999); ve 'Learning to Live in History: Alternate Historicities and the 1990s in The Years of Rice and Salt', William J. Burling, ed., *Kim Stanley Robinson Maps the Unimaginable: Critical Essays* (Jefferson: MacFarland, 2009) içinde.

(36) Uzay çöplüğü Rem Kool'un Çöplük Alanı/Uzayı için bir model oluşturur: 'Modernizm sürecini tamamladıktan sonra geriye kalanlar, ya da daha kesin olarak, modernizm işlemlerini sürdürürken oluşan tortular, onun kalıntıları' (Rem Koolhaas, 'Junkspace', Chuihua Judy Chung, Jeffrey Inaba, Rem Koolhaas ve Sze Tsung Leong, ed., *Project on the City 2* (Köln: Taschen, 2001), s. 408).

(37) MacLeod, *Sky Road*, s. 394.

> Yeni dünyanın ilk şafağına doğru yol alırken, Myra birkaç metre önünde dans eden küçük kamerakopterin izleyenlerinin çoğunun görebileceği en son televizyon haberleri yayınını naklettiğini biliyordu.
> Arkasında, ambulanslarla ve yaralıların ve ölenlerin bıraktıklarıyla biten dağınıklık içinde Kazakların göçü ufka doğru yayılıyordu. Güneş arkalarından yükseliyor, dağılmış, parçalanmış sancaklarının bir silüetini oluşturuyordu. Şimdi konuşmaya değer yalnız bir izleyici kitlesi kalmıştı: Mirasçılar. 'Hiç bir şey yazılmadı' dedi. 'Şekillendireceğimiz gelecek bizimdir. Şehirleri ele geçirdiğinizde, bilim insanlarına ve mühendislere kıymayın. Geçmişte ne yapmış olurlarsa olsunlar onlara gelecekte ihtiyacımız olacak. Haydi, daha iyisini yapalım.'[38]

Dörtlemenin son imgesi –Myra'nın bir İskoç yerelinde bulunan, 'kendisini süvarilerinin başını çekerken ... ve üstünde hiç bir şey yazmayan kara bir bayrağı cesurca kendisi ve ordusu üzerinde dalgalandırırken gösteren'[39] yüz yıllık heykeli– MacLeod'un BK yazmaya dönmesinden birkaç yıl önce bizim dünyamızda gerçekleşen olayları anımsatır:

> Son yılların siyasi olaylarında ortaya çıkan en yüce imge –ki buradaki 'yüce' terimi en sıkı biçimde Kantçı anlamında anlaşılmalıdır– şüphesiz Romanya'da Çavuşesku'nun şiddet yoluyla devrildiği zamandan bir resimdi: İsyancılar ortasındaki komünizm sembolü olan kızıl yıldız kesilip çıkartılmış bir milli bayrağı sallıyorlardı, yani milli yaşamın düzenleyici ilkesini temsil eden simgenin yerinde, ortada onun boşluğu duruyordu. Bir tarihsel olayın 'açık' karakterini 'kendi oluşunda' daha çarpıcı bir biçimde anlatan bir gösterge hayal etmek zordur, Kierkegaard'ın da söyleyebileceği gibi, eski

(38) Age., s. 401.
(39) Age., s. 406.

> başat gösterenin hegemonik gücünü kaybetmesine karşın henüz yenisiyle değiştirilmemiş olduğu geçiş fazına dairdir bu ... asıl önemli olan Bükreş sokaklarına dökülen kitlelerin bu durumu 'açık' olarak 'deneyimlemesidir', kısa bir geçiş anında büyük Öteki'deki, sembolik düzendeki deliğin görünür hale geldiği, bir söylemden (sosyal bağ) diğerine eşi olmayan bir geçişe katılım göstermeleridir.[40]

'Büyük Öteki'deki delik' benzetmesiyle, tekrar MacLeod'un zengin ve karmaşık hikâyesinin gerçek ütopyacı içeriğine ulaşırız: Her türlü katı tarihsel belirlenimci yaklaşımı terketmesi ve ön tarih anlayışına tamamen son vermesi nedeniyle, MacLeod'un ütopyası kendi eserinde haritalandırdığı çeşitli muhtemel dünyalardan hiç biri ile eşleştirilemez (yine de, Robinson'da olduğu gibi, bu kurulumun kendisini, ulus devletlerin sınırlarla çevrili bütünlüğünün ötesine geçen ütopyacı bir uzayın tasviri olarak okuyabiliriz). Bunun yerine yapıttaki ütopya, geleceğin sürekli devrim olarak kavranmasıdır, bir kez daha, politik özneler olarak hareket etmek için güçle ve sorumluluklarla donatıldığımız zamansal (geçici) bir mekân.

Tüm bunlar aynı zamanda MacLeod'un, Robinson'un ve Žižek'in ütopyacı imgelemlerinin oluştuğu bağlam hakkında da bir şeyler söyler. Bu –benim 'iki ölüm' olarak adlandırdığım, 9 Kasım 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılmasıyla beraber Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle, 11 Eylül 2001'de Dünya Ticaret Merkezi'nin yıkılması sonucu yeni korkunç 'teröre karşı savaş' tarihsel durumunun başlaması arasında kalan– dönem, bir sonla (Soğuk Savaş'ın sonu) bir başlangıç (bizim 11 Eylül sonrası dünyamız) arasında tuhaf bir geçiş boşluğu teşkil eder.[41] Bu iki ölüm arasındaki yer, Gerçek Olay'la (Soğuk Savaş'ın beklenmeyen ve planlanmayan bitişi) onun Sembolik tekrarı (11 Eylül Saldırı-

(40) Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology [Olumsuzla Oyalanma]* (Durham: Duke University Press, 1993), s. 1.
(41) Bkz. Wegner, *Life Between Two Deaths*.

ları) arasındaki yer katı anlamıyla 'tarih dışıdır', tam da çeşitli muhtemel 'sembolleştirmelere/tarihselleştirmelere açık olduğu için. Böylesi bir 'boş mahal' yaşanan gerçekliği içerisinde 'yüce güzelliğin olduğu kadar korkunç canavarların da mekânı' olarak deneyimlenir.[42] O hem, yaşayan ölü bir geçmişin ve onun 'tekrar etme dürtüsünün' musallat olduğu bir 'korkunç canavarlar' anı gibi hissedilir, ama aynı zamanda da Žižek'in yukarıda alıntılanan pasajında da belirttiği gibi denemelerin ve fırsatların, çatışmaların ve emniyetsizliğin 'yüce güzelliğinin' bir anı olarak tecrübe edilir – diğer bir deyişle, tarihin birbirinden çok farklı pek çok yöne doğru gidebileceği bir an.

1990'lar pek çok yeni gelişmeye ev sahipliği yaptı – küreselleşme hakkında süre giden tartışmanın yükselişi; yeni iletişim ve bilgi teknolojilerindeki, internet ve Dünya Çapında Ağ teknolojilerindeki hızlı gelişmeler; özellikle dönemin ikinci yarısında, yeni küreselleşme karşıtı 'hareket hareketlerinin' patlayıcı bir hızla ortaya çıkışı; ve daha önce değindiğim teorik ve kültürel gelişmeler. Bunların tümü 1990'ların emsalsiz bir mücadele dönemi oluşunun derecelerini belirtir, bunun sebebi Sovyet Bloğu'nun yıkılışı Olay'ıdır ve bu önemli Olay'ın üzerinde yükselirler. Birinci ölüm Olay'ı –Soğuk Savaş'ın sonu– etkili bir biçimde yirminci yüzyılın küresel kültürel ve siyasi sol mirası için bir son teşkil eder ve bu yüzden yeni tür siyasi ve kültürel denemeler için bir boş alan yaratır. Hayati bir biçimde, bu on yılda bu mücadelenin dışında hiç bir sonuç belirlenememiştir: Yani, Olayın tekrarının ne olacağını önceden [a priori olarak] bilebilmenin bir yolu yoktu. Gerçekten de, ikinci ölümün belirlenmesi 1990'larda uğruna mücadele edilen ödülün kendisi olacaktı.

Dörtlemede böyle etkileyici bir biçimde anlatılan, 1990'ların yüce bir açıklığa ve yenilenmiş bir mücadeleye sahne oluşudur.

(42) Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology [İdeolojinin Yüce Nesnesi]* (New York: Verso, 1989), s. 135.

Sahiden de, Doğu Bloğu'nun yıkılışının kafa karıştıran etkileri *The Stone Canal*'ın ortalarındaki 1990'larda geçen bir bölümde kaydedilmiştir:

> 'Uzun vadeli görüşlerimden vazgeçmiş değilim – ama bir yenilgiyi gördüğüm zaman anlarım. İkinci Dünya Savaşı'nın sonuçlarından kurtulmak nesiller sürecek ve bunu yapan bizim nesil olmayacak. Solcularla en son Körfez Savaşı zamanlarında beraber takıldık. Çocuklar bir bok bilmiyordu ve daha yaşlı olanlar –' bunu söylerken daha yakından tanıdığım Dave gibi sinsice gülümsedi '–yani, bizden yaşlı olanlar, onlar ise kanser olduklarını yeni öğrenmiş adamlar gibi görünüyorlardı.'[43]

Ancak romanın (ve dörtlemenin) geri kalanı bu durumun bir fırsat –bir başka *Augenblick*– olarak anlaşılması gerektiğini gösterir, yalnızca radikal siyaseti yeniden düşünmek için değil, aynı zamanda dünyayı dönüştürmek için.

Aynı zamanda, ABD'yi Soğuk Savaş'ın 'galibi' olarak gören, öyleyse dünyaya 'öncülük etmesi' gerektiğini savunan daha farklı bir görüş de ortaya çıktı – birinci Körfez Savaşı'nın iki yıldan kısa bir süre içinde göstereceği gibi, yeryüzünün geri kalanına berbat sonuçlar vaadeden bir görüş. Hiç de şaşırtıcı olmayan bir şekilde, bu mesele aynı zamanda MacLeod'un temel endişelerinden birisidir. Louis Marin herhangi bir ütopyanın kendisinin içinden çıktığı özgül tarihsel bağlamın unsurların titiz bir etkisizleştirilmesi [nötrleştirilmesi] sonucu ortaya çıktığını, metnin yapıcı sembolik işlemlerinin işlemesini böylelikle sağladığını savunur.[44] Dörtlemede, nötrleyici makinenin ABD'nin kendisinden aşağı kalır olmadığı ortaya çıkar; günümüzden baktığımızda sağ duyulu ulusal bir topluluktan çok, yavaş yavaş or-

(43) MacLeod, *Stone Canal*, s. 119.
(44) Bkz. Louis Marin, *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*, çev. Robert A. Vollrath (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1984).

taya çıkan ve Soğuk Savaş'ın yerini alan bir küresel egemenlik olarak, bir İmparatorluk olarak anlaşılır:

> Dünya savaşından sonra, bir dünya hükümeti kuruldu. Bu resmi olarak Birleşmiş Milletler, gayrı resmi olarak ABD/BM ve gündelik deyimle de Yanks [Yankiler] olarak biliniyordu. Barışı uzaydan koruyordu, ya da öyle iddia ediyordu. Aslında yaptığı tek şey sayısız minik savaşın büyük savaşlara dönüşmesini engellemekti. Ama gücünü sürdürebilmesi için minik savaşlara ihtiyaç duyuyordu, onlar da hiç durmadı. Sondaki savaşı engellemek için, sonu gelmeyen savaşlar yapıyorduk.[45]

İmparatorluk'un hegemonyasını garantiye almak için kullandığı kilit mekanizmalardan biri, elinde bulundurduğu küresel devletin şiddet tekelini, özellikle nükleer silahlar biçiminde, katı biçimde uygulamasıydı. Güz Devrimi'nde çeşitli mikro-devletler kendi nükleer kapasitelerini kiraya verdikleri için bu tekel ustalıkla çözülecekti:

> Nükleer silahların caydırıcılığını ihraç ettiler. Silahların kendisini değil –Allah göstermesin, yasadışı olurdu– ama onlara sahip olmanın yararlı etkisini ... ilk defa, nükleer gücün caydırıcılığı bunun için ödeme yapmaya hazır herkese açıktı ve fiyatlar her anayurdun bir tane alabileceği kadar ucuzdu.[46]

Nükleerin yaygınlaşması, (sürekli devrim durumunda ütopik dünyaların azami yaygınlaşması olarak tanımlanan bir) ütopyaya giden hareket için bir engel değil, *temel* oluşturdu. Dünya düzeni planını dayatmaktan aciz hale gelen (Hardt ve Negri'nin Spinozacı terminolojisiyle) monarşik ABD ve onun çeşitli aristokratik vasalları çözülüp dağıldılar, bu da uzun karanlık tarih öncesi dönemden tarihin kendi kaosu ve dramasına giden son bir hareketi mümkün kıldı:

---

(45) MacLeod, *Stone Canal*, s. 207. Bkz. Michael Hardt and Antonio Negri, *Empire [İmparatorluk]* (Cambridge: Harvard University Press, 2000) ve *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire [Çokluk]* (Cambridge: Harvard University Press, 2004).

(46) MacLeod, *Stone Canal*, s. 156-7.

> ABD gibi bir gücün dünyayı yönetebileceğini sizin kadar biz de biliyoruz. Evet, çok yüksek bir düzeyde ona polislik edeceğini de. Ama bazı güçler ulusları aşarken, bazıları da yerel topluluklara dönüşürler. Artık otonomluğu ve çeşitliliği teşvik etme fırsatımız var. Bunu kullanalım ve memleketimizi yıllar boyu sürecek bir ıstıraptan koruyalım.[47]

Bu açıdan, MacLeod, Hardt ve Negri gibi, bir İmparatorluğun kurulmasını mümkün kılan koşulları aynı zamanda onun yenilmesini de aynı miktarda gerçek bir ihtimale dönüştüren koşullar olarak görür. Sonuç kesin değildir, tarih yapmak, bir kez daha bir mücadele konusudur.

Soru hâlâ yanıtlanmayı bekliyor: Bu tarz bir değişim ve mücadeleyi hayal etmek 11 Eylül sonrasının dünyasında da hâlâ mümkün müdür?[48] Eğer yanıtımız olumsuzsa, o halde hâlâ MacLeod'dan öğrenebileceğimiz son bir hayati ders kalmış demektir. *The Star Fraction*'ın son sayfalarında bu diyalog parçasına rastlarız: 'Devrim olduğunu düşündüğümüz şey ... sadece sonbaharda bir andı'[49]; MacLeod ABD baskısına yazdığı sunuşta, 'bu diyalogun arkasında bir tarih kuramı olduğunu' belirtir.[50] Böyle bir teori, tarihsel zamansallıkların devinimlerinin bizim bilişsel organlarımızın normalde alışık olmadığı ölçeklerde gerçekleştiğini ve kararlarımızın ya da eylemlerimizin sonuçlarının o an içinde anlaşılamayabileceğini, hatta "fazlasıyla insan" yaşam süremizin de buna yetmeyebileceğini savunur. Ancak sonuçlar, ço-

(47) Age., s. 192.

(48) MacLeod 11 Eylül'ü özellikle açık bir tarihsel dönemin kapanışının işareti olarak kabul eder:

> Dougla Adams bilimsel tutumu 'her hangi bir fikir orada saldırılmayı bekliyor' olarak özetler. Politik ve toplumsal mevzularla ilgili benzer bir put kırıcılık onun uzantısı ve önkoşuludur. Bu görüş yalnızca yeni değil, aynı zamanda ender bulunur bir şeydir. Küresel hegemonyası Duvarın Yıkılışıyla sağlamlaştırılmış gibi görünüyor, ya da o kadar olmasa da Kuleler'in yıkılışıyla.'
>
> MacLeod, 'Politics and Science Fiction', s. 231.

(49) MacLeod, *Star Fraction*, s. 314.

(50) Age., s. 11.

günlukla hayal edebileceğimiz ya da bekleyebileceğimiz biçimlerde olmasa bile, oradadırlar, öyleyse, bizim *Augenblick*'i yakalama sorumluluğumuz da: Yani ütopya tarihteki büyük sıçrayışını yapmak için her an hazır bekliyormuş gibi hareket etme sorumluluğumuz.

3. Bölüm

Geleceğe Dönüş

8

'GOLF PANTOLONLARIYLA AY ROKETİNDEKİ MADONNA': WEİMAR İSTİKRAR DÖNEMİNDE BK FİLM ELEŞTİRİSİ[1]

Iris Luppa

Marksist film eleştirisinin Weimar Cumhuriyeti dönemindeki (1919-33) boyutunu ve etkisini keşfetmek için Rudolf Arnheim, Béla Balázs ve Siegfried Kracauer gibi sola meyilli tanınmış Weimar film kuramcılarının erken dönem işlerine değinmek, Walter Benjamin'in film ve modernite arasındaki bağ ile ilgili yazılarını ya da Bertolt Brecht'in Weimar Cumhuriyeti'nin istikrar dönemi olarak anılan (1924-29) döneme kadar uzanan medya kuramsal makalelerine atıfta bulunmak yeterli olmaz. Gerçekte, açıkça ya da gizlice maddeci bir perspektiften yazılmış film eleştirisi örnekleri Cumhuriyet'te yayınlanani günlük yayınlarda ya da haftalık dergilerde bulunabilir. Axel Eggebrecht, Heinz Lüdecke ve Alfred Durus gibi komünist ya da sosyalist yazarlar tarafından, proleter bir okuyucu için bir 'Proletkult' (proletarya kültürü) programının ruhu içinde yazılan makalelere *Die Rote Fahne, Die Arbeiter Illustrierte Zeitung* ve *Kultur-*

(1) Başlığım Heinz Pol'un iğnelemesinden türetilmiştir, 'Madonna in der Mondrakete, mit Breeches, versteht sich', 'Die Frau im Mond: Der neue Lang-Film', *Vossische Zeitung* 489 (16 Ekim 1929), tekrar basımı Gero Gandert, ed., *Der Film der Weimarer Republik: 1929* (Berlin: Walter de Gruyter, 1997), s. 203. Çeviri bana aittir.

wille gibi komünist yayınlarda rastlanabiliyordu.[2] Bunun dışında Cumhuriyet'in aşırı siyasi kutuplaşma ortamını yansıtır biçimde, film üzerine çoğu zaman açıkça siyasi olan söylemlere eşit derecede katkıda bulunan sola meyilli liberal yazarlar da mevcuttu –bunlar Willy Haas, Herbert Ihering, Andor Kraszna–Kraus ve Kurt Pinthus gibi günlük *Film-Kurier, Berliner Börsen-Courier* gibi mecmualara ve *Weltbühne* ve *Tage-Buch* gibi haftalık dergilere başmakalelerle, film incelemeleriyle ve daha geniş film-kuramsal ve kültürel tartışmalarla katkıda bulunan yazarlardı.

Sovyet montaj filmlerinin daha yaygın bir şekilde dağıtımının ve perdeye konmasının savunulmasından ve Almanya'nın kapitalist film endüstrisi –özellikle Ufa'nın (Universum-Film AG) sahibi olduğu Hugenberg– tarafından üretilen filmlere hakim olan burjuva ideolojisinin ifşa edilmesinden, filmin toplumsal işlevinin eğitim ve politik ajitasyon için bir araç olarak benimsenmesine kadar, filmler hakkındaki Marksist yazın pek çok biçim aldı. 1922 kadar erken bir tarihte, *Die Rote Fahne*'de yazan Béla Balázs, 'çoğu zaman' burjuva filmlerinin çoktan karşı devrimci kapitalizm tarafından bilinçli bir propoganda aracı olarak kullanıldığını savunuyordu,

> Komünist Rusya'ya karşı yürütülen kaba propaganda için çekilen yüzlerce filmden bahsetmeye bile gerekyok. Yapılacak tek bir şey var: Kendi amaçlarımız için sinemanın müthiş ajitasyon gücünü kullanmak ... kendi filmlerimizi çekmek için kendi film fabrikalarımıza sahip olmalıyız.[3]

---

(2) Sabine Hake, *The Cinema's Third Machine: Writing on Film in Germany 1907-1933* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1993), s. 192.

(3) Toni Stooss, 'Erobert den Film! Oder "Prometheus" gegen "Ufa" & Co', in Neue Gesellschaft für Bildende Kunst' dan alıntı, *Erobert den Film!* (Berlin: NGBK, 1977), s. 16. Çeviri bana ait. Güçlü bir proleter film kültürüne doğru ilk adımlar siyaset yazarı, gazeteci Willy Münzenber tarafından Let's Conquer Film, [Haydi sinemayı fethedelim] (1925) adlı broşürde ve Rus filmlerini ithal etmeye dair gösterdiği çabalarla atılmıştır. 1925'te Münzenberg Prometheus Film'i kurar, sonunda kendi devrimci proleter filmleri, *Mother Krause's Journey to Happiness* (Jutzi, 1929) ve *Kuhle Wampe*'nin (Dudow and Brecht, 1932) yapımcılığını üstlenir.

Sabine Hake, komünist eleştirmenler arasında süregiden, devrimci içeriğe sahip filmlerin yeni temsil biçimleri ve stilistik yenilikler getirdiğini savunanlarla, halihazırda var olan tarzların yüksek bir eşleştirmeyle izleyiciyi politize etme amacına daha iyi hizmet edeceğini, çünkü [zaten] sinemanın gerçek biçimine ancak devrim sonrası toplumda kavuşabileceğini savunanlar arasındaki tartışmalara dikkat çeker.[4]

Bu makale Weimar sinemasındaki BK'ya soldan gelen tepkileri inceler ve Marksist eleştirmenlerin türe olan ilgisinin nedenini ve boyutlarını ortaya koyma amacı güder. Bundan sonra Fritz Lang'ın iki güçlü BK sineması örneğine –*Metropolis* (1927) ve *Frau im Mond [Ay'daki Kadın]* (1929)– solun eleştirel tepkilerini ele alır. Türe olan bu yaklaşımların, görsel analizi arka plana atmak pahasına hikâye unsurlarına odaklanışı ve kitlesel popüler kültürü reddedişi de dahil olmak üzere, kapsamını ve sınırlamalarını ortaya koyar.

Weimar BK'sı ve 1920'lerin Almanyası'ndaki Kapitalist Film Endüstrisine Marksist Bakış

Axel Eggebrecht'in *Kulturwille*'de (1927) yayınlanan 'Geleceğin teknolojisi, emeği ve bilimi: Gelecekteki sinemanın imkanları' adlı makalesi türe diyalektik-materyalist bir yaklaşımın iyi bir örneğini sunar. Kapitalist film endüstrisinin, yalnızca 'el yapımı' kitlesel metalar üretebilen, (Adorno'nun daha sonraları 'kültür endüstrisi' olarak adlandırdığına benzer biçimde) daha geniş bir 'eğlence endüstrisinin' parçası olduğunu iddia eder. Yine de, Eggebrecht sinemadan 'yirminci yüzyılın en büyük sanat biçimi' olarak bahseder, çünkü o 'endüstriyel geç kapitalizmin meşru çocuğudur ... artık bu çağın bütünsel boşluğunu açığa vurmak zorundadır'.[5] Bu görüş, bir yandan sinemanın büyük kitlelere

(4) Hake, *Cinema's Third Machine*, s. 31.

(5) Axel Eggebrecht, 'Technik, Arbeit und Wissenschaft der Zukunft: Möglichkeiten eines Zukunftsfilms', *Kulturwille* 6 (1927). Archive Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Kendi çevirim. Her ne kadar, İngilizce'ye asla tam çevrilmemiş olsa da, ana hatlarının

ulaşma ve çalışan sınıfın izleyicilerini politize etme imkanını farkeden, diğer yanda ise film endüstrisinin mevcut durumunun ayrılmaz bir biçimde kapitalist üretim tarzına ve kapitalist ideolojiye bağlı olduğunu kabul eden solun karakteristik bir özelliğidir. Eggebrecht, genç proleter canlandırma sanatçıları 'ticari tiyatro sahnelerinin kapitalist kontrolünden' kurtulsalar da, aynı şeyin çok daha büyük bütçelere ihtiyaç duyulan film endüstrisi içinde yapılmasının imkansız olduğunu not eder, hatta böyle bir proleter filminin çekilmesi için gereken sermaye *bulunabilseydi bile,* dağıtımdaki denetlemeler ve sansür yüzünden kitlelere ulaşamayacağını öngörür:

> Bu kavrayışla sinemanın hangi dereceye kadar bir kurtarıcı olabileceği, ütopya yaratabileceği, bize geleceği gösterebileceği sorusunu çoktan yanıtlamış olduk: [Sinema] bunu yapamaz. Ona bütünüyle hakim olan sınıf gelecekle ilgili öngörülerde bulunmayı sevmez ... [bu sınıf] geleceği ciddi bir şekilde düşünebilmek için kendi konumu hakkında fazlasıyla endişelidir.[6]

Bu yorum Marksist film eleştirisinin üretim tarzı ile sinemadaki baskın burjuva ideolojisi arasındaki hakim ilişkiye yaptığı vurguyu açıkça resmeder. Eggebrecht'in kapitalizmi son dönemlerini yaşayan, proleter devrim biçiminde gerçekleşecek bir toplumsal değişimin kaçınılmazlığı yüzünden geleceğin bir resmini üretemeyen bir ekonomik sistem olarak ele alan görüşleri, sinema üzerine komünist yazının siyasi ajitasyona odaklandığını gösterir.

Eggebrecht'in eleştirisi sinema hakkındaki daha geniş Marksist tartışmaların karakteristik özelliklerini taşır, ama bunun dı-

---

bir özeti ve son paragrafının bir çevirisi Wolfgang Jacobsen, Werner Sudendorf, Martin Koerber and Yvonne Rehhahn, Metropolis: *Ein filmisches Laboratorium der modernen Architektur/A cinematic Laboratory for Modern Architecture*'de bulunabilir, (Berlin: Axel Menges, 2000).

(6) Eggebrecht, 'Technik, Arbeit und Wissenschaft', s. 124.

şında BK sinemasının türsel özgünlüğüne dikkat çeker, sinemanın gerçekliğin yanısıra görsel fantastik imgeleri de gösterebilmekteki yeteneğinin onu 'henüz gerçekleşmemiş olan bir geleceği bize göstermeye en yetkin'[7] ortam yaptığını öne sürer. Bu aşamada proletaryayı baskılamakta kullanılan sinemanın eninde sonunda onun özgürleşmesine yardımcı olacağını öngörür. Şimdilik BK filmlerinin, ancak 'ümitsiz' bir geleceğin resmini çizebildiğini iddia eder, çünkü gelecek hakkındaki herhangi bir öngörü ayrılmaz bir biçimde politik görme biçimlerine bağlıdır: '[Politik] kanaatlere, beklentilere ya da amaçlara sahip olmayan bir ütopya olamaz':

> Ancak günümüzdeki film yapımcılarının para kazanmak dışında hiç bir amaçları yoktur ... Sinemanın kapitalist yapısı onu en önemli yükümlülüklerini gerçekleştirmekten alıkoyar. Bizim daha parlak olan geleceğimiz bizzat yaklaşmadan [sinema] bu geleceğin bir aracı olmayacaktır. Onun imkanlarının teorik olarak farkına varılması bu gerçeği değiştiremez.[8]

Önemlidir, Eggebrecht, kapitalizmin hâlâ sinema da dahil olmak üzere tüm endüstrilerde baskın üretim biçimi olduğunu teslim etse de, sürekli olarak bu devrin 'bitmekte' olduğuna ve (kapitalist bir) sınıfın 'kendi statüsü' hakkında 'endişe' duyduğuna atıfta bulunur. Bunun aksine, Weimar'ın hızla endüstrileşmiş toplumunda, proletarya henüz sermaye sahipliğini güvence altına alan (demokratik) bir sistem tarafından baskı altında tutulsa da, Eggebrecht'in 'makineler' dediği şeyi ele geçirmek için kendini hazırlamaktadır. BK'nın izleyicilere ütopik bir kapitalizm sonrası geleceğin görüntülerini gösterme yetisi film endüstirisi tarafından baskılanmaktadır. Kapitalizm sonrası topluma doğru bir tarihsel gelişmenin distopik bir fantazi değil

(7) Age., s. 124.
(8) Age., s. 124.

rasyonel bir süreç olduğunu benimseyen Marksist film eleştirmenleri için, gelecek ve onun ekranda nasıl temsil edileceği meselesi kilit bir konu olmuştur. Geleceğe dair her türlü kaygı, gittikçe sınıf bilinci kazanan bir proletarya karşısında burjuvazinin duyduğu daha geniş bir güvensizliğin bir parçasıdır. Weimar sinemasında BK, bu yüzden hem metne içkin, hem de metni aşkın düzeylerde irrasyonel olanla rasyonel olan arasındaki çatışmanın mekânı olmuştur. *Metropolis* ve *Frau im Mond*[9] filmlerinin aşağıdaki analizleri aldıkları eleştirel tepkileri, yöntemlerindeki ve anlamlarındaki tematik ve stilistik benzerlikleri ve farkları açıklığa kavuşturmak için bir başlangıç noktası olarak alır ve bunu yaparken Weimar bağlamının çeşitli yönlerini göz önünde bulundurur. Bu karşılaştırmalı yaklaşımın hedefi, –hikâyeyi temel alan incelemelere ek olarak– Lang'ın film dilinin titizlikle üstesinden gelişini dikkate alırken, eleştirmenlerin filmlerin ideolojik işlevini incelemelerinin de izini sürmektir.

Metropolis

Ocak 1927'deki prömiyerinden bu yana, eleştirmenler söylemlerindeki, temalarındaki ve sanat tarihine yaptıkları referanslardaki zenginliği yüzünden Fritz Lang'ın *Metropolis*'ini tartışma için verimli bir alan olarak görmüşlerdir. *Film-Kurier*'de yazan Weimar'ın en önemli eleştirmenlerinden Willy Haas, *Metropolis*'in ayrıntılı bir incelemesinde filmi şu şekilde özetler:

> Bir 'arabulucu' fikriyle, yeraltı mezarlıklarında dini hizmetler fikriyle, insanlığın kutsal anası [Maria] Meryem fikriyle biraz Hıristiyanlık ... apaçık modern olan makine kültüyle, köleleştirilmiş ve ruhsuzlaştırılmış proletaryayla ve tamamen

(9) Bu isim Alman romantiği Wilhelm Hauff'un Heinrich Clauren'in duygusal romanını tiye alan novellası Der Mann im Mond [Ay'daki adam]'a bir atıfta bulunur (1825). 1973'deki bir röportajında Lang, 'Ay'daki Kadın adında bir film yaptım, Ay'daki adamın aksine, hey' yorumunda bulunur. (Barry Keith Grant, *Fritz Lang: Interviews* (Jackson: University of Mississippi Press, 2003), s. 171). ABD'de film aynı zamanda 'Roketle Ay'a Seyahat' adıyla da bilinir.

> Marksist terimlerle söylenecekse mükemmel 'sermaye birikimi'yle, biraz sosyalizm ... ve süperinsana tapınmasıyla biraz da Nietzschecilik.[10]

Hepsinden öte, çağdaşı olan eleştirmenler, Lang'ın filminde gelecekle ilgili açık bir bakış açısı bulunmadığı konusunda fikir birliği ederler. Willy Haas'ın belirttiği gibi 'Herşey birbirine o kadar dikkatli bir biçimde karıştırılmıştır ki senaryo herhangi bir uzlaşmaz fikri önermekten itinayla kaçınır ve bu yüzden filmde her hangi bir "eğilim" –Tanrı esirgesin– gelişme fırsatı bulamaz.[11] Başka pek çok eleştirmen filmin açıkça politik anlamda belirgin herhangi bir 'eğiliminin' bulunmayışını Lang'ın 'gelecek filmi'nin çağdaş Weimar toplumunun gelecek hakkındaki fikirlerinin ve korkularının güçlü bir temsilini sunduğu yönünde yorumlamıştır.[12] Örneğin, Herbert Ihering anlamlı olarak *Metropolis*'i 'gerçeğe dair' temaları 'berbat bir kitsch'e çeviren, 'geleceğin teknolojik şehri ile gölgeli bir kameriyenin romantizmini' birbiriyle bağdaştırabilen 'ideolojisiz bir ideolojik film' olarak tasvir eder.[13] Ona göre film, yalnızca politik bir manadan yoksun boş jestler üretebilir: 'Efektler ideolojiler patlamalar üzerinde yükseldiği için değil, film efektlere ihtiyaç duyduğu için kullanılır'[14]

---

(10) Michael Minden and Holger Bachmann, ed. *Fritz Lang's Metropolis: Cinematic Visions of Technology and Fear* (Woodbridge: Camden House, 2000), s. 85. *The Film-Kurier* 1919'da kurulmuş günlük bir gazeteydi. İlk başta endüstriyel bir gazete olarak algılanır, ancak 1920'lerin ortalarında ülkenin en çok okunan film gazetesine dönüşür. Karl Prümm Willy Haas hakkında şunları söyler: 'Haas için film eleştirmenliği bir devrimci yazma eylemiydi, Nesnenin ve eleştirel eylemin tek ve aynı şey olduğu İlk Günah öncesi döneme dönüyordu. Bu umut onun metinlerine sahip oldukları dinamizmi verdi, yazdıkları yalnızca yorumlardan daha fazlasıydı'. (Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm and Benno Wenz, ed., *Willy Haas: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920–1933* (Berlin: Hentrich, 1991), s. 12. Kendi çevirim).

(11) Minden and Bachmann, *Fritz Lang*, s. 85.

(12) Geoff King ve Tanya Krzywinska 'bilimkurgunun spekülatif tarzının daima kendi toplumumuzla ilgili siyasi olarak bilgilendirilmiş sorular sorma potansiyelini taşıdığını' not eder (*Science Fiction Cinema* (London: Wallfl ower, 2000), s. 22).

(13) Minden and Bachmann, *Fritz Lang*, s. 87.

(14) Age., s. 87.

Eggebrecht'in *Metropolis* incelemesi, filmin en açıkça Marksist okumalarından biridir. İlginç bir biçimde, incelemesini hayali bir gelecektenmiş gibi, onu 2003 yılında yazılmış ve yayınlanmış bir film tarihi çalışmasının bir 'önizlemesi' olarak takdim eder:

> Şimdilerde orta Avrupa bayağılığı olarak adlandırdığımız, yirminci yüzyılın büyük sınıf savaşlarının ilk safhasının modası da buydu: Çoktandır varolmayan üst sınıflar entelektüel danışmanlarına bir dünya görüşünün yaratılmasıyla mücadele etmelerini emrediyordu. Bitkin, emniyetsiz, toplumsal gerilimlerin tehdit eden patlamaları yüzünden gizli bir kaygıyla dolu bu boş şeylere inanmaya meyilli zihinler, orta çağların sembolizminde ve makinelere duyulan çaresiz, züppece bir hayranlıkta sığınma buldular. Yorgun ruhları makinelerin tekdüze ritmini anlayamıyordu, bu yüzden onları romantikatacı bir biçimde tapılacak şeyler olarak gördüler ... İşte Fritz Lang, bu zamanlarda yaşadı.[15]

Öyleyse Eggebrecht, 1920'leri büyük toplumsal gerilimlerin eşiğinde bir zaman olarak tarif eder. 1924-29 arası yıllar siyasi ve iktisadi açıdan savaşın hemen sonrasındaki yıllar kadar istikrarsız olmasa da, Cumhuriyet'in parlamentosu kısmen Reichstag'taki demokrasi yanlısı ve karşıtı tarafların uzlaşamaması yüzünden büyük ölçüde yönetme yetisinden yoksundu. Etkisiz koalisyon hükümetleri parlamenter demokratik sistemin kusurlarını komünistler ve yeni yeni ortaya çıkan faşist gruplar için bir kez daha kanıtlamış oldu; bu bağlamda Eggebrecht'in incelemesi radikal siyasi değişimi bir ütopya değil yakın geleceğe dair bir ihtimal olarak gören bir yazarın bakış açısını resmeder. 'Toplumsal gerilimlerin tehdit edici patlamaları' hakkındaki yorumu bir kez daha proletarya ve burjuvazi arasındaki yükselen

(15) Axel Eggebrecht, 'Metropolis', *Die Weltbühne* 3 (18 Ocak 1927), s. 115. *Archive Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin*. Kendi çevirim.

çatışmanın nihayet sınıfsız bir toplumu getirecek olan devrimci bir değişimle noktalanacağı yönündeki tarihsel materyalist anlayışını gösterir. Hayal ettiği 2003'te, toplumsal devrim çoktan gerçekleşmiştir, öyleyse ajitasyon dolu açılışında Weimar Almanyası'ndan yalnızca sınıf savaşları arasındaki bir 'safha' olarak bahseder.

İncelemesinde Eggebrecht *Metropolis*'ten 'tam da kendi zamanının hakiki bir aynası ve yansıması olacak şekilde, yarı gerçeklerin ve yanlış anlamaların devasa bir labirenti' olarak bahseder ve sürekli olarak Lang ile von Harbou'dan göstermeyi diledikleri şeyler hakkında bilgi sahibi olmayan bir entelektüel sınıfının parçaları olarak bahseder: 'Lang zihnin tüm akımlarını, tüm kanaatlerini bizim geleceğimiz olduğu söylenen bu Über-Chicago'da birleştirmenin ve birbirine uydurmanın bir yolunu aramış'.[16] Eggebrecht'in film hakkında hayali bir gelecekten yazmaya karar vermesi, 'geçmiş' olan onun zamanıyla şimdinin geleceği arasında ilginç bir kayma oluşturur. Hem film hem de yazı toplumun bir değişimin 'eşiğinde' olduğuna dair ortak bir bilincin işaretlerini taşır, ama Lang'ın geleceği ancak kapitalist bir Über-Chicago olarak gösterirken, Eggebrecht'in incelemesi kapitalizm sonrası bir bakış açısı sunar.

Frau im Mond

Berlin çıkışlı haftalık kültür dergisi *Die Weltbühne*'de Ekim 1929'da yayınlanan *Frau im Mond* incelemesinin sert açılışı Rudolf Arnheim'ın Lang'ın son filmi hakkındaki görüşlerini özetler:

> Fritz Lang filmleri para bulabilmiş türedi, beş para etmez romanlardır. Nick Carter paçavraları on fenike malolurken, *By Rocket to the Moon* [*Frau im Mond*'un yaygın İngilizce ismi, çn] milyonlarcasına malolur, işte bu iki ürün arasındaki tek fark budur.[17]

(16) Age., s. 115. Kendi çevirim.
(17) Brenda Benthien, ed. ve çev., *Rudolf Arnheim: Film Essays and Criticism* (Madison: University of Wisconsin Press, 1997), s. 152.

Berliner Börsen-Courier'de prömiyerden bir gün sonra Herbert Ihering aynı telden bir yorum yazar: 'Tekrar tekrar, [Lang'ın] iş konuya, senaryoya, metne geldiği zaman başarısız kaldığına şahit oluyoruz'.[18] *Vossische Zeitung* için yazan Heinz Pol, Lang'ı seçtiği konuya hakettiği ağırlığı vermemekle suçlar: 'Modern tepkili motora sahip araçlar, roket uçakları, ya da gelecekte mümkün olabilecek, kesinlikle ciddiye alınması gereken belli başlı kavramlar, [filmde] popülerleştirilmemişler, aksine dayanılmaz bir biçimde adileştirilmişlerdir.'[19] Hans Sahl'ın *Der Montag Morgen*'deki incelemesi, iğneleyici bir biçimde 'Ay roketinin içindeki gölgeli kameriye' adını taşır ve Fritz Lang ile Thea von Harbou'nun bu ortak çalışmasının meyvesinden 'ileri teknolojili Jugend Stil [Alm. Art Nouveau, çn] fantazisi, içeriksiz bir dış görüntü, ay roketinin içinde bir Mavi Çoraplı [19. yy'a kadar eğitim görmüş entellektüel kadınlar için kullanılan bir deyim çn] ' olarak bahseder.[20]

Eleştirmenlerin çoğunluğu Lang'ın modern roket teknolojisini ustaca kamera kullanımıyla ve teknolojik oyunlar vasıtasıyla doğru bir şekilde resmetmekteki başarısını içtenlikle kabul etseler de, *Frau im Mond*'un bu yönü, yukarıda bahsedilen incelemelerin eleştirmenlerinin aşırıya kaçan bir duygusallık, – deyim yerindeyse bir ay roketinin içindeki 'gölgeli kameriye'– olarak algıladıkları hikâye yapısı tarafından gölgede bırakılmış-

(18) Herbert Ihering, 'Frau im Mond', *Berliner Börsen-Courier* 484 (16 Ekim 1929), tekrar basım Gandert, *Der Film der Weimarer Republik*, s. 201.

(19) Pol, 'Die Frau im Mond', s. 203.

(20) Hans Sahl 'Die Gartenlaube in der Mondrakete: Frau im Mond', *Der Montag Morgen* 42 (21 Ekim 1929), tekrar basım, Gandert, *Der Film der Weimarer Republik*, s. 56. Almanca'da 'Gartenlaube' ('gölgeli kameriye') terimi duygusal zırvalama anlamında bir mecazdır, kökeni 'Biedermeier'in (1850-75) Alman geç romantik dönemini çağrıştırmasına dayanır. Biedermeier, muhafazakâr ya da apolitik bir duruş sergileyen, izlenimci anlara odaklanan, Almanya'nın muhafazakâr 'Restorasyon' dönemine özgür bir edebi ve sanatsal üsluptur. Yani 'Gartenlaube' yoğun bir biçimde (Spitzweg'in resimleriyle karakterize edilen) küçük burjuva zevksizliğini çağrıştırır. *Metropolis* ve *Frau im Mond*'un pek çok incelemesinde, filmi izleyen eleştirmenlerin bu iki filmde duygusal saçmalık olarak algıladıkları unsurları özetlemek için bu terimi pek çok kez ayrı ayrı kullanmaları ilginçtir.

tır. Eleştirmenler filmin 'kitsch'liğinin önemli bir kısmının Thea von Harbou'nun daha önce *Die Woche*'de 1928'de tefrika halinde yayınlanmış olan romanından uyarlanan senaryosundan kaynaklandığı konusunda hemfikirdirler.

Filmin finanse edilmesinden ve pazarlanmasından sorumlu stüdyo Ufa[21], alaylı bir astronom ve *Die Rakete zu den Planetenräumen / Roketle uzay boşluğuna* (1923) adlı popüler bilimsel çalışmanın yazarı olan Hermann Oberth'i teknik danışman olarak çalışması için ve aşırı milliyetçi BK romanlarıyla tanınan Willy Ley'i de bilimsel danışman olarak projede yer alması için tutar.[22] Prömiyere doğru, sesli filme geçiş döneminde sessiz bir film olarak *Frau im Mond,* ('konuşmalı' filmlere alışmaya başlayan) seyircinin dikkatini çekebilmek için, özellikle filmin 'bilimsel' verilere dayanmasına ve modern teknolojileri doğru bir şekilde göstermesine özel bir vurgu yapılarak pazarlanır.

Bilimsel bilgiden ve varolan teknolojilerden yararlanmak elbette BK'dan beklenebilecek bir şeydir, ancak filmin bilimsel doğruluğu konusundaki sürekli ısrarı (ki bu ısrar Ay'a inişe kadar sürer, bu noktadan sonra filmin hikâyesi tamamen fantastik bir yöne doğru evrilir) eleştirmenlerin filmi bütünüyle tatmin edicilikten uzak bulmasına yol açar ve onlara filmin modern teknolojik yönleriyle nostaljik, hissi özlemleri arasında uzlaşmaz bir kopukluk olduğunu ve bu ikincisinin ilkini 'adileştirdiğini' düşündürür.

Bir sonraki örneğin açıklayacağı üzere, filmin rasyonel (teknik) ve irrasyonel (duygusal) yönleri arasındaki çatışma Friede Velten (Gerda Maurus) karakteri üzerinden sonuna kadar sür-

(21) Filmin yapımının detaylı bir dökümü için bakınız, Rainer Eisfeld, 'Frau im Mond: Technische Vision und psychologisches Zeitbild' Thea von Harbou, *Frau im Mond* (Munich: Heyne, 1989), Guntram Geser, *Fritz Lang – Metropolis und Die Frau im Mond: Zukunftsfilm und Zukunftstechnik in der Stabilisierungszeit der Weimarer Republik* (Meitlingen: Corian, 1996) ve Klaus Kreimeier, *Die UFA Story* (Munich: Hanser, 1992).

(22) Geser, *Fritz Lang*, s. 96. Geser Weimar dönemindeki BK edebiyatının kapsamlı bir özetini sunar (s. 94-107)

dürülür. Filmin ilk yarısı müteşebbis Wolf Helius'un (Willy Fritsch) gözden düşmüş bir astronomi profesörü olan Georg Manfeldt'in (Klaus Pohl) bilimsel planları doğrultusunda Ay'a seyahat etmeye karar vermesini anlatır. Aracıları Walt Turner (Fritz Rasp) tarafından temsil edilen bir grup işadamı ve kadını, Manfeldt'in Ay'ın karanlık yüzünde altın rezervleri bulunduğu teorisiyle eşit ölçüde ilgilenirler, planları çaldırdıktan sonra Helius'a onlarla işbirliği yapması için şantaj yaparlar. Tamamen kuşatılmış olan Helius, kendisinin baş mühendisi ve sadık dostu olan Hans Windegger'in (Gustav bon Wangenheim) nişanlısı, astronomi öğrencisi Friede için gizli hisler beslediği için de tasalıdır. Helius'un apartmanındaki ofiste geçen söz konusu sahnede, Friede Ay yolculuğuna katılmaya niyetli olduğunu açıklar. Helius'un dairesi modern bir kent binasında bulunmasına ve görünüşte Bauhaus stilinin gösterişsiz, pratik şıklığıyla döşenmiş olmasına rağmen, daha ezoterik stillere özgü objeler iç mekânın ağırbaşlı görüntüsü içerisine serpiştirilmiştir. Özellikle dikkat çeken, evreni sarmal hareketler yapan dalga kütleleri ve daireler biçiminde, canlı renklerle tasvir eden duvardaki dışavurumcu tablodur. Tablonun önünde dururken, Friede yolculuğa katılma kararını Helius'la paylaşır. Helius'un itirazlarını dinlemez, açık ellerini omuz hizasına kaldırır, kafasını geriye atar ve gözlerini vecd halindeymiş gibi tavana diker. Bu duruş ona azizlere özgü bir özellik katar, göğsündeki bir küçük dal çiçekle taçlandırılmış şık ama sade beyaz elbisesi karakterin semavi görünüşünü destekler.

Bu poz, dikkat çekecek derecede *Metropolis*'in yeraltı mahzenlerinde çalışan işçilere vaaz eden Maria'sını (Brigitte Helm) anımsatır. Her iki karakter de, *Metropolis*'teki Joh Frederson (Alfred Abel) ya da *Frau im Mond*'daki, yerinde bir biçimde 'beş beyin ve çek defterleri' olarak adlandırılan bir grup kapitalist gibi daha maddeci karakterlerin ruhani karşıtı olarak vücut bulur. Beyin ve çek deftlerinden birisi, yolculuğu uygulamaya koymaya hevesli olarak, şöyle söyler: 'Neden daha fazla zaman

kaybedelim? Ay'ın altınlarının –eğer gerçekten varlıkları kanıtlanırsa– hayalcilerin ve idealistlerin değil, iş adamlarının avucuna düşmelerini istiyorum', buradaki ima, Friede'nin 'çek defterinin' kabul etmeyeceği tarzda idealleri –sadakat, cesaret ve yolculuğun finansal bir takım buyruklar için değil insanlık için önemli olduğuna inanç gibi– temsil ettiği yönündedir.

Maria ile Friede karakterlerinin ikisi de uyandırdıkları acınma duygusu ve duygusal öznellikleriyle, etik idealizmin, hümanizmin ve anlatımcı kahramanlara özgü mistik bir dinselliğin vücut bulmuş halleridir, ancak bu iki karakter teknolojiyle kurdukları ilişkinin önemli bir yönüyle birbirlerinden ayrılırlar. Andreas Huyssen *Metropolis*'i 'anlatımcılıkla Neue Sachlichkeit'ı bağdaştıran, bundan da önemlisi bu iki akıma atfedilebilecek teknolojiyle ilgili birbirine taban tabana zıt iki görüşü bağdaştırabilen bir karışım' olarak tasvir eder.[23] Her ne kadar Huyssen, etkileyici argümanında 'makina şuh' görünüşüyle Maria'nın 'görünüşte uzlaşmaz çelişkileri' çözme konusunda hayati bir rol oynadığını iddia etse de[24], o zamandan bu yana başka eleştirel perspektifler de ortaya çıkmıştır. Mesela R.L. Rutsky filmin 'modernizmin makine korkusu ile onlara duyduğu hayranlık' arasındaki çelişkiyi çözmeye çalışmadığını, daha ziyade 'rasyonalist, işlevselci bir teknoloji mefhumuyla, teknolojinin irrasyonal, kaotik, hatta yıkıcı yönlerini vurgulayan, onda dinamik, şok edici, neredeyse libidinal bir taraf bulan bir kavrayışı' sentezlemeyi arzu ettiğini öne sürer.[25] Ne olursa olsun, teknolojiyle ilgili bu iki bakış açısının sentezi ikna edici bulunmaz ve filmin sonunun genellikle çeşitli anlatı temalarını ve ideolojik bakış açılarını uzlaştırmayı denediği düşünülür.

---

(23) Andreas Huyssen, 'The Vamp and the Machine: Fritz Lang's Metropolis', *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Indianapolis: Indiana University Press, 1986) içinde, s. 68.

(24) Age., s. 68.

(25) R.L. Rutsky, 'The Mediation of Technology and Gender: Metropolis, Nazism, Modernism', Minden and Bachmann, *Fritz Lang* içinde s. 217.

Frau im Mond'un aldığı eleştirel tepkilere bakarak filmin en az *Metropolis* kadar biraraya gelmesi zor ideolojileri uzlaştırmayı denediği öngörülebilir. Ama yine de, yukarıda alıntılanan Weimar dönemi eleştirmenleri 'Ay roketi içindeki gölgeli kameriye' suçlamalarını genellikle filmin hikâye unsurlarına yoğunlaştırır ve filmin kullandığı görsel dili gözardı ederler. Filmin mizansenininin düzenlenişine daha yakından bir bakış, hafifçe grotesk sayılabilecek 'golf pantolonlarıyla Ay roketindeki Madonna'dan farklı bir resim sunar. Gerçekten de, teknoloji hakkındaki çelişen görüşlerin paradoksal bir uzlaşma içinde birleştirilme alanı olan Friede karakterinin filmin odağında bulunması, ileride tartışacağım gibi, solcu eleştirmenlerin filme 'beş para etmez bir roman' olarak sırt çevirirken gözardı ettikleri, –görünüşte– 'eller, kalp ve beyin' arasındaki uzlaşmanın ideolojik imalarını taşır.

Roketin Fırlatılışı ve Ay'ın Yükselişi

Filmin ikinci yarısını başlatan roketin fırlatılma sahnesi, yukarıda alıntılanan çeşitli eleştirmenlerin tanımladığı çelişkileri dramatik bir doruk noktasına taşıdığı için önemlidir. Roketin fırlatılmasından hemen önceki anlar betimlenir. Friede bir ip merdivenle, Helius'un Friede (barış) ismini verdiği roketin tepesine tırmanır. Tepedeyken aşağıdaki bir grup teknisyene coşkuyla el sallar. Sahne değişir, hangarın dışı gösterilir, burada bir radyocu olayı yorumlamaktadır. Arabaşlıkta şunlar yazar: '... Şimdi tüm ziller çalacak – dünyadaki tüm fabrikaların, trenlerin ve gemilerin sirenleri uzay yolculuğunun öncülerini onurlandırmak için feryadı basacak...'. Bir sonraki plan alandaki kalabalık seyirci kitlesini gösterir. Yayını dinleyen kalabalıktakiler saygı içinde şapkalarını çıkarır. Ardarda dizilen planlar roketi atılacağı yer olan bir su havzasına götürülürken resmeder, bunu atölyeleri, hafifçe eğimli tepelerdeki ağaçların arasındaki insanları ve arabaları gösteren mekânın panoramik bir çekimi izler. Uzak ufukta, ay yükselir.

Helius'un ofisindeyken giydiği dökümlü beyaz elbisesini bir ceket ve golf pantolonlarıyla, oradaykenki pasif, rüyadaymış gibi halini ise coşkulu bir canlılık gösterisiyle değiştiren Friede'nin rokete tırmanışı ve aşağıdaki insanlara el sallayışı hem kadının, hem de makinenin gücünün ve güzelliğinin görsel bir cisimleşmesi halini alır. Friede roketten güç alır ve iyimserliği filmin açılışında yazılanları yansıtır: 'Asla gerçekleşmeyecek bir şey yoktur, yalnızca Henüz gerçekleşmemiş şeyler vardır'. Fırlatmanın yapılacağı yerin kırsal dekoru, ender bir pastoral arkaplan sunar ve teknoloji ile doğa arasındaki bağlantı, kalkış saatinin Ay'ın yükselmesine ayarlanmış olmasıyla pekiştirilir. Geleneksel olarak (hem medcezir hareketleri, hem de menstrüasyon döngüsü aracılığıyla) kadınsılıkla ve doğal akışla ilişkilendirilien Ay, çoktan oyuna sokulmuş olan, kadınsılıkla modern teknoloji arasındaki bağı güçlendirme görevi görür. Hikâyenin gidişatındaki böyle bir takım tercihler, iki 'Friede' –kadın ve roket, makine– arasındaki birliği vurgular, soğuk çelikten yapıya bir ruh üfler ve insanlara (kilisede yapıldığı gibi) şapkalarını çıkartmalarını söyleyen radyo yayını bilimsel göreve görünüş olarak dini ve milliyetçi tonlar aşılar.

Bu çeşitli unsurların bu şekilde harmanlanışı Jeffrey Herf'in 'gerici modernizm' olarak tanımladığı şeyle ilişkilendirilebilir – yani 'modern teknolojiyi Alman milliyetçiliği içerisinde, bu ikincisinin romantik ve akıldışı yönlerini eksiltmeden eriten' serbest bir şekilde düzenlenmiş bir inançlar ve algılar sistemiyle.[26] Herf'e göre, gerici modernist düşünürler 'Alman sağının romantik antikapitalizmini sürekli geriye bakan bir pastoralizmden, kapitalizmin yol açtığı biçimsiz kaosu, birleşmiş, teknolojik olarak üstün bir ulusun yeni ve güzel düzeniyle değiştirme planları yapan bir [ideolojiye] çevirir'.[27]

(26) Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), s. 2.
(27) Age., s. 2.

Friede'yi roketle bağdaştıran bir başka an, Ay'a inişten sonra gerçekleşir. Bu sahnede Friede (roketi uçurmak ve mürettebatın geri kalanını geride bırakmak niyetindeki) Walt Turner'ın kokpite girişini engellemek için, sol kolunu kapı kolu ile kapı arasına sokup sağ eliyle de tavandan sarkan kablolara tutunarak kapıyı kapalı tutmaya çalışır. Kolları bu şekilde yanlara açılmış vaziyetteyken, Freder'in bir makinenin kadranlarına asılı kaldığı *Metropolis*'teki sahneden çok da farklı olmayan bir çarmıha gerilme görüntüsü sunar. Ancak, Freder sembolik olarak makine üzerinde kurban edilmişken, Friede roketi savunmak etmek için kendini feda eder (sonunda Helius ve Friede, roketin diğer yolcuları olan Friede'nin nişanlısı ve genç kaçak yolcu Gustav'ın (Gustl Stark-Gstettenbaur) güvenle Dünya'ya dönebilmeleri için roketteki yerlerinden feragat edecektir).

Bu temalara ve görsel motiflere duygulu kitsch sahneler olarak sırt çevirmek, bunların seyirci üzerindeki etkisini görmezden gelmek, ya da en iyi tabirle kötülemek demektir. Sesli filmlerin aşırı popüler bir norma dönüştüğü bir dönemde bir sessiz film olarak *Frau im Mond,* Almanyası'da 1929'un en başarılı filmi olmuştur – filmin hakkında yazan eleştirmenlerin büyük ölçüde atladığı bir gerçek.[28] Gerçekten de, Weimar dönemi eleştirmeni Fritz Olimsky incelemesinde şöyle not düşer: 'Filmin sonunda prömiyere katılan izleyiciler coşkuyla kükrerken, prömiyere katılan yazarlar [Premierenunken] edebiyat kafelerine gidip filmi yerden yere vurdular'.[29] Sabine Heke de, 'kitle eğlencesi ve kitle iletişim araçları meselesine değinmekteki isteksizliği'[30] sol sinema eleştirisinin eksik kaldığı kilit noktalardan birisi olarak tanımlar.

(28) *Film-Kurier*'in yaptığı bir ankette, *Frau im Mond* 1929'un en başarışı filmi olarak oylanarak Arnold Franck'ın popüler dağ filmi *The White Hell of Pitz Palu*'yu (1929) gerie bırakır. Bkz. *Film-Kurier* (31 May 1930), tekrar basım, Gerd Albrecht, ed., *Retrospektive Fritz Lang. Dokumentation. Teil 1: Die Zeit und die Filme bis zum Jahre 1933 in Deutschland* (Bad Ems: Verband der Deutschen Filmclubs, 1964), s. 6j/3.

(29) Fritz Olimsky, 'Frau im Mond', *Berliner Börsen-Zeitung* 484 (16 Ekim 1929), tekrar basım Gandert, *Der Film der Weimarer Republik*, s. 202.

(30) Hake, *Cinema's Third Machine*, s. 200.

'Nick Carter Paçavraları': *Frau im Mond*'un Kendi Diliyle Kurduğu İlişki

Bir filmin kendi malzemesiyle kurduğu ilişki genellikle dönemin sol görüşlü yazarları tarafından yazılan incelemelerde görmezden gelinirdi. *Frau im Mond*'un hikâyesindeki çeşitli unsurlar gerici modernist bir eğilimi açığa vursalar da, filmin anlatım düzeninde onları karşılamaya yetecek diğer bir takım öğeler de yaygın biçimde bulunur. Filmin başındaki sekanslar, kökleri erken 1920'lerin gerilim tefrikaları türüne dayanan öğeler barındırır. Modern şehrin kentsel dekoru içinde, Manfeldt'in elyazmalarının çalınması için müthiş bir şekilde tezgahlanan bir hırsızlığa (bunun için Helius sahte bir çiçekçi kız tarafından bayıltılır) ve Berlin sokaklarında hızlı bir araba takibi sahnesine tanık oluruz. Hızlı aksiyon ve eşzamanlı olarak gelişen olaylar arasındaki sık geçişler Lang'ın gerilim filmlerinde –*Dr Mabuse, der Spieler* (1922), *Spione* (1928), *M* (1931), *Das Testament des Dr Mabuse* (1933)– seyirliği ve heyecanı artırmak için kullanılan tekniklere benzemektedir. Filmin bir yerinde genç oğlan Gustav'ın kapağında Satürn'e yaklaşan bir uzay gemisi bulunan bir çizgi romanı okurken görürüz. Bu çizgi roman Gustav'ın da rokette olduğunun anlaşıldığı sahnede tekrar ortaya çıkar. Hayatı boyunca astronomi çalıştığını gururla söyleyerek, torbasından 'Göklerin Nick Carter'ı'[31] olarak anılan Mingo adlı kahramanın çizgi romanlarından bir kaçını çıkarır. Roketteki yetişkinler bunları elden ele dolaştırırken, 'Ay Vampirleri', 'Ölümcül Ay Işınlarının Esrarı', 'Ay Canavarlarıyla Savaş' gibi başlıklara gülerler. Önceki sekansta, bu çizgi romanların her bi-

(31) Nick Carter ilk başta *New York Weekly*'de 1886'da yayınlanmaya başlayan, daha sonra The Nick Carter Library adında ayrı bir seri olarak, 1896'da basılmaya başlana ve Street & Smith'in ABD'deki çeşitli yayınlarında binlerce öyküde yer verilen aşırı popüler olmuş kurgusaf bir dedektif karakteridir. Pek çok Nick Carter hikâyesi yurtdışında da basılmaya başlandı ve 1908'den itibaren hem Avrupa hem de Amerika'da çeşitli filmlere konu oldu. Son olarak da Bond benzeri bir casus karakteri olarak 1964-1990 arasında 250 romanlık bir seri olarak yeniden keşfedildi.

rinin kapağı bir yakın çekimle gösterilmiştir. Yetişkinler Gustav'ın 'Ay meselesi'ne kafa yormuş olduğunu söylemesiyle eğlenseler de, filmin bu anları Weimar Cumhuriyeti'nin kilit kültürel fenomenine, yani kitle iletişim araçlarının büyümesine işaret eder.

Bu tarz kozmopolitan ve liberal bir kitle kültürünün varlığı, Friede karakterinde vücut bulan itaatkar, fedai değerlerden önemli ölçüde ayrılır. Thea von Harbou'nun orijinal romanı, popüler bir dergide tefrika edilmiş olmasına rağmen, filmin tekrar tekrar dikkat çektiği çizgi romanlara hiç bir atıfta bulunmaz. Bu fark, filmin kendi hissi 'gölgeli kameriye' diline popüler kültürden aldığı unsurları kucaklayarak, (Friede gibi) zamanına uygun olmayan karakterleri, modern toplumsal bilinci yansıtan (Mingo gibi) yeni ortaya çıkan popüler kültür kahramanlarını yanyana koyarak nasıl nitelik kazandırdığını gösterir.

Yine, Rudolf Arnheim kadar etkili eleştirmenlerin bile, *hem* filme, *hem de* Nick Carter 'paçavralarına' 'on feniklik' popüler kitle eğlenceleri olarak burun kıvırmaları önemlidir. Sabine Hake'in gözlemlediği gibi, 'sol sinema eleştirmenlerinin çoğu üretim koşullarına takılıp kaldığından görsel zevkin potansiyel olarak tahrip edici olan kalitesini kavrayamadı', ama 'iş eleştirmenlerin izleyici psikolojisini ele almaya geldiği zaman, hepsi de üretim ve yeniden üretim çemberleri arasındaki karşılıklılığa duyarlı hale geldi.'[32] Sinema bir 'duygusal ikame aracıdır, hatta neredeyse [sinemanın] kapitalist endüstriyel çalışma koşullarının bir yan ürün olduğu söylenebilir'[33] diyen Walter Pahl'u buna örnek gösterir. Pahl'ın sinemaya dair [sinemanın kapitalist dünyanın kişide yarattığı boşluğu doldurmaya yeltendiği ile ilgili] gözlemi, Richard Dyer'ın yıllar sonra 'Entertainment and Utopia'da (1977) geliştirdiği, sinemanın gerçekten de '*toplum tara-*

(32) Hake, *Cinema's Third Machine*, s. 200.
(33) Hake'den alınarak, *Cinema's Third Machine*, s. 201.

fından yaratılan ihtiyaçlara cevap verdiği'[34] yönündeki etkileyici argümanını önceler.

David Durst, Weimar toplumundaki karşıt ve muhalif toplumsal, siyasi ve kültürel isteklere ve ihtiyaçlara dikkat çeker:

> Batı Avrupa'nın başka hiç bir yerinde ... eskiden kalma, hakim ya da yeni ortaya çıkan sosyoekonomik güçlerden ve kültürel oluşumlardan meydana gelen, kararsız ve sürekli değişen bir karışım böylesine yaygın değildir, başka hiç bir yerde, ileri kapitalist gelişmeyle eski politik inançlar arasındaki çelişki, Bloch'un deyimiyle 'eş ansızlık'ın klasik vatanı' olan modern Almanya'da olduğu kadar şiddetli değildir.[35]

Rasyonel, materyalist ve temel olarak daima ileriye bakan bakış açıları yüzünden Weimar Marksist ve sol liberal eleştirmenleri, Carl Schorske'nin 'bir zamanlar olan ile henüz gerçekleşmemiş olan arasında asılı kalmak'[36] olarak tanımladığı ruh halini gözden kaçırırlar, yani geriye bakan, irrasyonel, duygusal, nostaljik ve romantik arzulara sahip bir seyirci kitlesinin filmlere yalnızca basit bir kaçışçılıktan daha karmaşık nedenler yüzünden gittiğini anlmazlar. *Frau im Mond* hakkında yazdığı aydınlatıcı incelemede Herbert Ihering, anlama ve iletişim için temel olacak 'ortak bir akıl zeminine' duyulan ihtiyaç konusunda ısrar eder, 'teknolojinin zorluklarıyla başetmeyi bilen türden insanların bulunduğu böyle bir zeminin bu günlerde her yerde kurulabileceğini'[37] iddia eder. Bu, toplumun evrensel pastoral bir geçmişe duyduğu özleme bulanmış bir ortak zemine değil, pek çok unsuru 1920'lerin Berlin'inde çoktan kendini göstermiş olan bir geleceği karşılamakta anlamını bulan bir 'ortak zemin'e işaret eder.

---

(34) Richard Dyer, *Only Entertainment* (London: Routledge, 2002), s. 26; vurgular metne aittir.
(35) David C. Durst, *Weimar Modernism* (London: Lexington, 2004), s. xxiv.
(36) Durst'ten alınarak, *Weimar Modernism*, s. xxiv.
(37) Ihering, 'Frau im Mond', s. 202.

Frau im Mond, böyle bir toplumun varlığını, geleneksel, (savaş öncesi) hiyerarşilerin saldırıya uğrağışıyla ve çözülmeye başlamasıyla bilgi ve politik özgürlüğe karşı yeni keşfedilmiş bir arzu duyan kentli bir izleyiciye sunulan kitle iletişimi ve eğlence hizmeti içine konumlandırır. Film bu kitle iletişiminin büyüklüğünü ve ona olan talebi çizgi romanlara yaptığı vurguyla ve fırlatma sahnesindeki aktüelite kameramanları ve radyo yayıncıları aracılığıyla gösterir (yukarıda bahsedilen radyo yorumcularının ve kalabalığın toplandığı fırlatma alanı görüntülerinden, sayısız bedensiz kafa ile arabaşlıkların ekranda kolajlandığı, o ana kadar görünmez olan küresel bir izleyici kalabalığına yapılan yayını görünür kılan çekim hilesine kadar). Roketten korkmaktansa ona hayranlık besleyen, coşkulu bir biçimde 'uzay yolculuğunun öncülerini' alkışlayan izleyiciler, görünüşe bakılırsa yalnızca filmin geçtiği dünyada değil, sinemanın içinde (ve dışında da) bulunmaktadır.

Böyle görselliği yüksek sahnelerin önemi göz önüne alındığında, pek çok eleştirmenin bu modern teknoloji temsilini gölgeli kameriyenin geç romantik zırvalarıyla kirletilmiş bir ütopya anı olarak görmeleri şaşırtıcı bulunmamalıdır. Ancak böyle anlar belki de – erici modernizmin faşizm öncesi düşüncesi tarafından fethedilmeye açık olan, şimdiden farklı bir gelecek görüntüsü sunan bir araç olarak– roketin kendisine, seri gerilim elementlerine ya da Gustav'ın çizgiromanlarına yoğunlaştığı kadar yoğunlaşmaz. Mary N. Layoun'un belirttiği gibi Ernst Bloch'a göre

> ... aşağı ya da popüler kültüre, ortodoks olmayana, siyaseten yanlış olana, ya da yanlış olana sırt çevirmenin kolay bir yolu yoktur. Bu yüzden bir metin –ister bir hayal olsun, ister bir faşist propaganda taslağı, peri masalı, bir reklam ya da anlatımcı bir resim– (seyircisi ya da üreticisi için) kendinden öte bir şeyin bir resmi olarak, geçmişe değil henüz çok fazla

öngörülemeyen bir geleceğe bakan bir şey olarak işlev görebilir.[38]

Filmde modern medya araçları, eski hiyerarşilerin geride bırakılmasına ve imtiyazsız, sınıfsız tam bir insan iletişimine duyulan arzuyu dile getirir. Ancak, Bloch'un kavramlarıyla ütopya, 'belli bir dereceye kadar gelecekle ilgili olsa da, gelecek kavramı daha çok kronolojik bir tahmin olarak, ya da burjuva "ilerleme" anlayışının mekanik ve zevksiz bir kavramı olarak hayal edildiği için, daha ziyade en derin ve en radikal özlemlerimize dair bir umut nesnesidir'.[39] Vincent Geoghegan'ın belirttiği gibi,

> En çok arzu edilen şeyler, çoğu zaman kontrol edilemeyen "şimdi" içinde eksiktir, ancak kontrol edilebilen, çeşitli derecelerde mitsel bir geçmiş içinde mevcut olabilir. Ahenk, sıcaklık ve aidiyet çok uzun zaman öncesine ait olan sözde altın çağlarda hâlâ yaşayabilir... Gelecek ... bu geçmişe bir dönüş değil, bu geçmiş tarafından beslenen bir şeydir. Hafıza, geleceği geçmiş üzerinde kurmaya yarayan şimdiye ait bir araçtır.[40]

Bu bağlamda, *Frau im Mond*'un gölgeli kameriyesi, bir gelecek ütopyasının ihtimaliini adileştirmez, onu yalnızca ifade eder – onu roket vasıtasıyla sunulan bir gelecekle iç içe geçirir ve film yapımcılarının kontrol edemediği, ancak yararlanabildikleri, üzerine düşünebildikleri ve eleştirebildikleri kitle iletişim araçlarını kullanarak şimdiyle uzlaştırır.

---

(38) Mary N. Layoun, 'A Small Refl ection on a Dream Thrice Removed of Hope from a Refugee Camp', Jamie Owen Daniel and Tom Moylan, *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch* (London and New York: Verso, 1997) içerisinde, s. 226.

(39) Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Hanover: Wesleyan University Press, 2000), s. 64.

(40) Vincent Geoghegan, 'Remembering the Future', Daniel and Moylan, *Not Yet* içerisinde s. 17, s. 31.

9

YENİ DALGA BK'DA KENT SORUNU

Rob Latham

William Gibson'ın 'The Gernsback Continuum' (1981) adlı öyküsünde, anlatıcı, sehpa kitabı [Bekleme salonlarında bulunan, genelde masaüstünde kullanılmak için tasarlanmış, çokça görsel içeren büyük boyutlu kitaplar çn] olan *The Airstream Futuropolis: The Tomorrow That Never Was*'ı resimlendirme işini alan bir fotoğrafçı olarak, kendini Amerikan modernizminin, neon ve kromun halusinojen ışıltılarının, semiyotik hayalet(ler)i tarafından büyülenmiş halde bulur. Bu fantazmalar doğrudan klasik BK'dan çıkan bir görüşle tutarlıdır, '*Metropolis* ve *Yaklaşmakta Olanlar [Things to Come]'dan* esinlenen idealize bir şehir, ama herşeyin misliyle olduğu, bir mimarın çizdiği mükemmel bulutların arasından zeplin doklarının ve çılgın neon kulelerin yükseldiği bir şehir.' Bu 'spreyle boyanmış yavan ütopyaların' en erken örneklerinden biri Hugo Gernsback'ın 1920'lerde yayınladığı *Amazin Stories*'in kapaklarından birinde görülür, bu geçmişe göz kırpan cennet, Nevada çölünde buharlaşmadan önce, kısa bir süreliğine parıldar. Hikâyenin anlatıcı bunun üzerine belirsiz bir duyguyla 'Gelecek'in önce Amerika'ya geldiğini, ama en sonunda onu terk ettiğini' söyler.[1]

(1) William Gibson, 'The Gernsback Continuum', *Burning Chrome* içinde (New York: Arbor House, 1986), s. 34, 36, 30, 37. Gibson'ın kurgusal Airstream Futuropolis'i gerçek hayattaki bazı benzerlerine öncülük etmiştir: Joseph J. Corn ve Brian Horrigan,

Gibson bu kaybolmuş geleceğin politik imaları hakkında duraksama yapmaz, kendi ütopik şehrinin sakinlerini tüyler ürperten sarışın Aryanlar olarak tarif eder:

> kendini beğenmiş, mutlu ve kendileri ve dünya ile ilgili hemen her konuda memnuniyet duyan [insanlar] ... Onları beyaz mermerden yapılmış meydanları doldururken düşledim, düzenli ve atik, parlak gözleri gümüş rengi arabaları ve aydınlatılmış caddeleri için duydukları coşkuyu gizlemiyor ... tüm bunlar Hitler Gençliği [Hitler Jugend] propagandasının o lanet deliliğini bütünüyle taşıyor.[2]

Ama pulp döneme ait [1920'lerdeki] BK, şimdilerde çoğunlukla bön, hatta gerici olarak görülse de, gerçekte 'ilerlemeci düşüncenin merkezi unsurlarıyla bağlantılıydı'[3], örneğin, popülist bilim eğitimi bayraktarlığıyla Gernsback'in dergilerindeki hevesli didaktizmi ve ileride (Isaac Asimov'un, Frederik Pohl'un ve C.M. Kornbluth'un mensubu olduğu) BK hayran grubu Futurians'ı etkileyecek olan 1930'ların Genç Komünistler Birliği'nin Halkçı Cephe faaliyetlerini şekillendiren 1920'lerin 'aydınlanmış teknokrasi' hareketi gibi. Pulp BK'nın imgeleminin ve değerlerinin politik olarak tam olarak tehlikeli olmasa bile şüpheli olarak görülmeye, 'cafcaflı proto-faşist tuzaklar'[4] olarak algılanmaya başlanması ancak İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, sürekli kendi konumunu pekiştiren hegemonik Amerikan teknokrasisinin yükselişiyle beraber oldu. Kurumsallaşmış teknobilim adına bir mazeret üretmektense, artık pulp BK, ya-

---

Yesterday's Tomorrows: Past Visions of the American Future (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), Eric ve Jonathan Dregni, *Follies of Science: 20th Century Visions of Our Fantastic Future* (Denver: Speck Press, 2006) ve Daniel H. Wilson ve Richard Horne, *Where's My Jetpack?: A Guide to the Amazing Science Fiction Future That Never Arrived* (New York: Bloomsbury, 2007). Bu fenomenin bir analizi için bkz. Elizabeth Guffey, *Retro: The Culture of Revival* (London: Reaktion, 2006).

(2) Gibson, 'Gernsback Continuum', s. 38.

(3) Andrew Ross, *Strange Weather: Culture, Science and Technology in the Age of Limits* (New York: Verso, 1991), s. 102.

(4) Age., s. 118.

ratıcı icatları 'endüstriyel kapitalizmin sınırlı hüküm alanını çoktan aşan, bu sınırları toplumsal düzenin kontrol edilemeyen diyarlarına doğru esneten'[5] bireysel bilimcilerin ve mühendislerin dehasını göklere çıkarmaya başladı.

Elbette, Gibson'ın hicvi, pulp BK kadar modernist mimariyi de hedef alır. Gerçekten de, hikâyesi 'The Corbusier Continuum' olarak adlandırılabilirdi, hezeyanlı 'aydınlanmış şehir'[6] öngörüsü, İsviçreli mimarın yükselen gökdelenler ve kusursuz halk parklarıyla dolu sınıfsız ütopyası 'Ville radieuse' hakkında da bir sarkazm içerir. Fritz Lang'ın *Metropolis*'teki (1927) sinemasal öngörüleri gibi, Le Corbusier'in 1920'lerde ortaya çıkmaya başlayan ütopyacı manifestoları da, kısmen de olsa, filizlenmeye başlayan New York siluetinden esinlenmiştir. İdealleştirdiği 'yarının şehri'ne[7] ait pek çok temel özellik, merkezi olarak planlanmış yükselen gökdelen komplekslerinden oluşan, içinde elektro manyetik asansörler yardımıyla dikey olarak, hava kabinleri sayesinde de yatay olarak seyahat edilen, devasa güneş jeneratörleriyle enerji üreten, boş zamanları değerlendirmek için yapılmış olan 'belediye oyun alanlarıyla' taçlandırılmış M.S. 2660'ların New York'unu anlattığı Gernsback'ın fütüristik serüveni *Ralph 124C 41+*'de (1911-12) öngörülmüştür.[8] 1920'ler ve 1930'lar boyunca modern şehir hakkındaki bu tarz öngörüler potansiyel olarak ilerici imalar taşıdılar ve herkesin kullanımı ve hoşnutluğu için tasarlanmış birleşik kentler için heves duyan Sovyet konstrüktivistlerine ve diğer sol eğilimli avantgartlara esin kaynağı oldular.[9] Yevgeny Zamyatin'in *Biz*'i *[We]* (1924)

(5) Age., s. 131.
(6) Gibson, 'Gernsback Continuum', s. 38.
(7) Le Corbusier'in *Urbanisme*'inin (1925) İngilizce çevirisi *The City of To-Morrow [Yarının Kenti]* başlığını taşıyordu.
(8) Bkz. Hugo Gernsback, *Ralph 124C 41+* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), s. 93-102.
(9) Sovyet Konstrüktivizminin başarısızlığı üzerine bir eleştiri için bkz. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, çev. Pellegrino d'Acierno ve Robert Connolly (Cambridge: MIT, 1990), s. 149-70.

gibi, cam duvarlı monolitlerin egemen haline geldiği baskıcı bir gelecek hakkındaki endişeyi dile getiren seyrek uyarılar bir yana, anıtsal taslaklar ancak daha sonraları kaçınılmaz bir biçimde 'Albet Speer'in Hitler için inşa ettiği stadyumlar gibi, kötücül, totaliter bir ciddiyeti'[10] temsil etmeye başladılar.

Yine de, aşırı abartılan faşizm suçlamaları dikkate alınmasa bile, şehire, özellikle de merkezi olarak planlanan şehir ütopyalarına karşı duyulan bitmek tükenmek bilmeyen ikircikli duygular savaş sonrası dönemin öncesine ait BK edebiyatının bir unsurudur. Edward Bellamy'nin *Looking Backward* (1888) romanında anlatılan teknolojik olarak üstün ve toplumsal çatışmalardan arındırılmış idealize metropol, Ignatius Donnelly'nin *Caesar's Column*'unda (1890) anlatılan, yoksullaştırılmış, rahatsız bir proletaryanın zararına, plutokratik bir zümre tarafından yönetilen geleceğin New York'uyla dengelenir. Modern şehrin sosyal ayrılıkları dindirmeyeceği, aksine ağırlaştıracağı ve bunun bir devrimci şiddet patlamasına yol açabileceği yönündeki büyüyen algı, yüzyılın dönümünde bütüncül bir reform yoluyla, kolektif olarak, kamu yararına yönetilen belediyeler oluşturmanın yollarını arayan Garden City [Bahçe kent] hareketinin yükselmesine yol açtı. Ancak kapitalist çıkarlarla uyumlanma gerekliliği –örneğin, arazi rantının ortadan kaldırılması kavramına karşı çıkan toprak sahipleri gibi– hareketin kolektif temellerini etkisizleştirdi, geriye yalnızca 'yeni kent' hakkındaki planları ve diğer banliyö taslaklarını yirminci yüzyıla taşıyacak bir araç olarak merkezileşmiş şehir planlama fikrini bıraktı.[11]

(10) Gibson, 'Gernsback Continuum', s. 31.

(11) Garden City hareketinin kurucu metni Ebenezer Howard'ın *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898) adlı eseriydi. Kolektivist görüşleri ile kapitalist gerçeklikler arasındaki çatışmalar için bkz. Stanley Buder, *Visionaries and Planners: The Garden City Movement and the Modern Community* (New York: Oxford University Press, 1990). Howard ve Le Corbusier'in karşılaştırmalı bir incelemesi için bkz. Robert Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier* (Cambridge: MIT Press, 1982) ve David Pinder, *Visions of the City: Utopianism, Power and Politics in Twentieth-Century Urbanism* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005).

Ondokuzuncu yüzyıl ütopyacı yazınında bulunan endüstriyel şehre olan ikircikli bakış, aynı zamanda solun şehirleşmeyle olan teorik meşguliyetine de işaret eder. Engels'in kentsel fakirliğin yol açtığı sorunları keskin bir biçimde ortaya koyduğu *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu [The Condition of the Working Class in England]* (1844) ve emlak spekülasyonunun kalabalık varoş mahalleleri oluşturmaktaki rolünü tahlil ettiği 'Konut Sorunu' [The Housing Question] (1872) dışında, klasik Marksist theory, kent ile ilgili pek fazla şey söylemez. Marx'ın kendisi, metropolitan kentlerde toplanmanın proletaryanın sınıf bilincini arttıracağına dair ara sıra görülen gözlemleri dışında, kapsayıcı bir kentleşme kuramı ortaya koymamışır ve Louis Bonaparte'ın divanındaki dalkavuk kimseleri niteleyişinde olduğu gibi, müzmin şehir züppelerinin kozmopolitan ethos'u hakkında derin şüpheler duyar:

> Mahvolmuş maceracı burjuva torunlarının yanısıra, kuşkulu kökenlere ve geçim araçlarına sahip kart zamparalar ... serseriler, terhis edilmiş askerler, tahliye edilmiş hapishane kuşları, kaçkın kürek mahkumları, üçkağıtçılar, şarlatanlar, yankesiciler, dalavereciler, kumarbazlar, pezevenkler, genelev sahipleri, kapıcılar, edebiyatçılar, laternacılar, paçavra toplayıcılar, çarkçılar, tenekeciler, dilenciler – kısaca Fransızların *la bohéme* dedikleri, oraya buraya savrulmuş, o sonsuz, dağınık kitle.[12]

Yine de Marx'ın bohem dekadanlık hakkındaki sert görüşleri, kendisinin 'kentlerin kültürel altyapısı'na –örneğin uzun zaman sığındığı British Museum gibi– ve onların kendisi gibi 'başına buyruk ruhlara ve muhaliflere – misafirperver bir şekilde kucak açmalarına duyduğu açık düşkünlükle dengelenir.[13] Ay-

(12) Karl Marx, *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte [Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i]* (New York: International, 1963), s. 75.

(13) Andy Merrifield, *Metromarxism: A Marxist Tale of the City* (New York: Routledge, 2002), s. 23.

rıca Marx'ın kentsel nüfusun endüstriyel şehirlerde yoğunlaşmasının sistematik bir biçimde köy yaşamının münzeviliğine – 'kırsal yaşamın bönlüğü'[14]– üstün gelişine arasıra gösterdiği minnettarlık, gerçekte yakınlık duyduğu şeyler hakkında pek az şüpheye yer bırakır.

Ancak, 1930'larda Walter Benjamin'in *avare* [*flâneur,* fr. avarelik, 19. yy Paris'indeki kent yaşamını, aylaklığı, bohemliği ve ayrıca buradan çıkan edebi türü tanımlar. çn] övgüsüne kadar kozmopolit yaşamın ciddi bir Marksist savunusu ortaya konmamıştır. Benjamin'e göre, 19. yy Paris'inin caddelerinde, alışveriş merkezlerinde başıboş dolaşan avareler, birer şehir kahramanı, kapitalist modernitenin yabancılaşmış fantazmaları içinde gezinen hayalci kaçkınlar olarak ortaya çıkmıştır. Yine de *avareler,* belirli bir biçimde çift karakterli canlılar olarak kalır, açıkça bir biçimde kent modasının 'ticaretin taç giymesini'[15] temsil ettiğini farkederken, yine de onun tarafından cezbedilirler. Devrimci bir değişimin aktörü olmaktan uzak, oradan oraya sürüklenen bu isimsiz kimseler bir 'eşik' figürüdür, kalabalık içinde bir sığınak arayan, ama tek isteği de bu olmayan, en sonunda kendisini çevreleyen 'metalar kültünün' boşluğunu farkeden naiflik ile sinizm karışımı bir toplumsal tip.[16] *Avarenin* gönülsüz kozmopolitanlığı Fransız situasyonistlerinin 1960'larda ortaya koyduğu kentsel kültürel savaşın programı hakkında önceden bir fikir verir; her ne kadar, duruşu ve stratejileri konusunda şüphesiz bir biçimde daha militan davransa da, situasyonistler de, kişisel deneyimin köklü yabancılaşmasının metalaştırılmış bir kent peyzajı karşısında derhal bütünsel bir şeyleşme örtüsü ardına çekildiğini –'ayrı bir sahte dünya'ya, 'al-

(14) Karl Marx and Frederick Engels, *Manifesto of the Communist Party [Komünist Parti Manifestosu]*, David Fernbach, ed., *The Revolutions of 1848: Karl Marx, Political Writings, Volume I* (New York: Vintage, 1974) içinde, s. 71.

(15) Walter Benjamin, 'Paris, Capital of the Nineteenth Century', *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, çev. Edmund Jephcott (New York: Schocken, 1986), s. 152.

(16) Age., s. 156, 153.

datıcı bir cennete'– dönüştüğünü teslim eder.[17] Situasyonistlerin gösteri toplumunda çalışan sınıftan gruplarla kurulan etiksiyasi ittifaklar, *avarelerin* kalabalıkla kurdukları bulanık ilişki kadar belirsiz kalır:

> Situasyonist yazın *avarelerin* şövalyece tutumlarının bir kısmını taşır; sayfalar boyu, yabancılaşma yerilir ve devrim övülür, ancak okuyucu yalnızca gettoda yaşayanların gerçek hayatlarına dair daha derin bir kavrayışa isimsiz bir jest yoluyla yönlendirilir.[18]

Özetle, kentsel deneyimin analizi ve savunusu, sol kuramcılar için, başlangıçtan itibaren tuzaklarla ve çelişkilerle doludur. Manuel Castells ve David Harvey'in erken dönem çalışmalarıyla Marksist coğrafyanın 1970'lerin başındaki yükselişine kadar,[19] kentsel yapının titiz bir eleştirisi ile kozmopolitan pratiklerin çekingen bir biçimde de olsa kucaklanmasını birleştirme yolunda başarılı bir teşebbüs gerçekleşmemiştir. Bu gelişme –'Yeni Dalga' adı verilen– pulp BK'dan devraldığı şehir temsillerini gözden geçirmeye ve bunlar üzerine yeniden düşünmeye kısmen de olsa kendini adamış olan bir BK akımıyla buluşur.[20] Bu yazının dengesi içerisinde, en son kentsel kuramlarla, avangart kurgusal edebiyatın 1970'lerde modern kentin yavaş yavaş belirmeye başlayan krizine çok yönlü –ve etkili– bir tanı koyabilmek adına nasıl bir birliktelik kurduklarını göstermek için bu iki kaynağı birbiriyle karşılaştırmalı olarak okuyacağım. New York'un

(17) Guy Debord, *Society of the Spectacle [Gösteri Toplumu]* (Detroit: Black & Red, 1983), 2. ve 20. paragraflar.

(18) Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge: MIT Press, 1998), s. 56.

(19) Marksist kuramdaki bu yeni eğilimin önemli esin kaynaklarından birisi Henri Lefebvre idi. Castells ve Harvey'in çalışmalarına olan etkisi için bkz. Ira Katznelson, *Marxism and the City* (Oxford: Clarendon, 1993), s. 92-140. Marksist coğrafyanın bir eleştirisi için bkz. Kian Tajbakhsh, *The Promise of the City: Space, Identity, and Politics in Contemporary Social Thought* (Berkeley: University of California Press, 2001).

(20) Marksist Coğrafya ve Yeni Dalga arasındaki yakınsama, Harvey söz konusyken daha dolaysızdır. Harvey University of Bristol'da coğrafya okutmanı olduğu 1967'de, *New Worlds*'de 'The Languages of Science' [Bilimin Dilleri] adında bir makale yayınlamıştır.

1975'te içinde bulunduğu zor durumdan kurtulmak ve eli kulağında olan iflası ve hizmetlerin askıya alışını engellemek için federal bir kurtarma paketi arayışına girmesinin gösterdiği gibi, şehir kesinlikle bir kriz içindeydi.[21] Bu acil durum, OPEC petrol ambargosu yüzünden enerji maliyetinin fırlaması ve buna bağlı gerçekleşen durgunluk içindeki fiyat artışları gibi beklenmedik tarihsel etkenler tarafından kışkırtıldı, ancak bunlar, yalnızca çoktan harekete geçmiş olan bir resesyon sürecini hızlandırabilir, metropolün düzenlenişindeki yerleşik yapısal çelişkilerin etkilerini kuvvetlendirebilirdi. Özellikle, şehir yönetiminin 'kollektif bir tüketimi'n planlanmasında oynadığı rol, hızla veriminin kaybolduğu bir noktaya geriledi. Castells'e göre, kollektif tüketim, 'sermayenin, sahip olduğu belli başlı içkin nitelikler yüzünden olmasa da sermayenin kendi özel ve genel çıkarları yüzünden üretiminin garantisini vermediği metaların tüketimidir'; böyle metalar –örneğin, toplu taşıma, kamu eğitim sistemi, çeşitli türde sosyal hizmetler– 'emek gücünün ve/veya toplumsal ilişkilerin yeniden üretimi için gereklidir', ancak bunların genel giderleri geleneksel olarak devlet tarafından üstlenilmiştir ve vergilerle, belediye tahvilleriyle ve diğer kamusal finans önlemleriyle finanse edilir.[22] Bu hizmetler sermaye için önemlidir, çünkü kentsel çalışan sınıfın yeniden üretilmesini ve kendini sürdürmesini sağlarken kârı bu hizmetlerle ilişkili maliyetlerden ve risklerden korur. Ancak kamu sektörünün sunduğu hizmetlerin savaş sonrası dönemdeki genişleyen kapsamı, 1970'lerin ekonomik şoklarıyla birleşince, bu düzenlemenin altında yatan kırılgan toplumsal sözleşmeyi açığa vurdu – ve onu parçaladı.

---

(21) Bkz. Roger E. Alcalay ve David Mermelstein, ed., *The Fiscal Crisis of American Cities: Essays on the Political Economy of Urban America with Special Reference to New York* (New York: Vintage, 1977) ve William K. Tabb, *The Long Default: New York City and the Urban Fiscal Crisis* (New York: Monthly Review, 1982).

(22) Manuel Castells, *The Urban Question: A Marxist Approach*, çev. Alan Sheridan (Cambridge: MIT, 1977), s. 460-1.

Kamu hizmetleri küçüldükçe ya da verilmemeye başlandıkça, ya da kollektif tüketim sistemindeki kısıntılar çalışan sınıfın zararına olacak şekilde gerçekleştirildikçe, inşa edilmiş çevrede gizli bulunan 'yerinden edilmiş sınıf mücadelesi'[23] daha keskin ve gözle görülebilir hale geldi. Hizmetler üzerindeki gerilim ekonomik ya da siyasi savaşım anları olarak ortaya çıktı ve şehir yaşamının mekânsal eşitsizlikleri –mesela, 'getto oluşumu' süreci daima ve kaçınılmaz olarak arazinin kapitalist bir mantıkla kullanımı sonucu gerçekleşti[24]– sivil alanın ve kaynakların daha adil bir dağıtımı için yükselen kollektif talepleri besledi.[25] Her ne kadar Harvey'in erken dönem yazıları esaslı bir –halk düzeyinde sosyo ekonomik karşılıklılığın yeni biçimlerinin pekiştirilmesi için yapılan ve aşınmış geleneksel akrabalık ve etnisite ilişkilerini yerinden ederken bile onları yenileyen ve canlandıran bir– reformun getirebilecekleri hakkında iyimser olsa da, 1970'lerin kentsel krizinin gerçek tarihsel sonuçları, bir takım özelleştirme hamleleri ve kamu hizmetlerini ya kâr amaçlı işletmelere dönüştüren ya da onlara verilen fonları kısarak onları her birine aşırı iş yükü binen mahalli destek gruplarına çeviren sözde 'sosyal yardımlaşma reformları' oldu. Bu neoliberal dönüşüm hâlâ sürmektedir, ancak onun şimdiye kadarki sonuçlarının pek de yenileyici olmadığını söylemek hakça olur.[26]

Şimdi Yeni Dalga BK'nın kentsel yapının ve şehir yaşamının bu krizine nasıl tepki verdiği meselesine döneceğim. Bunun için,

---

(23) David Harvey, 'The Urban Process Under Capitalism: A Framework for Analysis', *The Urbanization of Capital: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), s. 27.

(24) David Harvey, *Social Justice and the City [Sosyal Adalet ve Şehir]* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), s. 134–5. Harvey'in getto oluşumu konusundaki savları doğrudan Engels'in 'Konut Sorunu' yazısına dayanır.

(25) Kiracıların konut öncelikleri üzerinde dönen tartışmalar bağlamındaki aktivizmi için bkz. Manuel Castells, 'Urban Renewal and Social Conflict', *City, Class and Power [Şehir, Sınıf, İktidar]* çev. Elizabeth Lebas (New York: St Martin's, 1978), s. 93–125.

(26) Bkz. David Harvey, *A Brief History of Neoliberalism [Neoliberalizmin Kısa Tarihi]* (New York: Oxford University Press, 2005) ve Jason Hackworth, *The Neoliberal City: Governance, Ideology, and Development in American Urbanism* (Ithaca: Cornell University Press, 2006).

sağa yatkın olan pulp BK'nın aksine, daima açıkça bir biçimde sol ile eşleştirilen Yeni Dalga'nın sosyopolitik yönelimleriyle başlamak gerekir. Bu [pulp BK'nın politik sağ ile, Yeni Dalga'nın ise açık bir biçimde solla ilişkili olduğu iddiası] belli bir yere kadar doğrudur, ancak gördüğümüz gibi, pulp BK geleneğinin bütünsel bir biçimde muhafazakâr olduklarını söylemek, özellikle de belli açılardan 1960'lardaki haleflerinden bile daha radikal olan Futurians gibi grupların ışığında sürdürülmesi zor bir iddia olacaktır. Ancak şu söylenebilir, Yeni Dalga yazarları ekseriyetle teknokratik değerlere ve kurumlara antipatiyle yaklaşır, büyük ölçüde onların karşı kültür içindeki alternatiflerine kucak açar; ama karşı kültürün kendisinde de olduğu gibi, bu duruş aslında politik bir bağlılıktan değil daha ziyade yazarların kendi kişisel felsefeleriyle ilgili meselelerden kaynaklanır. Brian Aldiss'in adlandırmasıyla bu 'yaşam tarzı BK'sı', 'çağdaş yaşamın baskılarıyla daha uyumlu deneysel yaşama biçimlerine bir vurgu yapar'.[27] 1960'lar ve 1970'ler boyunca bu baskıların ideolojik bir program kapsamında, politik alanda dallanmaları olduğu ölçüde, Yeni Dalga da kesinlikle solda duruyordu, ancak çağdaşı olan muhalif hareketlere kıyasla daha bulanık ve amorf bir biçimde.

Bunu da söyledikten sonra, Yeni Dalga'ya –yakın bir zamanda Thomas Disch'in yaptığı gibi, onu 'Zeitgeist'ın Kova Burcu Çağı'nda [hippilerin ve New Age akımı'nın 1960'larda ve 1970'lerde ABD'de ortaya çıkışına atıfta bulunmak için kullanılan bir tabir. çn] BK'dan talep ettiği şeyden yalnızca biraz daha fazlası ... [genç] okuyucunun İçsel Dünya ile ve geleceğin modalarıyla ... yani seks, uyuşturucu ve rock 'n' roll ile ilgili gündüz düşlerinin bir göklere çıkarılışı olarak[28]– *yalnızca* bir yaşam tarzı, bir duruş olarak burun kıvırmak, onun kendi bağlamı içindeki militanlığını görmezden gelmek olur. Disch'in yargısının keskin nob-

(27) Brian W. Aldiss ve David Wingrove, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction* (New York: Avon, 1988), s. 291.

(28) Thomas M. Disch, *The Dreams Our Stuff Is Made Of: How Science Fiction Conquered the World* (New York: Free Press, 1998), s. 110-11.

ranlığını bir kenara bırakırsak, yazarın kendi yapıtlarının hem biçimsel olarak hem de siyasi olarak Yeni Dalga hareketinin ön saflarında yer aldığını görmek ilginçtir. Disch'in 1960'lardaki romanları, örneğin *The Genocides* (1965) ve *Camp Concentration* (1968), alan içindeki ihtilafların parıldama anlarına tekabül eder ve ekolojik yıkım ve kontrolden çıkan militarizm gibi toplumsal meselelerle ilgili muhafazakâr okuyucuları kışkırtacağı ve çileden çıkaracağı öngörülen bir mevziye konuşlanır.[29] Disch aynı zamanda, modern şehrin sosyopolitik krizini yakıcı bir biçimde tasvir ederek BK'nın 'kent sorunu'na müdahil oluşuna yeni bir standart getiren döneminin en nüfuzlu şehir distopyası olan *334*'ün (1972) de yazarıdır.

334 New York'daki 334 Doğu, 11. Cadde'de bulunan para yardımı yapılan bir toplu konutun sakinlerine odaklanan, yirmibirinci yüzyılın üçüncü onyılı içerisinde geçen, altı birbiriyle bağlantılı hikâyeyi bir araya getirir. Kitap, belli belirsiz görünmekte olan yakın geleceğin satirik bir öngörüsüdür, Castells'in bahsettiği kollektif tüketim sürdürülemeyecek düzeylere ulaşarak, MODICUM [ing. az bir miktar, bir nebze. çn] adındaki (isminin de ima ettiği gibi) bütün şehir sakinlerine yaşamaları için ancak yetecek olan geçimlik araçları dikte etmekle görevli olan devasa bürokratik yapıyı doğurmuştur. MODICUM, 'Kısıntı öncesinde, bolluk içindeki 1980'lerde'[30] kentin kalabalığının ve buna bağlı olarak düşen yaşam standartlarının yol açtığı krizlerle baş etmek için sade bir refah programı olarak başlatılmış olsa da, kısa süre içinde, sadece konut paylaştırma işlerini değil, kişilerin eğitime, istihdama, hatta çocuk yapmaya uygunlukla-

(29) *Camp Concentration*'ın militarizm eleştirisi için, bkz. Thomas L. Wymer, 'Naturalism, Aestheticism and Beyond: Tradition and Innovation in the Work of Thomas M. Disch', Thomas D. Clareson ve Thomas L. Wymer, ed., *Voices for the Future, Volume Three* (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1984) içinde, s. 186-219. *The Genosides*'ın 'ekolojik emperyalizmi' mahkum eden bir yapıt olarak ele alınışı için bkz. Rob Latham, 'Biotic Invasions: Ecological Imperialism in New Wave Science Fiction', *Yearbook of English Studies 37: 2* (2007), s. 103-19.

(30) Thomas M. Disch, *334* (New York: Avon, 1974), s. 15.

rını bile belirleyen tiksindirici bir sosyal kredi sistemini de yöneten, her yere nüfuz eden baskıcı bir rejime dönüşür.

Bu sistemi kandırabilmek için tasarlanan kendi kendine hizmet eden hesaplar –örneğin, birisinin kredisini artırmak için yapmış göründüğü düzmece iyi işler, ya da konforlu bir konaklamayı garanti altına almak için kişinin kendisinin bakımından sorumlu olduğu insan sayısını abartması ya da değiştirmesi– geleneksel sivil erdemlerin yerini alır, bu tarz şeyler, iyi çağrışımlar taşısalar da ne yazık ki hep hor görülen sosyal görevli kadrolarına sevkedilir. Bu görevlilerden birisi 'bayındırlık servisinin muazzam makinelerinin yarardan çok zararı olduğundan' şüphelenecektir.[31]

Bu genel bakışın da önerdiği gibi, romanın çağdaş kentsel dönüşüme karşı tutumu değişkendir – ilerici bir eleştiriyle gerici bir hoşnutsuzluğun bir karışımı. Marksist coğrafyacılar gibi, Disch de, açıkça karakterlerinin yaşadığı cam ve tuğladan kabuslar için şehri planlayanların anti demokratik merkeziyetçiliğinden yakınır. Bu cam ve tuğladan kabusların yeknesak muazzamlığı Londra'nın en kötü sosyal konutlarını ya da Chicago'daki Cabrini Green toplu konutlarını andırır. Castells'in, 'berbat bir yaşama imkanı sunan' Paris toplu konutlarını eleştirisini[32] hatırlatan ve bu süreçte Le Corbusier ile pulp dönem BK'sının ütopik anıtsal binalara düşkünlüğünü hicveden Disch'in kitaba adını veren, mimari açıdan 'çirkin monotonluğu piramitlerle aşık atan'[33] binası, 21 katta 812 daireye, koridorlarda ve merdiven boşluklarında yatan 'geçici' evsizler hariç 3000 kiracıya ev sahipliği yapar. Asansörleri uzun süre önce çalışmayı bırakarak yaşlıları ve hastaları, yalnızca MODICUM görevlileri ve varoşları gezen sosyoloji öğrencileri tarafından ziyaret edilen neşesiz kartal yuvalarında tecrit etmiştir. Disch açıkça bu bun-

(31) Age., s. 107.
(32) Manuel Castells, *The City and the Grassroots: A Cross-Cultural Theory of Urban Social Movements* (Berkeley: University of California Press, 1983), s. 76.
(33) Disch, *334*, s. 15.

altıcı kentsel labirentin hayatları sürekli tırmalamayla geçen – sayısız 'nedensiz, amansız korku'[34] tarafından kıstırılmış– mücadeleci sakinlerine sempati duyar. Hayatları, tür içinde pek fazla görülmeyen bir titizlik ve yoğunlukla anlatılır. Bu yüzden, çalışan sınıf tecrübesinin gündelik ritüellerini bu denli derin bir şekilde içermesi göz önünde bulundurulursa, *334* naturalist BK olarak adlandırılabilir.

Klasik naturalist yazının kuvvetli bir kapitalist toplum eleştirisini cisimleştirmesi gibi[35], *334* de, MODICUM rejimini ve onu destekleyen toplumsal ideolojilerin altında yatan ekonomik buyruklar üzerine oldukça sert yorumlarda bulunur. Harvey'in çalışmalarının kentsel ekonominin kamu ve özel sektörlerini birbirine bağlayan 'yapısal bütünlük'e yaptığı vurguya benzer bir biçimde[36], romanın ele aldığı bu gelecekteki toplumun bayındırlık bürokrasisiyle genel tüketici sistemi arasındaki bağlantılar dikkatle detaylandırılmıştır; karaborsalar ve diğer gayrı resmi değişim biçimleri, karne ile dağıtılan hizmetler ve 'federal gelir ve gider bilgisayarları' tarafından denetlenen harcamalar için göz yumulan birer yardımcı işlevi görür.[37] Karakterlerin 'ucuz sentetik diyeti'[38], Pfizer tarafından pazarlanan narkotik yatıştırıcılarla desteklenir ve popüler meşrubatlarda ve cikletlerde bulunur. Bu sırada televizyon yalnızca şehir merkezinden kaçıp yörekentlerde yaşayan şanslı azınlığın deneyimleme şansına sahip olduğu pervasız bir tüketimin imgelerini sunsa da, verdiği mesajları sadık bir biçimde tüketen kentli alt sınıfları hedef alır. Savaş sonrası dönemin bolluğunun yükselen gel-giti ardında bu kentsel su birikintisini bırakarak çoktan geri çekilmiş olsa da, karaya oturmuş olan geri kalanlar hâlâ onun fantazileştirilmiş

(34) Age., s. 127.
(35) Bkz. Walter Benn Michaels, *The Gold Standard and the Logic of Naturalism* (Berkeley: University of California Press, 1988).
(36) Harvey, *Urbanization of Capital*, s. 139-44.
(37) Disch, *334*, s. 48.
(38) Age., s. 95.

cömertliği konusunda derin biçimde nostaljiktirler. Bazı anlarda çeşitli karakterler, yeni Ford reklamının akılda kalıcı müziğini mırıldanarak bir iki saniyeliğine, kafaları içinde dans ederler, oysa ki hiç birisinin ne arabası, ne de araba alacak parası vardır. Benzer şekilde, en düşkün oldukları hayalleri bile uzun zaman önce yitirilmiş olan tüketici ütopyalarının imgeleriyle doludur: 'Cennet nedir?' diye sorar birisi. 'Cennet ... İsteyebileceğin her şeyle dolu olan bir süpermarkettir'[39]. Sahiden de, Metropolitan Müzesi bile –kendinden menkul bir kent gerillası tarafından bombalanmadan önce– klasik bir A&P mağazasının [ABD'de bir mağaza zinciri. çn] yeniden oluşturulduğu bir enstalasyona ev sahipliği yapar. Sergi, koridorlar dolusu 'ne kadar gerçekçi gözükürse gözüksün ... sahte, hepsi de taklit olan'[40] cezbedici ürünlerle doludur.

Öte yandan, romanın toplumsal eleştirel maksadı Marksist coğrafyacıların bakışına yakınsasa da, bu 'köhne, sosyal yardım gören varoş'[41] hakkındaki tetkikleri bazen onun sosyoekonomik durumuna ('varoş') değil, estetikten yoksunluğuna ('köhne') ve ahlaki yönden bağımlı oluşuna ('sosyal yardım gören') yöneltilmiş bir hiddeti açığa vurur. Bu gizlenmiş muhafazakâr damarı *334*'teki daha ilerici fikirlerin arasına yerleştirmek kolay değildir. Metropolitan Müzesi'nin bombalanışı bunlara bir örnektir: Tam olarak saf vandalizmin bir sonucu, radikal ideolojik sebeplerden değil, kentsel çevrenin mutlak suretteki düşkünlüğünün yol açtığı budalaca bir nihilizm yüzünden kalkışılan bir eylem. 'Şehir bombalanmak için yalvarıyordu', diye düşünür bir karakter. 'Asıl şaşırtıcı olan şey bunu daha önce hiç kimsenin düşünmemiş olması'.[42] Kitapta resmedilen devrimciler, yabancılaşıp toplumdan kopmuş, gizli hücrelerde bir araya gelip 'Devrim'in bu kadar gecikmiş olmasına karşın, neden bir sonraki

(39) Age., s. 243.
(40) Age., s. 171.
(41) Age., s. 17.
(42) Age., s. 112.

kaçınılmaz basamak olduğu' üzerine çene çalan karikatirüze figürlerdir.[43] Bu gelecek, siyasi seçenekleri ortadan kaldırmıştır, sunduğu tüketimin amaçsızlığına alternatif olarak, –bir grup lise çocuğu tarafından, tanınmayan bir yabancının keyfi olarak öldürülmesi gibi– geriye yalnızca anlamsız rastgele şiddet eylemlerini bırakmıştır.[44] Bu gösteri toplumunda, 'herşey tüketiciliğe indirgenmişti, her şeyi yapabilirlerdi, ama yorgunlardı, kim sürekli edilgen olmaktan yorulmaz dı ki'; seks bile cazibesini yitirmişti, gençler okul yönetimi tarafından klinik bir açıklık içinde gerçekleştirilen, 'hijyen ispatlarından' bıkmıştı, yetişkinler ise, hastane morglarından yakınları bulunmayan cesetleri toplayan bir nekrofili tarikatının anlatıldığı dehşet verici yan öykünün de işaret ettiği üzere, bezgin iştahlarını doyurmak için çok daha aşırı sapkınlıklara başvuruyordu.[45]

Özetle, *334*'ün zaman zaman somut ekonomik adaletsizlerden çok, kızgın bir ahlakçı tonla, farzedilen etik ve estetik yoksunlukla ilgilendiği söylenebilir. Sanatsal duyarlığın görünüşteki ölümü Disch'in öfkesi içinde belli bir yer tutar, bu onu çalışan sınıf yaşamının acımasız tasvirlerini yapmaya yöneltir: Bir tarafta kapitalist kültür endüstrisi tarafından halk deneyiminin süregiden metalaştırılmasını suçlarken, diğer yandan karakterlerinin bu aşağılanmaya gönüllü olarak katılmasından, bu yozluktan keyif almasından bahseder. TV'deki pembe dizilere patolojik düzeyde bağımlı olan yaşlı bir adam, bunları izleyerek günlük dinsel ritüelini yerine getirir, bir görev duygusu içinde 'kendisini kaynakta yeniler'.[46] Bir başka iç karartıcı ironik sahne (herşeye yeten Pfizer tarafından sponsorluğu üstlenilen) Walt Whitman'ın hayatının anlatıldığı TV programında görülür. Gün-

(43) Age., s. 176.
(44) Bu yan öykü, *334*'ün Samuel R. Delany tarafından titizlikle yapısökümüne uğratılan en ünlü bölümü 'Angouleme'e can verir. Delany, ***The American Shore*** (Elizabethtown: Dragon Press, 1978).
(45) Disch, *334*, s. 157, 124.
(46) Age., s. 61.

delik şehir yaşamını anlattığı şiiri 'Crossing Brooklyn Ferry'yi (1856) gür bir sesle okuması izleyicilerde yalnızca horgörü ve kafa karışıklığı hissi uyandırır: Bir karakter 'genç kızları izlerken ağzının suyu akan bir kart zampara' diye kestirip atar, bir başkası konuşmaya başlar, '"bence, bu harika ... çok sanatsal. Renklere bakın!", elinden gelen en iyi yorum buydu'.[47] Bize gösterilen, hızla barbarlığın pençesine düşmekte olan bir toplumdur, bu hüküm aldığı tıbbi ilaçların etkilediği rüyasında kendini dördüncü yüzyılda, Roma medeniyetinin kültürsüz yığınlar karşısında yıkılışına stoacı bir sabırla göğüs geren bir kadın hemşire olarak gören yaptığı işten soğumuş bir MODICUM görevlisinin anlatıldığı en tuhaf yan öykülerden biriyle pekiştirilir. Yalnızca yeni ortaya çıkan Hıristiyanlar çağın bu felaketi karşısında belli bir şekilde iyimserlik görebiliyor, her dakika 'Tanrı'nın Şehrinin alevler içinde kalmasını bir kentsel yenileme projesini bekler gibi' bekliyorlardı.[48]

Bu metaforun gösterdiği gibi, *334* modern kenti bu tarihsel krizinden kurtarma ihtimali hakkında kuşku duyar. Gözü açılmış bu kamu görevlisinin tavrı, romanın kendi kötü niyetinin de bir işaretidir: Görünüşte misyoner reformuna bağlı olan hemşire, aslında yıkılan imparatorluğun son günlerinde isteksizce çalışmakta olan bir pagan yazgıcıdır. Her gün yaşadığı hayal kırıklıklarıyla beslenen özgürlükçü eğilimleri onu 'belirsiz bir suçluluğun ağlarında çırpınmaya' iter ve nihilist bir şiddet eyleminden neredeyse memnuniyet duyar – Metropolitan Müzesi'nin yıkılışını görmek için çatıya doğru koşturduğu zaman, aklında ihtiraslı bir biçimde 'kendini bu barbarlara sunmak' vardır.[49] Bombacının kaçırdığı uçak en sonunda 'Christopher Caddesi'nin sonundaki MODICUM projesine çarptığında'[50] ve oradan geçen şanssız insanları öldürdüğünde, roman karakte-

(47) Age., s. 190.
(48) Age., s. 109.
(49) Age., s. 113.
(50) Age., s. 116.

rin sahte isyan duygusundaki asli boşluğa işaret eder. Bu kısımda açıkça bir biçimde alaya alınsa da, görünüşe göre roman aynı zamanda, onun çelişkili, kendini yenen hıncının bazı yönlerini onaylar, karakterlerini 'bir medeniyetin kış mevsiminin soğuk gerçeklerine'[51] emanet ederek toplumsal dönüşüm hakkında Spenglervari bir karamsarlığa bürünür. [Yazar burada, 20 yy. tarihçisi Oswald Spengler'in ortaya attığı, medeniyetlerin tıpkı mevsimsel döngüler gibi kurulup, gelişip ardından da kaçınılmaz olarak barbarlığa doğru yıkılacağını öne süren tarih tezine atıfta bulunur. Spenglercı karamsarlığın bakış açısına göre sözü edilen medeniyet son demlerini, "kışı" yaşamaktadır. çn] Castells'in gözlemlediği gibi, kamusal toplu konut projelerinin en iyi niyetli eleştirisi bile 'şehrin insan dışılaştırılması hakkındaki aşırı sağcı ideolojileri besleyebilir'[52] ve açıkçası Disch'in sosyal yargıları bazen *Batının Çöküşü*'nün tanrısal bir kasvete sahip bir havadan, refah devletinin mağdurlarını mağduriyetlerine sebep olduğu varsayılan uygunsuzlukları yüzünden suçlayan (aptalca beğenilere ve avare alışkanlıklara sahip 'sosyal yardım bebekleri' olmak) bir tona doğru iner.[53]

Ama, *334* nihai olarak şaşmaz bir kapitalizm sorgulamasından ziyade 'büyük ahtapotun, Bürokrasinin'[54] sorunlu bir eleştirisi olsa bile –tam da böyle bir girişimden bekleneceği üzere ekonomik bir hastalığın kendisinden çok onun toplumsal belirtilerine odaklanma eğilimini göstermek gibi tuzaklara takılır– aynı zamanda, su götürmez bir biçimde, tam da kendinde mevcut olan çelişkileri böylesine ortaya serdiği için, Yeni Dalga geleneğinin yarattığı kentsel krizi ele alan en güçlü ve ilgi uyandıran eserdir. Bu yüzden, bu çelişkiler kapitalist düzen

(51) Age., s. 98. Spengler'ın *Batının Çöküşü* (1918) burada MODICUM görevlisinin imparatorlukların kaderi hakkında kederle sızlanışı bağlamında doğrudan alıntılanır. BK'da düşkün şehirlerin bir analizi için bkz. Tom Henighan, 'The Cyclopean City: A Fantasy Image of Decadence', *Extrapolation 35: 1* (Spring 1994), s. 68-76.
(52) Castells, *Urban Question*, s. 162.
(53) Disch, *334*, s. 205.
(54) Disch, *334*, s. 253.

içinde kaçınılmaz olarak bölünmüş olan toplumsal deneyimin bir emaresi gibi görülmeyi ve diyalektik olarak ele alınmayı hak eder. Bilhassa MODICUM sistemi sermayenin zenginlik üretme kapasitesi ile kaynakları sürekli olarak eşitsiz bir biçimde dağıtması arasındaki sabit gerilimi canlandırır: Harvey'in deyimiyle MODICUM 'kıtlığı sürdürmekle donatılmış' bir kurumdur.[55] O halde romanın endişe duyduğu toplumsal 'barbarlık' gerçekte kapitalist 'medeniyet'in buyruklarının kaçınılmaz sonuçlarından birisidir, *334* binası da bu paradoksu anıtsallaştıran bir yapıdan başka birşey değildir: Yalnızca en temel ihtiyaçları gidermek için tasarlanmış kentsel mühendisliğin bir zaferi olan bina, aynı zamanda rezil bir biçimde barındırdığı aşırı kalabalık nüfus için fiziksel ve ruhsal bir çöküntü alanıdır. Romandaki bir karakter 'insan haysiyeti bir posta kutusu numarasından daha fazlasıdır' der, 'ya da en azından öyle olduğunu söylüyorlar'.[56]

Diyalektik karşıtlıklarına uygun bir biçimde, *334* Yeni Dalga şehir ütopyasındaki iki ana eğilimi de içinde barındırır: Bu eğilimler genel hatlarıyla ifade edilecek olursa, Felix Gottschalk'ın *Growing Up in Tier 3000* (1975) ya da Robert Silverberg'in *The World Inside* (1971) romanlarındaki gibi şiddetli teknokratik bir anıtçılığın ya da Charles Platt'ın *Twilight of the City* (1977) ya da Samuel R. Delany'nin *Dhalgren* (1975)[57] romanlarındaki gibi tedavi edilmesi mümkün olmayan bir bozulmanın ve çürümenin pençesine düşmüş olan kenti anlatır. Söz gelimi Silverberg, kapitalizmin hakimiyetini inşa edilen çevre üzerinde mutlak ola-

(55) Harvey, *Social Justice [Sosyal Adalet]*, s. 139.
(56) Disch, *334*, s. 117.
(57) Daha genel bir anlatımla BK'da şehir temsilleri için, bkz. Eric S. Rabkin, 'The Unconscious City', George E. Slusser ve Eric S. Rabkin, ed., *Hard Science Fiction* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1986) içinde, s. 24-44; Robert Sheckley, *Futuropolis: Impossible Cities of Science Fiction and Fantasy* (New York: A&W Visual Library, 1978); ve Gary K. Wolfe, *The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction* (Kent: Kent State University Press, 1979), s. 86-124. Karşılaştırınız, Richard Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1998). Yapıt erken ütopyacı ya da ön bilimkurgusal eserlerin görüşlerini anaakım edebiyatın tasvirleriyle ilişkilendirir.

rak pekiştirdiği, aşırı gelişkin, sert bir disiplin altına sokulmuş ('urbmon' [urban monad], kentsel hücreler adı verilen) devasa bir megaşehri betimler.[58] Bunun tam aksine Platt, şehrin felaketlerle küçülüp yıkılmasıyla sermayenin zayıflayan hakimiyetini, vatandaşların kuşatılmış anklavlarda azalan kaynaklar ve parçalanan kamu otoritesinden geriye kalanlar için çekişmelerini anlatır. *Dhalgren*'de ise çöküş çoktan tamamlanmıştır, yaşamaktan yorgun düşmüş Bellona şehri, bohem alt kültürlerin kaleydoskop benzeri bir görüntüsü için romantik bir biçimde yıkılmış bir sığınak işlevi görür. Bu romanların her birinin kendine özgü güçlü yanları vardır –sözgelimi Delany'nin romanı Yeni Dalga'nın siyasete müdahil oluş biçimlerinin gençliğin karşı kültürünün ethosuyla nasıl kesiştiğini gösteren parlak bir örnektir– ama aralarında yalnızca *334*, kapitalist kentleşmenin gerçek gücünü kavrar, gelişme ve çürümenin, ilerleme ve sefaletin çelişen değil, esas olarak karşılıklı olarak birbirinden beslenen iki gerçeklik olduğunu gözler önüne serer.

Elbette, *334* bile, modern kentin tarihsel krizine sosyo ekonomik iklimi radikal bir biçimde dönüştürerek cevap verecek olan neoliberal düzenin gelişini öngörememiştir. 1980'lerde cyberpunk'ın ortaya çıkışına kadar, kamusal alanla özel teşebbüsün güçleri arasındaki çekişmelere sahne olan yeni kent görüntüsü üzerine pek fazla odaklanılmamıştır. Örneğin Wiliam Gibson'ın *Sanal Işık [Virtual Light]* (1983) romanı, egemen neoliberalizm üzerine sert bir denemedir. Romanda, özelleştirilmiş polis kuvvetleri etrafı çevrili güvenlikli sitelerde yaşayan zengin zümreyi korurken, alt sınıflar parçalanmış bir refah devletinin enkazı içinde oradan oraya savrulurlar. Roger Burrows'un dik-

(58) Silverberg İtalyan mimar Paolo Soleri'nin bilhassa arkoloji adı verilen şehir boyutlu dev yapılar (bkz. www.arcosanti.org/theory/arcology/main.html) hakkındaki öngörülerini canlandırmaya ve sonuçlarına ulaştırmaya çalışır. Silverberg'in romanı hakkında bkz. Thomas P. Dunn ve Richard D. Erlich. 'The Mechanical Hive: Urbmon 116 as the Villain-Hero of Silverberg's The World Inside', *Extrapolation 21: 4* (Winter 1980), s. 338-47.

kat çektiği gibi, cyberpunk Marksist coğrafyacılıkla açık ve süreğen bir diyalog içindeydi, Gibson'ın romanları Mike Davis'in postmodern kent görüntüsünün bilişsel eşleştirmeyle 'yüksek bir biçimde döngüsel bir ilişki içinde' olduğuyla ilgili etkili görüşleriyle rabıta kuruyordu.[59] Aynı biçimde *Blade Runner* (Scott, 1982), çağdaş izleyiciye Lang'ın *Metropolis*'inin altmış yıl önce sunmuş olduğu kadar etkileyici bir kent imgesi sunarak bu bağlantıyı kuvvetlendiriyordu.[60] Ama kapitalist ekonomi ile gündelik metropol yaşamı arasındaki mekânsal bağlantıları ikna edici bir şekilde resmederek kendinden sonra gelen bu eserlerin tonunu belirleyen 1970'lerin bu şehir distopyalarıydı. Bu bağlamda Harvey, Yeni Dalga BK'nın esas noktalarına uyan bir özet sunar: 'İnşa edilmiş çevre kollektif bir yönetime ve kontrole ihtiyaç duyar, bu yüzden neyin sermaye birikimi için, neyin insanlar için yararlı olduğu üzerine emekle sermayenin her zaman çatıştığı birincil alandır'.[61]

(59) Roger Burrows, 'Virtual Culture, Urban Social Polarisation and Social Science Fiction', Brian D. Loader, ed., *Politics, Technology and Global Restructuring* (New York: Routledge, 1997) içinde, s. 39.

(60) *Blade Runner*'ın sinemadaki kent ütopyaları geleneğiyle kurduğu ilişki için, bkz. Annette Kuhn, ed., *Alien Zone II: The Spaces of Science Fiction Cinema* (New York: Verso, 1999), s. 75-143.

(61) David Harvey, *Consciousness and the Urban Experience: Studies in the History and Theory of Capitalist Urbanization* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), s. 47.

10

DEVRİMCİ BİR BİLİMKURGUYA DOĞRU: ALTHUSSER'İN TARİHSELCİLİK ELEŞTİRİSİ

Darren Jorgensen

Mayıs 1968'in hengamesinde Paris'teki yeni Nanterre kampüsünde, aydınların üstüne çürümüş yiyecekler atıldı, derslerde bağrılarak susturuldular ve öğrenci çıplaklığına maruz kaldılar. Protestocuların akademisyenlerle olan sorunu –kara tahtalara yazıldığı gibi– 'yapılarının sokaklara inmemesiydi'. 1960'larda Paris ve ABD'de sokaklar ve kampüsler muhalif kitlelerle doldukça, praksis meselesi ön plana çıktı. Yine de bu hareketler Fransız devletini alaşağı etmek şöyle dursun, Amerika'nın Vietnam'daki savaşını bitirmekte bile başarılı olamadı. Bunun yerine Yeni Sol'un batı üniversitelerinde kurumlaşmasını sağladı. 1960'lardaki ayaklanmanın başarısızlıkla sonuçlanması, Marksist aydınların kendilerini yıkmak istedikleri devlet kapitalizmi tarafından istihdam edilmiş halde bulmalarının başat koşuluydu. Burjuva ve ataerkil edebiyatların ideolojilerini sorgulamak isteyen yeni nesil edebiyatçılar sayesinde büyüyen BK çalışmaları bu Yeni Sol'un Kuzey Amerikan üniversitelerindeki bir parçasıydı. Popüler BK türü yalnızca o güne kadar gelenekselleştirilmiş olan modern yüksek edebiyata bir alternatif sunmakla kalmamış, belki de eleştirel, tarihsel olarak angaje bir kültürel üretim biçimini de ortaya koymuştur.

Bu Amerikalı edebiyatçılar kuşağının en etkili Marksisti, BK'nın '*kendi doğası gereği, tarih üzerine sembolik bir düşünüş*' ol-

duğunu, 'yeni bir tür olarak ortaya çıkışının Fransız Devrimi zamanında tarihi roman türünün doğuşuyla karşılaştırılabileceğini'[1] savunarak BK'ya iltimas geçen Fredric Jameson'dur. Bu yazısında ve 1970'lerin başında yazdığı diğer yazılarında, Jameson yalnızca BK'nın tarihsel yorumunu değil, ayrıca BK'nın tarihsel olarak kendisinin bilincinde olan bir tür olduğu fikrini de savunur. Ama 1960'larda ve 1970'lerde tarihselcilik Marksizmdeki tek akım değildir ve BK türünün bu [tarihselci] kavranışı Louis Althusser'in yazılarından ilham alan tarihselcilik karşıtı, bilimsel Marksizmle süregiden bir tartışmanın kaynağı olur. Bu tarihselci ilk Marksizmin batı akademisinde gelenekselleşmesi ikinci, tarihselciliğin mantığına meydan okuyan ve hâlâ bu konuda eleştirel bir eylem olmayı sürdüren Marksist görüşün pahasına olmuştur. Bu makale BK'nın Marksist eleştirisi için bir başka yol ortaya koymak üzere Althusser'e başvuracaktır.

BK'yla ilgili erken makalelerinde, Jameson türün tarihi hakkında özbilinçlilik sergilemesinden dolayı, en iyi tarihsel olarak anlaşılacağı fikrinden yola çıkar. Ancak BK'nın diğer tarzlardan daha tarihsel olduğuyla ilgili kabulu bir çelişki içerir: Eğer tarih tarzı belirliyorsa, hiç bir tarz diğerlerinden daha tarihsel olmamalıdır. Jameson tarihi, analizinin dayandığı zemin olarak kabul ederken bir yandan da anlam üretimi için maddi bir ufuk teşkil eden metinlere dayanarak bu tarihi söylemsel olarak oluşturur. John Frow'un deyişiyle bu 'kesinlikle birisini hem referans almak, hem de onu yemek vakasıdır'.[2] ['having a cake and eating it too' şeklindeki İngilizce deyime referansla. 'Kekini hem saklayıp hem yiyemezsin', yani ikisi birbirine tamamen zıt iki şeyin ikisini de olduğu gibi istemek anlamında. çn) Bu çelişki Darko Suvin'in, BK türünün tarihsel niteliğinin 'yazarının ampirik çevresini'[3] aydınlatmasından geldiğini iddia ettiği Marksist BK ku-

(1) Fredric Jameson, 'In Retrospect', *Science Fiction Studies* 1: 1 (Güz 1974), s. 275.
(2) John Frow, *Marxism and Literary History* (Oxford: Basil Blackwell, 1986), s. 38.
(3) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 8.

ramlaştırmasında da gözlenebilir. Benzer biçimde, bu tarihselci döngüsellik, kendi üretim koşulları hakkında konuşabilen bir tarzın sözcülüğünü yapmaya kalkışır. Böylece sav, edebiyat çalışmalarının geleneksel olarak bazı metinleri diğer metinlerden daha değerli kabul ettiği normatif yargıya dönüş yapar, yani mesela, Suvin, 'kendisinden sonra gelen bütün önemli BK eserlerinin kaynağının Wells'in *Zaman Makinesi*' olduğu sonucuna ulaşabilir, [çünkü] bu roman Suvin'in tanımlamasını yaptığı biçimde kendi tarihselliğini yansıtma özelliğini gösteriyordur.[4] *Science Fiction Studies*'in 1975'te yayınlanan iki özel sayısında, Suvin Philip K. Dick ile Ursula K. Le Guin'in yapıtlarını aynı sebebe dayanarak kanonlaştırır. Bu Kuzey Amerika kökenli süreli yayının kurucu editörlerinden birisi olmanın kendisine verdiği yetkiye dayanarak, Suvin şunları iddia eder:

> Bu son onbeş yılın önde gelen Amerikan BK yazarlarının ikisi de tarihsel olarak aynı insani –psikolojik ve sosyopolitik– duruma tepki gösterir ve onun hakkında yazar: 20. yy ortalarının neokapitalist dünya toplumuna hakim olan yabancılaşma, tecrit ve parçalanmışlığın korkunç deneyimi hakkında.[5]

Suvin böylece, özellikle Dick'in ayrıcalıklı bir tarih yorumcusu olduğuyla ilgili yazılan pek çok çalışmanın tonunu belirlemiş olur – bu pozisyon Dick'e BK'nın varsayılan tarihsel özbilinçliliği tarafından atfedilmiştir.

Jameson'un bu özel sayılardaki makaleleri BK'yı tarihselcilikle düşünmenin yol açtığı bazı sonuçları aydınlatması bakımından yararlıdır. İki makale, Jameson'ın anahatlarını 'Metacommentary'de (1971) çizdiği, ama en yoğun biçimde on yıl sonra *Siyasal Bilinçdışı [The Political Unconscious]* kitabında (1981) geliştirdiği tarihselci metodolojiye başvurur.[6] [Bu meto-

(4) Age., s. 221.
(5) Darko Suvin, 'The Science Fiction of Ursula K. Le Guin', *Science Fiction Studies* 2: 3 (Kasım 1975), s. 203.
(6) See Fredric Jameson, 'Metacommentary', *PMLA86:* 1 (Ocak 1971), s. 9–18; ve *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act [Siyasal Bilinçdışı]* (Ithaca: Cornell University Press, 1981).

doloji] bir metnin genel olarak algılanan, sağduyusal anlamını korurken, metni aynı zamanda daha büyük, tarihsel bir bütünsellik içerisinde Hegelci manada tersyüz edilmiş anlamına da tabi kılan meta-yorumun diyalektik üstünlüğünü savunur. Söz gelimi, Jameson'un Dick'in *Dr Bloodmoney ya da How We Get Along After the Bomb* (1965) hakkında yazdığı makale romanın modernist eğilimlerini atom bombası hakkında bir tefekküre çevirir.[7] İlk bakışta tür kurguları içerisinde bir deneme olarak anlaşılan –edebi bir etki için türsel sınırlamalarla oynamak– şey, tarihin kendisindeki parçalanma üzerine bir düşünüşe dönüşür. Böylece edebi modernizmin anlamı hem korunmuş hem de kendisini yaratan tarihsel koşullarla ilgilenen bir meta-yorum tarafından aşılmış olur. Bu makalesinde Jameson kendi metodolojisini ortaya koyarken bir yandan da, örneklerinden birisi Althusser'in bilimsel Marksizmi olan edebi çalışmalardaki rakip teorilere karşı çıkar. Fransız çalışmaları üzerine uzmanlaşan Amerikalı bir bilimci olan Jameson, Fransa ve Birleşik Krallık'ta Althusser'in çalışmaları üzerinde kopan fırtınadan haberdardır. Her ne kadar Althusser'e karşı *Siyasal Bilinçdışı*'na kadar kapsamlı bir eleştiri getirmemiş olsa da, bu eleştirinin bir provasını bu makalede yapar. A.J. Greimas ve F. Rastier'in göstergebilimsel şemasını uyarlayarak[8], muarızlarını Hegelci çelişkilere dönüştürür, böylece yapısalcı bir okuma metodundan daha diyalektik bir yönteme kayar.[9]

Yine de, Dick hakkındaki bu makalede bulunan Althusserci izlere en çok ihanet eden şey bu metodolojik kayma değildir. Aksine bu kayma çelişkilerin konusunu oluşturur. Teori ve prak-

(7) Bkz. Fredric Jameson, 'After Armageddon: Character Systems in Dr Bloodmoney', *Science Fiction Studies* 2: 1 (Mart1975), s. 31-42. Tekrar basım, Jameson, ***Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*** (London: Verso, 2005), s. 349-62.

(8) Bkz. A.J. Greimas and F. Rastier, 'The Interaction of Semiotic Constraints', ***Yale French Studies*** 41 (1968), s. 86-105.

(9) ***Siyasal Bilinçdışı*** bu argümanı Althusser'in nedensellik türleri arasında yaptığı felsefi ayrımı diyalektik bir argümana dönüştürür, Alhusser'in Marksist biliminin her şeye rağmen tarihselci olduğunu savunur.

sis arasındaki ilk çelişki, Althusser'in devrimci bilinci oluşturmaya daha yetkin bilimsel bir Marksizmi savunurken ortaya koyduğu tarihselciliğin yapısökümüne dayanak oluşturur. Althusser'e göre tarihselcilik ne bilimsel ne de devrimcidir, çünkü ideolojik olarak sabitlenmiştir ve zaten önceden tarihsel olduğunu öne sürmüş olduğu konuların tarihsel içeriğini keşfetmeye çalışmak tuzağına düşmüştür.[10] Jameson'ın *Dr Bloodmoney*'de teşhis ettiği ikinci çelişki ise bilim ile dil arasındadır. Bu, Althusser'in Marx'ın erken dönem, hümanist yazılarını dışlamasını ve (her ne kadar yazılmasının sebebi kapitalizmin kendisi olsa bile, ideolojik anlamda ondan bağımsız olduğu için[11]) Kapital'i nesnel bilimsel bir metin olarak okumasını takip eden tartışmaları yansıtır.

Jameson Dick'in dili bilime yeğ tuttuğunu, daha sonraları *Science Fiction Studies*'in Le Guin hakkındaki özel sayısında bile, bilimin kapitalizmle eş anlamlı olduğunu savunarak, iddia eder.[12] Le Guin'in *Karanlığın Sol Eli [The Left Hand of Darkness]* (1969) üzerine yaptığı okuma, kapitalizmden kurtarılmış bir bilimi hayal ederse de, bunu ancak tamamen farklı bir biyolojik sisteme sahip insan türlerini anlatan –yılın önemli bir kısmında cinsel arzu duymayan Gethenianlar– bir romana yüzünü dönerek yapabilir. Toplumumuza ıstırap çektiren ruhsal hastalıkların hiç birisine sahip olmayan ve durağan bir dünyada yaşayan Gethenianlar, aynı zamanda endüstri devrimini de yaşamamışlardır, yani Gethenian bilimi ortaçağdakine denk bir hızla gelişir. Böylelikle Jameson her ikisini bir noktada bağlayarak bilim için duyulan arzuyu kapitalizm için duyulan arzuyla eşleştirme imkanı bulur. Althusser'in taraftarlığını yaptığı, kapitalizmle bir-

(10) Bkz. Louis Althusser and Étienne Balibar, *Reading Capital [Kapital'i Okumak]*, çev. Ben Brewster (London: New Left Books, 1970), s. 119-44.

(11) Bkz. Louis Althusser, *For Marx [Marx İçin]*, çev. Ben Brewster (Harmondsworth: Penguin, 1969); ve Althusser and Balibar, *Reading Capital*.

(12) Fredric Jameson, 'World Reduction in Le Guin: The Emergence of Utopian Narrative', *Science Fiction Studies* 2: 3 (November 1975), s. 228. Tekrar basım, Jameson, *Archaeologies*, s. 267-80.

likte geliştiği halde onun bir parçası olmayan ve kapitalizme rağmen nesnel ve özgür bir deneme tarzı olarak kalmaya devam eden bilimin buradakiyle ilgisi yoktur.

Ama Jameson Dick'in *Dr Bloodmoney*'sini okurken Althusser'in terminolojisini kullanır. Althusser'in Marksist edebiyat çalışmalarına yaptığı en kalıcı katkı, kendisinin ideoloji kuramlaştırmasıdır. Jameson da, Dick'in romanının –bilim ve dil karşıtlığı içinde– dilin ve sanatçının yanında yer aldığını göstermek için Althusser'in ideoloji kuramını kullanır. Bu, Dick'in –genellikle yazarın hümanist eğilimlerini ortaya koyan– daha sonraki yapıtları için yeterince genelleyici bir yargı olsa da Jameson'ın iddiasını BK'yı tarihsel açıdan öz bilinçlilik sahibi bir tür olarak ele alan tarihselci tanımın fasit dairesi içine hapseder. Dick'in romanının 'sanatçı adına bir savunu ve siyasi eylem olarak dile ve sanata yapılan bir aşırı vurgu'[13] olduğunu söylemek, sonuçta Dick'in kendisi de halihazırda bir sanatın ve dilin üreticisi olduğundan, pek fazla önem arzetmez. Hatta, varılan böyle bir yargı 'ona hem teorik bir ayna hem de pratik bir meşrulaştırma olarak hizmet edecek yapay bir sorun içerisinde *kendisini tanımaya*'[14] koyulan bir açıklamayı da zorunlu kılarak, ideolojiyi üreten karşılıklı tanıma yapılarına bağlı kalacaktır. İdeoloji, çekişen söylemlerden hangisi tarafından sağlanırsa ona hizmet eder; ancak Althusser'e göre, bu işlevsellik iki yönlüdür, hem eleştiri nesnesini hem de eleştirinin kendisini üretir. Althusser'in ideolojinin koşullu bir otonomisi olduğunu savunurken kastettiği şey budur, [çünkü ideoloji] rekabet halindeki siyasi görüşlerden hangisinin yanında yer alırsa alsın, verdiği gerçek mesaj kendini yansıtan, yinelenen bu yapıya bağlı durumdadır. İşte Jameson'la Althusser arasındaki temel fark buradadır: Jameson her şeyin ideolojik olduğunu iddia ederken[15], Althusser ideolojiden

(13) Jameson, 'After Armageddon', s. 42.
(14) Althusser and Balibar, *Reading Capital*, s. 52; vurgular orijinal metinden.
(15) See Fredric Jameson, 'Ideology and Symbolic Action', *Critical Inquiry* 5: 2 (Kış 1978), s. 417-22.

sıyrılabilen bir bilim teşhis eder, böylelikle Marksist tarih yazımını mümkün kılacak bir dolayımın öncüllerini davet etmiş olur. En nihayetinde, Althusser için ideolojik üretimin içeriği, ideolojik üretim gerçeğinin kendisi kadar önemli değildir.

1960'ların aktivizmi ve devrimci siyaseti içinde yer almış bazı Marksist yorumculara göre, Jameson'ın yapıtları çaresiz durumdaki bir komünizmi yansıtır. Çelişkili söylemleri bir araya getirme teşebbüsü, kapitalizmin derhal ve kesin bir şekilde alaşağı edilmesi fikrine bağlı devrimci düşünce tarzlarını uzlaştıran eleştirel teorideki bir halkçı cephenin muadili durumundadır.[16] James Iffland'ın sözleriyle Jameson'ın Marksizminin problemi, devrimci Marksizm olmayan, 'başka bir şey olarak anlaşılmaya' başlamasıdır.[17] Devrimci mücadelenin esas alanı olan sınıf savaşımı ve praksis, çeşitli estetik mevzuları tarafından kapsanmaya başlamıştır. Çornel West, Jameson'ın biçimci yaklaşımlarının yalnızca eski burjuva metinlerine 'hayat üflemek' olduğunu tartışır.[18] West Jameson'ın kapitalist estetiğe duyduğu çekimi mahkum ederken bile, Jameson bu çekimi daha büyük tarihsel bir mantığa yedirmeye çalışır. Gerçek, yaşanmış olan komünizm geçmişe doğru kaybolurken, devrimden sanata, bu kaymayı gerçek dünya siyasetinden ricat edişin bir parçası olarak okumak çekicidir.[19] Sanatın kendisinin siyaset hakkındaki duyduğu karmaşada olduğu gibi, Jameson'ın meta-yorumu da devrimci eylem için yeni yollar sunmayı başaramaz.[20] [Meta-yorum] ya 'özgül

(16) James Kavanagh, 'The Jameson Effect', *New Orleans Review* 11: 1 (1984), s. 25.

(17) James Iffland, 'The Political Unconscious of Jameson's The Political Unconscious', *New Orleans Review* 11: 1 (1984), s. 27.

(18) Cornel West, 'Fredric Jameson's Marxist Hermeneutics', *Boundary* 211: 1-2 (1982–83), s. 194.

(19) Bkz. Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism* (London: New Left Books, 1976), s. 76.

(20) Bu, daha önce dikkat çektiğim gibi, Dick ve Le Guin'in kanonlaştırılmasında da kendini gösterir. Dick'in karakterleri bir kıyamet sonrasında daha az insani hale gelmiş dünyalarda kendi insanlıklarını yeniden keşfetmeye çalışırlar (*Dr Bloodmoney* (1965)), mekanik, faşist ya da ticari bir kültür içinde insanlıktan çıkarlar (*Solar Lottery* (1955), *The Man in the High Castle* (1965), *Ubik* (1969)) ya da insanlar üzerinde otorite kurmuş olan insandışı androidlerle ya da ölülerle ittifaklar kurarlar (*The Simulacra* (1964), *Counter-Clock World* (1967)). Daniel Fondanache'nin aktardığı gibi,

olarak onu (devrimci eylemi) gerçekleştirme potansiyeli taşıyan belli bir tarihsel güç üzerinde durmaz, ya da kavranabilen her tarihsel gücün bu potansiyeli taşıdığını öne sürer' ve Marksizmin 'politik açıdan hemen hemen hiç önemi olmadığı', teoriye eşlik eden praksisin bulunmadığı sonucuna ulaşır.[21] Althusser'in farkına varmış olduğu gibi, ideolojik analiz tek başına devrim üretmek için yeterli değildir.

Bu tarihselci yaklaşımın yetersizliklerini gördükten sonra, BK üzerine düşünmek için alternatif metodolojilere yönelebiliriz. Althusserin tarih yazıcılığına getirdiği en özlü eleştiri onun kapitalizmin yapısıyla kültürel üstyapı arasında şeffaf bir dolayım olduğunu varsayma eğilimine karşıdır. Bu görüş, bu iki şeyi biri diğeriyle aynı anlama gelirmiş gibi ele alır[22] – üniversite gibi türü idare etmekten sorumlu kurumlar, yapısal çelişkilerin kültürel yeniden üretimle temsil edildiği ifadenin tarihsel aklının

---

Dick'in ucuz çevirileri 1970'lerde Fransa'da dolaşmaya başladığında, Dick 'Fransız okuru bir devrimci, bir peygamber olarak kalbinden vurdu. Ama geçmişe ait bir peygamberdi bu: Mayıs 1968 "devrimine" ait'. ('Dick, the Libertarian Prophet', çev. Daniele Chatelain ve George Slusser, *Science Fiction Studies* 15: 2 (July 1988), s. 149.) Dick'in yirminci yüzyıl ortaları kapitalizminin ruhundan parçaları yansıtan tasvirleri örnek niteliğindedir. Ancak, yapıtları değişmiş bir dünyanın devrimci anlarını içerse de, karakterleri nihai olarak dünyayı olduğu gibi kabul ederek onunla başa çıkmaya çabalarlar. Bu açıkça 1960'ların devrimcilerini anımsatmaktadır, onlar da protesto ve ayaklanma şeklinde özgürleşme denemeleri yapmışlar, iktidarın yerleşik sistemleriyle olan bağları atmışlar ve başka bir tür geleceğin olabilirliğine göz kırpmışlar – ancak sonunda eski yaşam biçimlerine dönmüşlerdir. Le Guin'in 1960'larla ilgili görüşleri *Mülksüzler*'de bulunabilir (1974), kitapta bir anarşist özgürleşme felsefesi üzerine kurulan ütopyacı Anarres'in nasıl da bir başka kısıtlayıcı iktidara evrildiğini görürürz. Le Guin'in hikâyesi yalnızca bu ütopyada yaşamanın keyifli yanlarını değil, onun kısıtlamalarını da ortaya koyar. Öyle ki bunlar kitabın kahramanını, atalarının zamanında ideal bir toplum kurmak için gelip yerleştikleri bu uydudan kaçmaya yöneltir. Kıtlık, devrimden sonra herkesin değil yalnızca bazılarının yaşadığı bir cezadır ve romanın özeleştirel nitelikleri devrime, onun başarısızlığına yaptığı kadar vurgu yapmaz. Elbette Dick ve Le Guin'e duyulan bu ilginin yanlış yönlendirmeden kaynaklandığını söylemiyorum, ancak muhafazakâr hikâye içeriği ile eleştirel buyruklar arasındaki bu çelişki, BK çalışmaları için malzeme üreten bir soyut mekanizmadır ve bu mekanizma kendisinin de yeniden üretilmesini talep eder. Bu makine 1968'e tanık olan kurumlara yerleşmiştir, ancak şaşmaz bir biçimde olayın kendisinden bir şeyler üretebilecek bir konumdan alıkonmuştur. Üniversiteler başarısız devrimin travmasının etki ettiği yerler haline haline gelmiştir.

(21) West, 'Fredric Jameson's Marxist Hermeneutics', s. 195.

(22) Bkz. Althusser and Balibar, *Reading Capital*, s. 130-1.

bir parçası değilmiş gibi. Tarihselcilik de bu kurumların ideolojisini onların üstüne düşünmeyerek ve sorgulamayarak tekrar eder. O halde, yapmamız gereken böyle kurumları farklı bir biçimde tartışan dünya ile metinler arasındaki ilişkinin örneklerine başvurmaktır. İlk örneğim bir anıdır. Bir söyleşide Henri Lefebvre olaydan yıllar sonra Clifford Simak'ın *City*'sinin (1952) bir çevirisi hakkında sitüasyonistlerle tartıştığını anlatır.[23] Bu BK romanı tüm işlerin makineler tarafınan yapıldığı, yaşamın teknoloji tarafından kendi potansiyelini keşfetmek üzere özgürleştirildiği bir dünyayı anlatır. Romandaki ironi, aynı zamanda Lefebvre'in ilgilendiği kısım, ütopyayı gerçekleştirenlerin insanlar olmadığı gerçeğinde yatar. İnsanlar, çalışmanın olmadığı bir dünya ile başedemedikleri için ölmüştür ve akıllı köpekler Dünya'yı onlardan devralırlar. Roman devrimcidir çünkü, Dick'in aksine, Simak canlı türlerine varana kadar iyice dönüşmüş bir dünyayı, hümanizmin duygusallığının ötesinde bir dünyayı hayal eder. Devrim sonrası bir dünyayı keşfeden romanın kurduğu diyalektik, bir tür ile o türün üyelerinin kendi hayatlarını sürdürmesine imkan veren teknoloji arasında gerçekleşir. Roman Lefebvre'in gündelik olanla ilgili çalışmalarının yanısıra, antientellektüel situasyonistlerin de ilham kaynaklarından biriydi. Simak gibi, sitüasyonistler de, emekle ilgili çatışmaların son bulduğu bir dünyayı hayal ediyorlar, bu çelişkilerden kurtuluşu yazdıkları ve yayınladıkları metinlerde tasarlıyorlardı.[24] Yani, BK devrimci praksis ile şartları belirsiz bile olsa, belli bir ilişki içindeydi. Sitüasyonistlerin praksisi ile *City* arasında hiç bir nedensellik ilişkisi yoktur, ama yine de bu ikisi birbirlerini yankılarlar. *City*'nin makineler tarafından idare edilen insan sonrası ütopyasının tasvir edişi de, sitüasyonistlerin eylemleri de çalışmanın olmadığı bir dünyayı hayal eder. Bir anlamda, sitü-

(23) Kristin Ross, 'Lefebvre on the Situationists: An Interview', çev. Kristin Ross, *October* 79 (1997), s. 75.

(24) Bkz. Situationist International, 'On the Poverty of Student Life', çev. bilinmiyor (1966). http://library.nothingness.org/articles/SI/en/display/4 (son giriş 7 Temmuz 2008).

asyonistler *City*'yi metaforik anlamından çok, temel anlamıyla, kapitalizm sonrasında yatan özgür bilincin gerçekleştirilmesi olarak okumamıza izin verirler. Sitüasyonist çevrenin biçimlenmesinde oynadığı rol ve sitüasyonist denemeleri şehri yeniden düşünme konusunda bilgilendirmesi dikkate alınırsa, Simak'ın *City*'sinin, BK'nın devrimle olan ilişkisini düşünmek için başka bir bütünün bir parçası olduğu anlaşılır. Bu, devrim ile metin arasında karşılıklı bir değiş tokuşun olduğu bir ilişkidir. Roman devrimi bilgilendirirken, karşılık olarak, romanın devrimci bir ihtimal olarak okunmasına izin verir.

BK romanlarının bu şekilde, gerçeklik düzeyinde okunmaları sol tarafından pek az keşfedilmiş bir şey olsa da, sağcı romancılar ve hükümetler tarafından uzun süredir kullanılmaktadır. Örneğin BK yazarı Gregory Benford zamanında en az on bin yıl boyunca nükleer atıkların ölümcül tehlikelerini haber verebilecek anıtsal bir yapıyı tasarlamakla görevlendirilmişti; ya da aralarında Larry Niven, Jerry Pournelle ve Greg Bear'ın da bulunduğu bir grup BK yazarı Citizen Advisory Panel on National Space Policy'yi [Ulusal Uzay Politikaları Hakkında Vatandaşları Bilgilendirme Kurulu] kurmuşlar ve *Mutual Assured Survival* adındaki 1984 tarihli raporlarında uzayın silahlandırılmasını savunmuşlar ve Başkan Reagan'ı Strategic Defense Initiative'i –*'Yıldız Savaşları'* programı– geliştirmeye ikna etmişlerdir.[25] Bu yazarlar çok fazla çaba göstermeden kurgusal olandan gerçek olana geçmişlerdir. Sol BK yazarları da aynı biçimde ciddiye alınabilir ve dünyanın gidişatı hakkında danışmanlık yapabilir miydi? Akıllara gelecekteki Amerikan Mars Görevine danışmanlık yapan, *Kırmızı Mars*'ın *[Red Mars]* (1996) yazarı Kim Stanley Robinson, ya da Kuzey Avustralya'nın ücra köşelerinden birinde kurulması planlanan Yeni Hong Kong'u planlamak üzere görevlendirilen, *Quarantine*'ın (1992) yazarı Greg Egan

(25) Bkz. Gregory Benford, *Deep Time: How Humanity Communicates Across Millennia* (London: HarperCollins, (2009).

gibi isimler geliyor. Ancak bunu başarabilmek için, sol düşüncenin BK'yı tarihin kodlanmış bir ifade biçimi olarak değil, tarihin gerçekleştirilmesi olarak görmeye başlaması gerekiyor.

Vereceğim ikinci örnek metin ile devrim arasındaki çok daha farklı bir ilişkiyi ele alır. Kaynağı Lefebvre'in öğrencisi Daniel Cohn-Bendit'tir. *Obsolete Communism: The Left-Wing Alternative*'de (1968) Cohn-Bendit'in eleştirisi sokak eylemlerine destek olmayı, grevleri yaygınlaştırmayı, ya da işyerlerinin işgalini desteklemeyi reddederek Mayıs 1968 ayaklanmalarının yaygınlaşmasını engellediği için Fransız Komünist Partisi'ni hedef alır. Bu tutumun sonucu olarak Paris sokaklarında polisler bir öğrenci avı başlatırlar ve sığınacak halden anlayan bir ev bulamayan öğrenciler sokaklarda polisler tarafından ciddi bir biçimde dövülür. Cohn-Bendit'in bu olaydan hoşnutsuzluğu sonunda, devrimci durumun bakış açısından, partiye dayanan bir Marksizm anlayışının eleştirisine dönüşür. Rusya'daki devrimin daha ilk yıllarında bile, komünistlerin partinin çıkarlarını işçilerin çıkarlarının üstünde tuttuklarını açıklamak için Lev Troçki'ye başvurur. 1921'de Petrograd'da karşı devrimci bir ayaklanma yerel Sovyet komitelerinin dağıtılmasını ve yeni Sovyetlerle değiştirilmesini talep ettiğinde, parti isyancılara saldırılmasını emretmiştir, Troçki'nin kendisi askerlere 'Kronstadt "asilerini" keklik gibi avlamalarını emretmiştir'.[26] Kitleleri takip etmektense, ona öncülük etmeyi görev bilen parti, her zaman aşağıdan yükselen bir devrimi kontrol etmenin ve boşa çıkarmanın bir yolunu aramıştır. Bunun için, Cohn-Bendite göre, kitleleri 'ortak isteklerini ifade etmek'[27] konusunda yönetmek ya da onları eğitmek gibi bir rolü, yahut mücadelenin doğasını devrime doğru yöneltmek gibi bir vazifesi[28] olmaması gereken militan devrimcilerin işlevini fazlasıyla önemsemişlerdir. İlk iki haftası boyunca

(26) Daniel Cohn-Bendit ve Gabriel Cohn-Bendit, *Obsolete Communism: The Left-Wing Alternative*, çev. Arnold Pomerans (London: Penguin, 1968), s. 237.
(27) Age., s. 250.
(28) Age., s. 251.

öğrenci hareketinin sözcüsü olan Cohn-Bendit, kendini hareket için öylesine bir konuşmacı olarak, 'devrimci teori ve pratiği vaazetme konusunda yalnızca bir intihalci'[29] olarak tanımlamaya dikkat eder. Kuramın devrimde aktif bir rol oynadığı fikrini reddeder, onu daha büyük, gerçekte yaşanılan bir söylemin yansıması olarak tarif eder.[30] Devrimci metin, ya da devrimci olarak metin kendisinin dışında kalan imkanların fazlalığına işaret eder, kendisinin içerdiği ifadesel araçlara değil. Cohn-Bendit kendi kitabını da bu imkanlarla birleştirir, kitabın satışından elde edilen gelirin daha fazla molotof kokteyli üretmek için kullanılacağını ilan eder. Böylece kitap ticari yayıncılık dünyası içinde yer alışını devrimde maddi bir rol oynayarak dengeleyecektir[31] ve çağdaş Marksist kuramın devrimle kurduğu maddi ve kurumsal ilişkinin sorgulanması meselesini gündeme getirecektir.

Althusser'in öğrencisi olan edebiyat kuramcısı Pierre Macherey'e göre tarihselcilik ve devrimci eleştiri arasındaki fark, temsil etme ile biçimlendirme (betimleme) arasındaki farklılıktan kaynaklanır. Bunların ilki ideolojinin kaynağı olsa da, bir roman her zaman ideolojik içeriğinden daha fazlasıdır ve biçimlendirmeye (betimlemeye) kayarken her zaman bir ideolojiyi ifade etmez. Bir romanda bulunan bu büyük edebi malzeme hacmi ayrışık imgelerin bir düzenlenişini meydana getirir ve kurgunun bu özdeşiğini aynı zamanda bir özdeş olmama durumu olarak kurar, çünkü düşünce tarafından hissedilemez olarak kalır. Yazar ideolojinin kurgunun asıl tasarılarına bir engel oluşturduğunu fark eder ve böylece kitap ideolojiden sıyrılmak için 'öngörülemeyen bir doğrultuda ilerlemek üzere, yalnız başına yürümeye başlar'.[32] Yorumlama kendisinin ayrı bir hayatı

(29) Age., s. 18-19.
(30) Bkz. Age., s. 12.
(31) Bkz. Age., s. 11 Hazin ironi, Cohn-Bendit'in kapitalizme karşı seferber etmeye çalıştığı şiddetin kapitalist şiddete verdiği bir desteğe dönüşmüş olmasıdır. Alman ve Avrupa siyasetindeki sonraki yıllardaki kariyerinde Bosna ve Afganistan'a yapılacak askeri müdahalelerin yanında yer almıştır.
(32) Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, çev. Geoffrey Wall (London: Routledge & Kegan Paul, 1978), s. 217.

olduğunu varsayan kurgunun bu önemli oyununu kaçırır. Ama biçimlendirme (betimleme) bu yaşamın gerçeğini düşünür ve eleştiriyi, bir takım ortak imgeler yoluyla, kurgular ile kurguların içinde bulunduğu dünya arasındaki bir değiş tokuşa dönüştürür. Bu, kurgunun kurgu olarak üretilmesinin şartlarına, kendisi halini alması gerekliliğine eğildiği için bir edebiyat felsefesidir. Dünya ile kurguyu birbirinden ayrı tutmadığı, maddeci olduğu için Marksist bir edebiyat felsefesidir. Macherey keni konumunu açıklamak için Jules Verne örneğini seçer, çünkü Jule Verne gezegenin uzak köşelerine, Dünya'nın merkezine, Ay'a gitmeyi isteyen bir yazma projesinin başında, zamanının imkanlarıyla çevrilidir. Gerçeğin sahasını (erimini) keşfedişi bu dünyaya bağlı bir yazın meydana getirirken yazarı da imkanları araştıran bir bilimadamı konumuna yerleştirir.

Her ne kadar bugün yapıtlarının anısı biyografik detaylarla örtbas edilmiş olsa da, Althusser'in kendisi devrimci bir entellektüel pratiği modeller. Althusser'e dönüş için bir çağrıda bulunmak, bu komünist aydını hem kişisel hem de siyasi savaşlarını kesinlikle kaybetmiş birisi olarak gören bir nesle karşı çıkmak anlamına gelir. Daha genç olan, bilimsel Althusser'le siyasi ve kişisel olaylar tarafından sarsıntıya uğramış yaşlı adamı birbirinden ayırmak gerekir, tıpkı Althusser'in kendisinin genç olanla yaşlı, bilimsel Marx'ı birbirinden ayırdığı gibi.[33] 1960'larda Althusser tamı tamına organik aydın modeline uyuyordu, Fransız Komünist Partisi'ne bağlılığı analizinin konusunu ve biçimini belirliyordu. Hegelci felsefenin dogmatik uyarlamaları olarak gördüğü Marx'ın düşüncesindeki tarihsel aklı düzeltmeye koyuldu. Yazılarıyla, mevcut olanı tarihsel bir fırsat olarak geliştirmenin yollarını aradı ve okuyucusu için belli bir tür devrimci bilinç yaratmaya çabaladı. Yine de, Althusser kendi zamanının ve bulunduğu mekânın devrimi içerisinde yer almadı, Mayıs 1968 olaylarını pekala pencereden izledi, komünist

(33) Bkz. Althusser, *For Marx*; ve Althusser, Balibar, *Reading Capital*.

devrime olan bağlılığının son kertede partisine olan bağlılık tarafından belirleneceğini ilan etti. Mayıs 1968 hareketinin yeniden üretmeye mahkum olduğu tarihselci döngüselliği kendisi de teorisi ve pratiğiyle yeniden üretmeyi istemedi. Başarılı bir devrimin tarih tarafından belirlenmediğini, gerçekte, çoğul sebeplerin devrimci bir bilinci oluşturmasıyla üstbelirlendiğini savunmak için Rus devriminden çıkarılacak derslere eğildi.[34] Althusser [böylelikle] kendi koşullarını aşan bir tarihsel anın bilincini tarif etti. Şu soruyu sorarak argümanını, kendisinin çağdaşı olan duruma, her hangi bir çağdaş duruma yöneltir: Hangi tarihsel an üstbelirlenmez? Hangi durumlarda kapitalizmin çelişkileri az ya da çok görünür değildir? Devrimi gerçekleştirmeye bağlılık, bu çelişkilerin her yerde olduğunu görmek ve devrimci bir eyleme kalkışmak için 'şimdi'den daha iyi bir an olamayacağını farketmek demektir. Devrimci bilinç tarihsel bir bilinç değil, bu tarihsel devrim eylemidir. Tarihselciliğin Marksizm içindeki önemine karşı çıkarken Althusser bir tarih bilincini bu tarihsel bilincin bir eleştirisine dönüştürür. Althusser'e göre tarihselcilik bir ideolojidir, çünkü kendisini ortaya çıkaran şartları bir devrim oluşturmak için üstbelirlemek yerine, kendisini yeniden üretir. Devrimci eyleme yakın bir eleştiri oluşturarak tarih bilincinin devrim bilinci olmadığını göstermeye çalışır. Bir devrimin gerçekleştirilmesinin şartı tarihsel bilinç değil, bu bilincin aşırılığıdır. Althusser bu devrimci bilince ulaşabilmek için ideoloji eleştirisinin ötesine geçmek, ideolojik üretimin kendini yansıtan yapılarını aşmak ister. Ne de olsa, ideolojinin rolü yalnızca üstyapıyla ilgilidir, kapitalizmin yapısı nihai belirleyen olarak daha önemlidir.

Her ne kadar Mayıs 1968 genellikle Althusser'in kişisel ve siyasi başarısızlıklarından biri sayılsa da, Louis Marin'in *Utopiques*'i (1973) meydana gelen olayların kendi tarihsel nedenselliklerini aşmak gibi oldukça Althusserci bir niteliği taşıdıklarını ileri

(34) Bkz. Althusser, *For Marx*.

sürer. Ancak, iddiasına göre, bu aynı zamana devrimin başarısızlıkla sonuçlanmasının da sebebidir, çünkü olaylar esnasında devrimciler kendilerini, yaptıkları şeyin ne olduğuna dair sahip oldukları anlayışın ötesinde buldular. Marin devrimi temsil edilebilirin ötesinde görür ve görevi onu temsil etmek olan aydınla ilgili temel bir sorun ortaya atar. Bu, Althusser'in tarihten ziyade, devrim hakkında bahsederken kendi önüne koyduğu sorunla aynıdır. Marin 1968 Mayıs'ı hakkında şöyle yazar:

> Birkaç haftalığına, tarihsel anlamıyla zaman durmuştu, oluşan söylem bütün kurumlara ve yasalara meydan okuyordu ve o ya da bu şekilde deneyime katılanlar arasında iletişim ağları açılmıştı. Mayıs 1968 yalnızca özgürleştirici bir patlama ya da bir altüst etme anı değildi; aynı zamanda konuşmak için her fırsatın ele geçirilmesi demekti. Nesneler ve özneler yer değiştirmişti, böylece söylem bir anda kendi imlemini anımsatır gibi oldu. Sözlü ifadeleri, imgeleri, istekleri yoluyla bir manifesto oluşturdu. Hem gerçeklik içinde dolaşan, hem de sözlerle sabitlenmiş olan bu istekler söylemin kendisi tarafından gerçekleştirilemezdi. Bu yüzden, böyle bir aşırılık boyutuna kadar konuşanlara, kendilerine can veren söylemi yanlış değerlendirmekten başka hiç bir şans bırakmadı. Sonuç olarak kendilerini, kendilerinin ötesinde buldular, hakkında düşünmedikleri ya da inanmadıkları bir noktada.[35]

Martin olaylarla beraber gelen 'algı berraklığının' temsil ile istek arasındaki soyut ve eşitsiz ilişkiyi çözdüğünü anlatır.[36] Bunlar herşeyin gerçekleşebileceği 'kopma deneyimleri'dirler.[37] Sıradan deneyimin, sağduyunun ötesindedirler, başka bir şeye

(35) Louis Marin, *Utopics: Spatial Play*, çev. Robert A. Vollrath (Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1984), s. 3.
(36) Hans Koning, *1968: A Personal Report* (London: Unwin Hyman, 1987), s. 13.
(37) James Miller, *Democracy is in the Streets: From Port Huron to the Siege of Chicago* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), s. 317.

benzemezler. Althusser'in deyimiyle, devrim bilincinin kendisini, kapitalizmdeki yabancılaşmanın yaşanılan şimdiki an içinde kendiliğinden çözülmesini oluştururlar. Ama Marin'in tarifinde, bu yaşanan devrim kendisiyle ölçülemez. Devrim kendisinin ötesine geçer; en azından temsilin en basit mekanizmalarının ötesine. Varolmanın devrimci olmayan anları içinde oluştuğundan, devrimin anlamında meydana gelen bir kaymada kendi özdeş-olmayışıyla karşılaşır. Tarihin bir parçası olan, ama daha temel olarak bu tarihin bir parçası olmayan, kendisinin dışındayken tanınması mümkün olmayanı meydana getirir. Devrim, kendi içinde, mutlak bir farklılıktır.

Bu mutlak farklılıkla karşılaşmanın sorunu, yalnızca daha önce olmuş olanın bir tekrarına, Jacques Lacan'ın Efendinin söylemi olarak adlandırdığı şeye bir dönüşe yol açmasıdır. Olayların yaşandığı Nanterre kampüsünde Mayıs 1968'de verdiği seminerde, Lacan Efendi olanın tekrar iktidar konumunu işgal etmek üzere geri döneceğini, çünkü bunun yapısal olarak dil içerisine gömülü bir kural olduğunu öngörür.[38] Seminerin ses kayıtlarındaki gürültü ve itirazların gösterdiği gibi, öğrenciler bu kehaneti hoşnutsuzlukla karşılarlar, ancak öğrenci devrimciler sonra Lacan'ın tarif ettiğinden daha da ciddi bir durumla karşılaştılar: Yeni bir Efendi eskisinin yerini almadı; bunun yerine eskisi gücünü koruyarak yeni bir yaşama biçimi vaadine engel oldu; yenilmesi mümkün olmayan bir devlet ve ekonomik güç illüzyonu yarattı. İşte, 1968'in değişime etki edemeyişi, o günden beri Batı Marksizmi'nin devrim kavramsallaştırmasını biçimlendirdi, bu başarısızlık sayesinde günümüzdeki haliyle BK çalışmaları üniversite kurumlarındaki yerini alabildi. Batıda Yeni Sol, devrimci değişimi bir bedel olarak feda ederek, entellektüel bir inandırıcılık kazanabildi. O halde, bu Yeni Sol'un me-

(38) Bkz. Jacques Lacan, *The Seminar XVII, The Other Side of Psychoanalysis*, ed. Jacques-Alain Miller, çev. Russell Grigg (New York: W.W. Norton, 2006).

todolojisinin sürekli bir başarısızlık düşüncesini yeniden üretmesine şaşmamak gerekir.

2006'da eleştirel kuram dergisi *Symploke* 'artan entellektüel cesaretsizlik' konusuna özel bir sayı ayırdı; zaten bu cesaretsizlik 1960'lardan bu yana fazlaca kurumsal başarı elde etmiş olan tarihselci projenin içine yazılmıştı.[39] Dergideki bir yazıda David R. Shumway günümüzde aydınların kendilerini hareketsizlikle, gerçek olaylara ilgisizlikle tanımladıklarını iddia eder.[40] Bu durum, özel olarak cesaretsizliği, başarıya ulaşamamış olduğu halde, Marksist eleştiri için halen bir temel oluşturan batıdaki devrimlerden kaynaklanan Marksist aydınlar için de geçerlidir. Batı Marksistleri için, spekülatif bir gelecekle ilgili bir hayali içerdiği için, bu devrim BK'nın kendisi de olabilir. Ama, gördüğümüz gibi, Althusser'in tarihselcilik eleştirisi, [BK'yı] okumanın devrimci imkanlarının bir bilinçliliğine de işaret ederek bu tarihselci ideolojiyi aşar.

O halde, devrimci bilinci üretmek için basit bir anlamlılık modeline çok fazla takılan bu tarihselcilikten vageçmek gerekmektedir. Althusser'in Marx üzerine antitarihselci ve antihümanist çalışmaları, uzun zamandır burjuva edebiyat çalışmalarını aydınlatan anlamcılığın kabullerini yenmekte ve BK'yı tekrar düşünmekte bize yardım edebilir. *Kapital'i Okumak*'ta *[Reading Capital]* (1970), Althusser, edebiyat çalışmalarının kurumsal koşullarına ve kapitalizmle beraber gelişen profesyonel akademisyenlikteki değer sorununa eğilir.[41] Edebi çalışmaların sahip olduğu göreceli otonomluk değerin sistematik belirlenimine dalar, kapitalizmin ideolojik şeyleştirmelerinde sezilen bir belirlenimdir bu. Marksizmin edebi çalışmalara yaptığı kendi müdahaleleri de bu ideolojik şeyleştirmeler arasında konumlanır.

(39) Jeffrey R. Di Leo, 'Editor's Note', *Symploke* 14: 1–2 (2006), s. 5.
(40) David R. Shumway, 'Marxism without Revolution: Towards a History of Discouragement', *Symploke* 14: 1–2 (2006), s. 31.
(41) Bkz. Althusser and Balibar, *Reading Capital*, s. 125–6.

Çünkü bir romanın önemini belirleyen, yâ da edebiyata değer biçilmesini belirleyen bir genel sistemi teorize eden ideolojik temsilleri deşifre eder. Althusserci bir yöntem bunun yerine, böyle temsilleri meydana getiren deneysel koşulların araştırılmasını önerir. Bir roman deneyiminin mutlak farklılığını oluşturan bilinci, bir romanı okuyucunun kendi bilinciyle çağdaş kılan bilinci yeniden üretmeyi hedefler. Bu Althusserci yaklaşıma göre BK, pek de öyle Suvin'in iddia ettiği gibi, kendini yaratan mutlak farklılığın bilincini üreten, devrimci bir ihtimalle özdeşleşen bilişsel bir yabancılaşma değildir.

Öyleyse, BK'yı burjuva roman terimleriyle değil de, deneysel bir bilim olarak ele almak mümkündür. Yani araştırmanın hedefi BK'nın ideolojik olarak yeniden üretimi değil, bu ideolojik yeniden üretimin koşulları üzerine felsefi bir özdüşünümdür. Türsel yeniden üretimin burjuva yapılarına yaptığı kendi imalarının üstesinden geldiği ölçüde bir romanı okumak, romanın kendi ideolojik biçiminden mutlak farklılığını keşfetmek demektir. Bu nedenle, cinsel dürtülere sahip olmayan bir insan türünü hayal eden Le Guin'in *Karanlığın Sol Eli* adlı romanı, libidinal belirlenimler tarafından saptırılmayan bir insan toplumunun düzenlenmesini öneren somut, bilimsel bir öneri olarak ele alınabilir. Bir ideolojik yeniden üretim dünyasının sınırlarına bakarak, Le Guin gerçek farklılığın ve bunun genetik bilimi içerisinde yapılabilme ihtimalinin şokunu ve tiksintisini örer. Le Guin'i gerçek farklılığın bir önerisi olarak okumak, yorumlamanın ve tefsirin çarpıtıcı etkileri olmaksızın bizi okuma deneyimine yaklaştırır. Althusser'in ideoloji eleştirisi BK'nın devrimci bilinçle ortak yanlarını bulan deneysel bilimi keşfetmemiz için fırsatlar yaratır. Althusser'e göre böyle bir bilim kapitalizmin öz bilinçliliğidir ve kapitalizmin ideolojiyi ürettiği koşullar hakkında düşünmeyi mümkün kılar. Örneğin, Le Guin'in romanındaki cinsiyetsiz dünyanın betimlenişi cinsiyetli (cinsel arzularla karakterize edilmiş) bir dünyanın ideolojisini açığa çıkarır. Bu devrimci bir

hamledir; ideolojiden sıyrılmaya çalışır, cinsellik olmadan bu dünya eski halini tekrar etmez, ama yaratıldığı çağdaş ana yerleşir. Burada, Althusser tarihsel olarak yinelemeden kaçan, devrimci bilinci yaratan mutlak farklılığa önem verir. BK, bir tür olarak bir ideolojik temsil yapısıdır, ancak mutlak farklılığın eleştirel ve devrimci bilincini geliştirir.

Ian Buchanan, Fredric Jameson ve Patrick Quick'e şükranla. Zihinsel cömertlikleri bu makaleyi mümkün kıldı.

11

ÜTOPYAYI VE BİLİMKURGUYU YENİDEN DÜŞÜNMEK

Andrew Milner

Büyüyüp Kathryn Turnier olan ve 2007 Noelinde pankreas kanserinden ölen çocukluk aşkım Kathy Wench ve onsuz bir hayatı düşlemek zorunda olan Marion ve Marc için.

Raymond Williams kuşkusuz 1950'ler ve 1960'ların İngiliz Yeni Sol'unun sözcülüğünü yapan en önemli aydındı. İngiltere'de kültürel çalışmaların gelişmesindeki en önemli figür ve genellikle Amerikan yeni tarihselciliğine benzetilse de, kendisinin hakkında 'esas olarak ... Marksist bir kuram ... benim için Marksist düşüncenin merkezinde yer alan parçalardan birisi' dediği kültürel maddeciliğin kurucusuydu.[1] Çeşitli –ve yanlış– yakıştırmalarla İngiliz Lukács[2], İngiliz Bloch[3] ve hatta *The Times* tarafından 'İngiliz Sartre' olarak anıldı. Aynı zamanda BK'ya da kalıcı bir ilgi duydu, editöryal danışman olarak *Science Fiction Studies*'de görev aldı ve bir de *Gönüllüler [The Volunteers]* (1978) adlı BK romanını yazdı. İlk olarak *Science Fiction Studies*'de ya-

(1) Raymond Williams, ***Marxism and Literature*** (Oxford: Oxford University Press, 1977), s. 5-6.

(2) Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (London: New Left Books, 1976), s. 36.

(3) Tony Pinkney, 'Williams and the "Two Faces of Modernism"', Terry Eagleton, ed., ***Raymond Williams: Critical Perspectives*** (Cambridge: Polity, 1989) içinde, s. 28-31.

yınlanan 1978 tarihli 'Utopia and Science Fiction' makalesi BK, ütopya ve distopya arasındaki ilişkiyi irdeleyen klasik teorik metinlerden birisidir. Makalesi, Darko Suvin'in *Metamorphoses of Science Fiction* (1979), Tom Moylan'ın *Demand the Impossible* (1986) ve Fredric Jameson'un *Archaeologies of the Future* (2005) yapıtları gibi bu türler arasındaki yakın akrabalığı teslim ederken, onların aksine, yine de bu edebi türlerin kavramsal olarak birbirinden ayrı oluşuna vurgu yapar. Williams'a göre bunlar farklı ama akraba türlerdir. Bu makale Williams'ın kültürel maddeciliğinin –özellikle de 'seçici gelenek' ve 'duygu yapısı'– kategorilerini kullanarak yalnızca Suvin'in (belli bir yere kadar da Jameson'un) değil, aynı zamanda Williams'ın kendisinin de ütopya ve BK arasındaki ilişkiye dair görüşlerini sorgulama amacı gütmektedir. BK ile ilgili üç çok genel soruyu soracak ve onları yanıtlamaya çalışacaktır: BK neydi? Ne değildi? Ne zamandı?

BK Neydi?

İlk soru, elbette, BK'nın tanımıyla ilgili, akademisyenler tanımları çok sever: Bu onların işinin temel bir parçasıdır. Dahası, BK'nın tanımını Suvin'in yaptığından daha akademik bir biçimde yapabilmek olanaksızdır: [BK] 'gerek ve yeter şartı yabancılaşmayla bilişin varlığı ve etkileşimi olan'; 'bilişsel mantığın geçerli saydığı ... kurgusal bir "novum"un baskın ya da hegemonik bir anlatıyla aktarılmasından ayırdedilebilen bir edebi tür[dür]'[4]. Sınamaya, hatta incelemeye açık sorular bu tanımın ardından kolayca sıralanabilir: Yabancılaşma bu romanın neresindedir? Novum'u (yeniliği, yeni olanı) tam olarak nedir? Yabancılaştırıcı bir biçimde yeni midir? Hegemonik midir? Bilişsel mantık tarafından kabul edilir mi? Ayrıca hoşça seçkinci bir tanımdır bu, şimdiye kadar (sinema ve televizyon hariç) edebi-

(4) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 7-8, 63.

yatla sınırlı kalmıştır; ama yine hoşça şimdiye kadar hep doğası gereği adı kötüye çıkmış BK gibi bir türü geleneğine dahil etmenin yollarını aramıştır. Bunlarla birlikte kuramsal olarak oldukça zengin ve bir hayli de radikaldir; Brecht'in metoduyla Rus biçimciliğinden çıkarımlar yapar, Bloch'daki Gramsci'nin izlerini sürer. Kısacası, tam da Felsefe Doktoru'nun emrettiği şeydir. [Yazar hem Felsefe Doktoru, hem de doktora ünvanı (PhD) anlamına gelen "Doctor of Philosophy"yi kullanarak kinaye yapıyor. BK Çalışmalarını kuranların kullandığı terminolojinin metinlerarasılığına, kullandıkları dilin köşeliliğine ve oldukça 'akademik' oluşuna takılıyor çn.] Ancak bu tarz bir uğraşı yalnızca akademisyenleri cezbetmez: BK tarihi yazarlar, okuyucular, editörler ve eleştirmenler tarafından yapılan onlarca tanımla doludur. John Clute ve Peter Nicholls, onbirden fazla ana aday sıralar[5]; geleneksel olarak daha az kabul gören ancak daha kapsamlı olan Wikipedia.org 27 tane tanım içerir. Bunların en ünlüsü muhtemelen Hugo Gernsback'in *Amazing Stories*'de yaptığı tanımdır: 'Jules Verne, H.G. Wells veya Edgar Allan Poe tipi, –kehanetlerle bilimsel gerçeklerin büyülü bir romantizmle iç içe geçtikleri türden– öyküler'.[6] Brian Aldiss'in 1986'da yaptığı yeni tanım da buna yakın bir üne sahiptir: 'Gelişkin ancak kafası karışık bilgi durumumuzun (bilim) yerine insanın evrendeki yerinin tanımı için bir arayışa girişen karakteristik olarak Gotik ya da post Gotik tarzda bir edebiyat.'[7] Gernsback'in derginin başyazısında kaleme aldığı tanım niyet olarak esasen ileriye dönük olsa da, imlemleri geriye dönüktür: Verne, Wells ve Poe. Aldiss'in Gotik tarza verdiği referans da benzer biçimde geriye dönüktür: Türün kökenlerini Mary Shelley'e kadar uzatma kararı

(5) John Clute and Peter Nicholls, ed., *The Encyclopedia of Science Fiction* (London: Orbit, 1993), s. 311-14.

(6) Hugo Gernsback, 'A New Sort of Magazine', *Amazing Stories: The Magazine of Scientifiction1* (1926), s. 3.

(7) Brian Aldiss ve David Wingrove, *Trillion Year Spree: The History of Science Fiction* (London: House of Stratus, 2001), s. 4.

da öyle. Vern'ün kendisi gençlik döneminde Poe'dan etkilendiğini söyler[8]; Wells'in romanı *Doktor Moreau'nun Adası [The Island of Doctor Moreau]* (1896) açıkça *Frankenstein*'a (1818) borçludur[9]; Verne ve Wells'in ikisi de birbirlerinden farklı yazdıklarını vurgular[10]; ve herkes –Zamyatin, Çapek, Huxley, Orwell– Wells'ten farklı ama ona borçlu olduklarını iddia eder.[11] Bunun dışında Orwell, kendi yapıtını 'ona benzer bir kitap' olan Zamyatin'in *Biz*'iyle *[We]* (1924) karşılaştırır.[12] Hatta Shelley bile kendi yapıtının yeniliğini geriye dönük terimlerle açıklar, romanı geleneksel Gotik serüvenin doğaüstü olaylarıyla değil, varsayımsal bilimsel gelişmenin muhtemel sonuçlarıyla ve bunların yol açacağı etik sorunlarıyla ilgilidir: 'Hikâyenin konu edindiği olay yalnızca büyü ve hayaletleri konu edinen hikâyelerin sahip olduğu sakıncalardan muaftır'.[13] Ancak yalnızca Aldiss onun yazdıklarını 'bilimkurgu' olarak tarif eder: Gernsback'in dergisinde basılanlar 'bilimsel kurgu'dur; Verne *voyages extraordinaires* [olağanüstü seyahatler] ve *romans scientifiques* [bilimsel romanlar] yazmıştır; Wells ise 'bilimsel serüvenler'; Poe'nun yaz-

(8) Bkz. Jules Verne, 'Edgar Poe et ses ouevres', F. Lacassin, ed., ***Textes oubliés*** (Paris: Union Générale, 1979) içinde.

(9) Bkz. Robert M. Philmus, 'Introducing Moreau', Philmus, ed., ***The Island of Doctor Moreau: A Variorum Text*** (Athens: University of Georgia Press, 1993) içinde.

(10) Jules Verne, 'Jules Verne Interviewed, 9 October 1903', Patrick Parrinder, ed., ***H.G. Wells: The Critical Heritage*** (London: Routledge, 1997) içinde, s. 101–2; H.G. Wells, *Seven Famous Novels by H.G. Wells*'e önsöz (New York: Garden City, 1934), s. vii.

(11) Bkz. Yevgeny Zamyatin, 'H.G. Wells (1922)', Mira Ginsburg, ed. ve çev., ***A Soviet Heretic*** (Chicago: University of Chicago Press); Karel Çapek, ***Letters from England***, çev. Paul Selver (London: Geoffrey Bles, 1925), s. 180-1; Karel Çapek, 'Appendix: Of the Sexual Life of the Newts', ***War with the Newts***, çev. M. and R. Weatherall (Evanston: Northwestern University Press, 1996); Aldous Huxley, 'To Mrs Kethevan Roberts', 18 May 1931, Grover Smith, ed., ***Letters of Aldous Huxley*** (London: Chatto & Windus, 1969) içinde, s. 384; George Orwell, ***The Road to Wigan Pier*** (Harmondsworth: Penguin, 1962), s. 169–72; George Orwell, 'Wells, Hitler and the World State', Sonia Orwell ve Ian Angus, ed., ***Collected Essays, Journalism and Letters: Vol. 2: My Country Right or Left*** (Harmondsworth: Penguin, 1970) içinde.

(12) George Orwell, 'Letter to Gleb Struve', 17 February 1944, Sonia Orwell, Ian Angus, ed., ***Collected Essays, Journalism and Letters: Vol. 3: As I Please*** (Harmondsworth: Penguin, 1970) içinde, s. 118.

(13) Mary Shelley, ***Frankenstein, or The Modern Prometheus*** (Oxford: Oxford University Press, 1980), s. 13.

dıkları ise 'grotesk ve arabesk masallardır'. Yinelenen metinlerarası referanslar herşeye karşın bir türün olmasa da, en azından bir geleneğin varlığına delalet eder.

Suvin'in *Metemorphoses*'inin ilk bölümü bir edebi türün yapısının tarifini içerir, ikinci bölüm ise More'un *Utopia*'sından (1516) Çapek'in *War With the Newts*'una (1936) kadar uzanan bir geleneğin tarihini ortaya koyar. Bu iki uğraşı her ne kadar mantıksal olarak birbirini tamamlasa da, yine de aralarında çözülmemiş bir gerilim vardır, bu noktada, türü tanımlamaya çalışan bir edebiyat kuramcısıyla, onun evriminin planını çizmeye çalışan bir edebiyat tarihçisinin arasındakine denk bir gerilimdir bu. Yani Suvin hem 'BK kavramının' 'böyle adlandırılan yapıtlardan ampirik olarak' çıkarsanamayacağını, onun 'edebi nesnelerin özünde var olduğunu' ve ancak 'BK anlatımının *differentia specifica*'sının [özgül farklarının] formüle edilmesiyle' ona varılabileceğini, hem de 'BK ile uğraşan bilimcinin kendisinin bunları uydurmadığını' aynı anda iddia eder.[14] İlk bakışta bu hayret verici bir görüştür: Eğer kavram edebi nesnelerin doğasında bulunuyorsa, neden onlardan çıkarsanarak elde edilemez? Bunun son ürünü –aynı zamanda aksiyomatik önkabulü– yukarıda alıntılanan ünlü tanımı olur. Bu tanımda teori tarihe, tür geleneğe galip gelir. Yine de, bu tanımı izleyen, bir geleneğin tarihidir: 'Önemli yazarlar ... durumdan haberdardır'.[15]

Bu beni temel olarak Williams'ın işlerinden türeyen –birisi türle, diğeri gelenekle ilgili– iki önermeye yöneltiyor. Suvin türü 'kendi iç yaşamı olan ama yine de diğer edebi türlerle, bilim, felsefe ve gündelik sosyoekonomik yaşamla ve diğerleriyle sürekli osmoz (geçişme) halinde olan bir sosyoestetik varlık' olarak tanımlar.[16] Bu, türsel özgünlüğün biçimci anlamıyla daha tarihselci bir anlamı –türün zamanla çeşitlenme ve değişme ihtimalini– birleştiren bir görüştür. Yine de burada garip birşeyler vardır,

(14) Suvin, *Metamorphoses*, s. 63.
(15) Age., s. 12.
(16) Age., s. 53.

'varlık' tanımı aşırı biçimci, neredeyse fetişist bir sosyo-estetik kavrayışına işaret eder: Bir edebi tür belki bir sosyo-estetik biçimdir, ancak bir varlık olmadığı kesindir. Buradaki problem Suvin'in edebi tür anlayışını baskın olarak bir sınıflandırma meselesi olarak görmesiyle ilgilidir. Edebi tür elbette bir sınıflandırma meselesidir, ancak [bir tür] aynı zamanda karmaşık bir yasaklamalar, tavsiyeler ve teşvikler çorbasının biraraya gelerek belli bir tür metnin üretilmesi ve okunması için kültürel bir teknoloji oluşturmasını sağlayan bir pratik gelenekler bütünüdür. Williams, tür yerine kullanmayı tercih ettiği 'biçim'in öncelikli olarak bir tasnif meselesi değil, toplumsal ilişkiler meselesi olduğunu tartışır: [Tür] toplumsal bir ürün oluşturan ... toplumsal bir süreçtir', 'iletişimsel bir anlaşmanın kurulmasını önceleyen, yazarların ve okuyucuların ... ortak mülküdür'[17]. Böyle anlaşıldığında, edebi üretim biçimi içindeki ileriye dönük yapıcı bir güç olarak tür, Suvin'de kazandığı fetiş niteliğini yitirir. Böylece türün edebi nesnelerin içinde bulunduğu halde onlardan çıkarsanamayacağının nedeni de anlaşılır hale gelir: Edebi nesneler onun etkilerini taşır, çünkü edebi tür üretilmesinde kullanılan bir araç olarak onları önceler.

Gelenek için de buna benzer bir argüman üretilebilir. Suvin'e göre, gelenek geçmişten devralınır; şimdi içerisinde geliştirilir ve değiştirilir ve geleceğe, geçmiş haline gelen şimdi tarafından hediye edilir. Bu yüzden, Wells

> kendinden önceki tüm yazarların –Lucian ve Swift'ten Kepler'e, Verne'e ve Flammarion'a, Platon'dan, Mary Shelley'den, Poe'dan, Bulwer'dan ve uzay ya da yeraltı seyahatlerini, gelecekteki savaşları ve benzerlerini konu edinen tüm edebiyatın – etkilerini toplar, onları kendi hayal gücü içinde dönüştürür, böylelikle bunlar Wells'i takip eden BK edebiyatının hazinesine katılır.[18]

(17) Williams, *Marxism and Literature*, s. 187-8.
(18) Suvin, *Metamorphoses*, s. 220.

Ama, geleneği kuramlaştırmanın başka yolları da vardır, Williams'ın 'seçici gelenek' kavramı gibi. Kültürün üç düzeyde bulunduğunu gözlemler: Belli bir yerde ve zamanda yaşanılan kültür; tortullaşmış metinlerin, insan eliyle yapılan şeylerin ve bilgilerin oluşturduğu kaydedilen kültür; ve bilahare sürdürülen seçici gelenek. O halde oluşan gelenek, bir düzeyde 'genel bir insan kültürü', diğerinde 'belirli bir toplumun tarihsel kayıtları', bir diğer düzeyde ise 'bir zamanlar yaşayan bir kültürün hatırı sayılır ölçekteki bazı kısımlarının dışlanması'dır.[19] Seçilim geriye dönük bir süreçtir, geçmiş tarafından değil, birbirini takip eden bir 'şimdi'ler dizisi içinde ve onun için, 'ataların sürekli seçilimi ve yeniden seçilimi' olarak yapılır ve yeniden yapılır; o halde, kısmen çağdaş çıkarlar ve değerler tarafından harekete geçirilir, bunlar 'sınıf çıkarları da dahil olmak üzere pek çok özel çıkarı' içerir.[20] Daha sonra bu pozisyonu daha açık bir biçimde Gramsici terimlerle yeniden belirtir: '[Gelenek] şimdiyle bağlantı kurmaya ve onu onaylamaya niyetli olan ... geçmişin bir sürümüdür. Vaat ettiği şey ... buna meyilli bir süreklilik hissidir.'[21] Williams'ın argümanı yüksek edebi geleneğe yöneltilmişti ve derhal F.R. Leavis gibi kültürel muhafazakarları hedef aldı. Şimdi Leavis'in 'Büyük Gelenek'i için geçerli olan Suvin'in BK geleneği için de geçerlidir. İkisi de ister istemez, seçicidir.

Bu bizi başladığımız nokta olan tanım bolluğuna geri götürür; çünkü her bir tanım, geleneği onun atalarını yeniden seçerek seçici bir biçimde yeniden tanımlama teşebbüsünü ifade eder. Bu Suvin için de, Gernsback ya da Aldiss için de geçerlidir. Patrick Parrinder'in haklı bir biçimde Suvin'in *Metamorphoses*'ında gözlemlediği gibi: '"Bilişsel yabancılaşma" 1970'lere dair bir gerçeklik olarak ele alınabilir; tıpkı T.S. Eliot'un "duyarlığın ayrışması"nın 1920'lere dair bir hakikat olarak ele alınabileceği

(19) Raymond Williams, *The Long Revolution* (Harmondsworth: Penguin, 1965), s. 68.
(20) Age., s. 69, 68.
(21) Williams, *Marxism and Literature*, s. 116; vurgular yazara aittir.

gibi'.[22] Bu tüm tanımların eş derecede geçerli olduğu anlamına gelmez –ki aslında, bütün tanımlar tanım gereği doğru olduğundan mantıken öyledirler–, ancak eşit derecede sosyo-estetik oldukları anlamına gelir; o yüzden belli bir ölçüde mecburen, tanımlama gücü için girilen mücadeledeki silahlardır. Bu seçicilik kendini en çok bir yeniden tanım, bir içerme veya dışlama önerdiği zaman belli eder. Suvin'in durumunda bununla ilgili örnekler sırasıyla, novum'da taşınmasıyla içerilen ütopya ve bilişsel uygunsuzluğu yüzünden dışlanan fantazidir.

BK Ne Değildi? Ütopya mı, Fantazi mi?

Suvin kurgusal bir ütopyayı 'insan ilişkilerinin düzenlenişinin yazarının yaşadığı toplumdan daha mükemmel olduğu ... bir hayali topluluk' olarak tanımlar.[23] Yani, ütopyanın 'bilimkurgunun sosyopolitik alttürü'[24], toplumsal bilimkurgu olduğunu savunur.[24] Bu ilgisiz sonuç BK'nın sınırlarını bir çırpıda More ve Bacon'ı, Rabelais ve Campanella'yı, Saint-Simon ve Fénelon'u, aynı zamanda Aeschylus ve Aristophanes'i kapsayacak şekilde genişletir. Bu tartışmalı bir hareketti; pek çok çağdaş BK yazarının, okurunun ve eleştirmeninin kullandığı tanımlara karşı çıkıyordu; ancak Suvin'i destekleyen görüşler de ortaya atılıyordu: *Archaeologies of the Future*'da Jameson tarafından en az beş farklı yerde onaylayıcı biçimde alıntılanmıştı.[25] Zaten Suvin de, Jameson da geriye dönük olarak ütopya tarzını da içine almayı hedefleyen seçici BK geleneğini yeniden tanımlamaya kalkışmışlardı. İkisinin de bu teşebbüsü, kısmen de olsa Ernst Bloch'un *Umut İlkesi*'nden *[The Principle of Hope]* (1954-59) esinlenmiştir.

---

(22) Patrick Parrinder, 'Introduction: Learning from Other Worlds', Parrinder, ed., *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), s. 10.
(23) Suvin, *Metamorphoses*, s. 45.
(24) Age., s. 61.
(25) Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2005), s. xiv, 57, 393, 410, 414-15.

Suvin hem terim hem de kavram olarak novum'u Bloch'tan çıkarsadı. Terim ilk olarak Bloch'un 'Sunuş'unun sonlarına doğru 'Cephe ve Novum'a verilen kısa bir referansta kullanılır[26] ancak kavramların detaylı bir biçimde işlenmesi onyedinci bölümde olur. Burada Bloch'a göre, 'kavranmış umudun felsefesi', 'Dünya sürecinin cephesindedir', yani 'harekete geçmiş bulunan ütopyaya açık maddenin, üzerinde o denli az düşünülmüş olan en ön oluşsal kesitindedir'.[27] Cephe'nin mecburen yenilikle, Yeni'yle, Novum'la ilintili olması gerektiğini ekler. Novum gerçekten yeniyse, yalnızca 'mekanik tekrarın soyut karşıtı' değil, [kendisi de] bizzat özgül bir tekrar tarzı olacaktır, 'tarihin ilerici yeniliklerinde kastedilen ve yönelinen, denenen ve süreçten çıkartılan henüz olmamış içeriğinin tekrarıdır bu'.[28] Tarihsel olarak, bu bütünsel içeriğin diyalektik biçimde ortaya çıkışı –Bloch bunu Ultimum olarak adlandırır– nihai olarak yinelenmeyi sonlandıracaktır, yalnızca en yüksek olan yeniliği, var olan herşeyi tümden bir sıçramayla aşacak olan yeniliği temsil ettiği için.[29] Ultimum'un eksikliği, geriye yalnızca ilerleyen Cephe'nin ve onun karşılaştığı bir takım Novumların kalmasıdır. Bunlar mutlaka edebi ya da sanatsal olmak zorunda değildir, ama yine de bunlar 'bir laboratuar ve uygulanan ihtimaller ziyafetidir'.[30]

Bloch'un *Umut İlkesi*'ni yazarkenki öncelikleri siyasi ve felsefidir; yine de kitabın ansiklopedik kapsamı rüyalardan teolojiye kadar pek çok konuya uzanır. Kitapta bulunan, Solon'dan Morris'e, Stoacılara, Augustine'den, Joachim de Fiore, Campanella, Owen, Proudhon ve Bakunin'e kadar ütopyacı edebiyat hakkındaki kapsamlı tartışma Wells'i 'amatörce bir sanat merakı ve bir şaka' olarak dışarıda bırakır.[31] Bloch sirklere, peri masal-

(26) Ernst Bloch, *The Principle of Hope [Umut İlkesi]*, çev. Neville Plaice, Stephen Plaice ve Paul Knight (Cambridge: MIT Press, 1986), s. 18.
(27) Age., s. 200.
(28) Age., s. 202.
(29) Age., s. 202-3.
(30) Age., s. 216.
(31) Age., s. 617.

larına ve diğer daha eski popüler biçimlere ilgi duymasına rağmen, Wells sonrası BK'yı bahse değer görmez. Gerçekten de Bloch, BK'nın doğrudan öncüllerinden sayılan Alman Staatsroman –siyasi ütopyacı roman, kelime anlamıyla (ideal) devlet romanı– geleneğine de, Gernsback tarafından İngilizce çevirileri yayınlanan Alman BK yazarlarına da itibar etmez.[32] Bu savsaklama, yalnızca bir dikkatsizlik ya da gözden kaçırma değildir: 1974 gibi geç bir tarihte bile Bloch 'bilimkurgu'nun 'saf teknolojik ütopyalarına' karşı hâlâ ilgisizdir.[33] Suvin'in argümanının getirdiği yenilik, tam olarak bu yargıyı tersine çevirmek ve hem Bloch'dan yararlanıp hem de ona karşı çıkarak 'novum'un BK'nın gerekli şartı olduğu' konusunda ısrar etmektir.[34]

Suvin fantaziyi dışlamasını Brecht'in *Short Organum for the Theatre*'da (1949) yabancılaşma ve biliş arasındaki ilişkililik konusundaki ısrarından türetir. Burada Brecht, *Verfremdungseffekt* ya da *V-Effekt*'i 'toplumsal koşullara bağlı olayları, bizim kavrayışımızdan koruyan bilindiklik damgasında kurtarmak amacı taşıyan bir tasarı' olarak savunur; o halde tiyatrosunun amacı Galileo'nun 'çözülmüş göz'üyle benzer bir yabancılaşma yoluyla bilgi vermektir.[35] Suvin'e göre bunlar BK'nın gerek ve yeter şartını oluşturur: 'Yabancılaşma ve bilişin varlığı ve etkileşimi'.[36] Burada açıkça kural koymaya çalışan bir niyet sezilir: Amacı miti, halk masalını ve fantaziyi bu tanımdan dışlamaktır.[37] Gerçekten de, Suvin'in BK'nın bilişsel işlevlerine yaptığı vurguya derin bir fantazi nefreti eşlik eder. Fantazi Suvin'e göre 'modern

(32) Bkz. Martin Schwonke, *Vom Staatsroman zur Science Fiction: Eine Untersuchung über Geschichte und Funktion der naturwissenschaftlich-technischen Utopie* (Stuttgart: Ferdinand Enke, 1957); Linda Jordan, *German Science Fiction in the Science-Fiction Magazines of Hugo Gernsback* (1926-1935) (MA Thesis, Montreal: McGill University, 1986).

(33) Arno Münster, ed., *Tagträume vom Aufrechten Gang: Sechs Interviews mit Ernst Bloch* (Frankfurt: Suhrkamp, 1977), s. 71.

(34) Suvin, *Metamorphoses*, s. 65.

(35) Bertolt Brecht, 'A Short Organum for the Theatre', John Willett, ed. ve çev., *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic* (London: Methuen, 1974), s. 192.

(36) Suvin, *Metamorphoses*, s. 7-8.

(37) Age., s. 7-9, 20.

medeniyete ve maddeci akla ön faşist bir tepkidir ... biliş tarafından doğrulanmayan bir ideoloji etrafına örülüdür ... anlatıcı aklı ... açıkça görülen bir ideoloji ile Freudyen erotik kalıplardan ibarettir'.[38] Bu yüzden, pek çok kitapçıda yapıldığı gibi BK ile fantaziyi yan yana raflara koymak, 'alıp yürümüş sosyo-patolojik bir vakadır'.[39] Fantazinin dışlanması, ütopyanın içerilmesinden daha az tartışmalı bir konudur: Gernsback'e, John W. Campbell, Jr'a ve onlardan öncesinde Wells, Verne ve Shelley'e kadar uzanan BK yazarlarının, okuyucularının ve editörlerinin uzun geleneği içinde tartışılmış bir meseledir. Ve bir kez daha Suvin'i yansıtan Jameson tarafından hatırlatılır: 'BK'nın bilimsellik iddiası Ütopya türüne bu türün fantazi ile kurduğu her tür akrabalığı bertaraf edecek bir epistemolojik ağırlık bahşeder'.[40] Suvin gibi, Jameson'da BK ve fantazi arasındaki türsel karışmaya yol açan ticari baskıları gözlemler ve yine Suvin gibi, fantaziyi 'teknik olarak gerici' bulur.[41] Buradaki ima, böyle şeylerle yalnızca Tolkienvari gericilerin uğraşacağına dairdir.

Yine de, BK ve fantazi arasındaki ampirik olarak gözlemlenebilen yakınlaşma çağdaş kültürel yaşamın bir 'gerçeği' olarak görünür. Onyıllar boyunca (fantaziyi uzun süredir kabul etmeleri dışında) Suvininkine yakın kriterlerle Hugo Ödüllerini dağıtan The World Science Fiction Society, 2001'de en iyi roman ödülünü J.K. Rowling'in *Harry Potter ve Ateş Kadehi [Harry Potter and the Goblet of Fire]* (2000) romanına, en iyi dramatik temsil ödülünü ise *Kaplan ve Ejderha*'ya *[Crouching Tiger, Hidden Dragon]* (Lee, 2000) vererek yeni bir çığır açtı. 2002'de en iyi drama ödülü *Yüzüklerin Efendisi: Yüzük Kardeşliği*'ne *[Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring]* (Jackson, 2001) gitti. 2003'te ise ödül uzun metraj ve kısa metraj olarak iki kategoriye ayrıldı, *Yüzüklerin Efendisi: İki Kule [Lord of the Rings: The*

(38) Age., s. 69.
(39) Age., s. 9.
(40) Jameson, *Archaeologies*, s. 57.
(41) Age., s. 60.

Two Towers] (Jackson, 2002) uzun metraj ödülünü alırken *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2003) adlı TV dizisinin 'Conversations with Dead People' adlı bölümü kısa metraj ödülüne layık görüldü. 2004'te ödülleri Jackson silip süpürdü, uzun metraj drama ödülü *Yüzüklerin Efendisi: Kralın Dönüşü*'ne *[Lord of the Rings: The Return of the King]* (2003) giderken, kısa metraj ödülü ise Gollum'un 2004 MTV Film Ödülleri'nde yaptığı kabul konuşmasına verildi. Gerçek BK roman dalında daha iyi tutunurken, daha sonraki drama ödülleri de, 2007'de *Pan'ın Labirenti*'nin aldığı ödül dışında, genellikle yine BK yapıtlarına verilmeye başlandı. Ancak, ödüllerle ilgili Dünya Bilim Kurgu Toplantılarında fantazi yapıtlarına verilen bu ödüllerde belli bir kategori hatası yapıldığına dair belirgin bir his oluşmadı. Yahut, Suvin'in kurucularından olduğu, Jameson'ın da yıllarca danışman olarak görev yaptığı, *Science Fiction Studies* İngiliz BK patlamasına ayırdıkları 2003 tarihli özel sayılarında fantaziyi benzer bir biçimde kullanan China Miéville'in[42] yapıtlarının geniş bir incelemesini yayınlamakta tereddüt etmedi. Ancak zaten del Toro da, Miéville de Tolkienvari gericiler değillerdi: İlki İspanyol İç Savaşı ile ilgili açıkça anti-faşist olan iki filmin yönetmeniydi (*Pan'ın Labirenti* bazı yönleriyle 2001 yapımı *Şeytanın Omurgası*'nın devamıdır), Miéville ise çağdaş eleştirel hukuk teorisinin anahtar figürlerinden birisi, *Historical Materialism: Research in Critical Marxist Theory*'nin editörlerinden biri, Britanya Sosyalist İşçi Partisi'nin aktif bir üyesi, aynı zamanda da Marksizm kadar büyü de kokan *Bas-Lag* üçlemesinin –*Perdido Street Station* (2000), *The Scar* (2002) ve *Iron Council* (2004)– yazarıydı. Miéville, Tolkien hakkında yaptığı 'fantazinin kıçındaki uçuk' şeklindeki ağır tanımdan vazgeçmiş gibi gözükse de, bu siyasi bir uzlaşma çabasından daha ziyade, teknik doğruluk gibi sebepler yüzündendir – tanım gereği uçuk yalnızca suratta çıkar.

(42) Bkz. Joan Gordon, 'Reveling in Genre: An Interview with China Miéville', *Science Fiction Studies 30*: 3, s. 355–73 ve 'Hybridity, Heterotopia, and Mateship in China Miéville's Perdido Street Station', *Science Fiction Studies 30*: 3, s. 456-76.

Savunduğum nokta Suvin ve Jameson'un 'nesnel biçimde' BK tanımlarında yanılmış oldukları değildir; daha ziyade yaptıkları tanımın en iyi olarak, yalnızca kendi amaçlarını paylaşan öğeleri kabul eden seçici geleneğe yapılan müdahaleler olarak anlaşılabileceğini savunuyorum. Ve eğer Hugo ödüllerine, China Miéville'e ve *Science Fiction Studies*'e bakılacak olursa, çabaları büyük ölçüde başarısız olmuş bir müdahale gibi görünüyor. Benim kendi konumum seçici geleneği şekillendirmekten çok, onu analiz etmek ve açıklamakla ilgilidir; bu yüzden Williams'ın BK, ütopya ve distopyayı birbirinden farklı ama birbirleriyle ilişkili kültürel üretim araçları olarak ele alan görüşlerinden faydalanacağım. Williams dört farklı karakteristik alternatif gerçeklik olduğunu savunur: Cennet ya da cehennem; dışsal olarak olumlu ya da olumsuz bir biçimde değiştirilmiş dünya; olumlu ya da olumsuz istenen dönüşüm; ve olumlu ya da olumsuz teknolojik dönüşüm. Williams'a göre BK, ütopya ya da distopya temel olarak '*başkalığın* sunuluşuyla' ilgilenir, bu yüzden de 'gerçekçilikle' süreksizlik oluşturulması esasına dayanırlar.[43] Ancak bu süreksizlik ütopyacı ya da distopyacı olmayan BK'da kendini daha radikal biçimde gösterir, çünkü ütopyacı ya da distopyacı tarzlar gerçekle kurulan 'zımni bir bağın' politik etkisine ihtiyaç duyarlar: Ütopyanın ya da distopyanın tüm mantığı şimdiki durumdan daha olumlu ya da daha olumsuz bir geleceği resmetmekle ilgilidir. Buna karşın diğer BK ve fantazi çeşitleri gerçekle kurdukları ilişkide gerçek olandan çok daha fazla uzaklaşmakta serbesttirler.

O halde istenen dönüşüm ve teknolojik dönüşüm karakteristik olarak daha ütopyacı ya da distopyacı tarzlardır; çünkü doğal olarak dönüşümün kendisi –dünya nasıl değişecek, daha iyiye mi yoksa daha kötüye mi– ütopyacı yapıtta başkalıktan daha önemli olacaktır. BK bu tarzların hepsini kullanabilir ve

(43) Bkz. Raymond Williams, 'Utopia and Science Fiction', *Problems in Materialism and Culture* (London: New Left Books, 1980), s. 198; vurgular yazara aittir.

kullanmaktadır, ama her durumda çeşitli tanımlar içinde "bilim"den faydalanır.[44] BK ütopyacı yahut distopyacı olabilir, veya ütopyalar ve distopyalar bilimkurgusal yapıtlar olabilirler, ama türler yine de bilimin (ve teknolojinin) varlığı veya yokluğu üzerinden analitik olarak birbirlerinden ayırdedilebilir. Bilimi bilişe eşitleyen Suvin'in değerlendirmesinde bu meseleden dikkatle kaçınılır,[45] ancak Williams için bu temel meselelerden birisi olarak kalır. Açıkçası bu iyi bir şeydir, çünkü BK seçici geleneğini yalnızca 'eski ve şimdi tortullaşmış tarzlardan' ayırmakla kalmayıp onu BK olmayan ütopyalardan da en açık biçimde ayırabilen şey de budur.[46] Ayrıca del Toro ve Miéville'de bilim de *vardır,* en görünür biçimde faşist İspanya'daki ve Yeni Crobuzon'daki baskının ve sömürünün dinamiklerinin kesin bir gerçekçilikle ve duygusuz bir biçimde gösterilmesinde ortaya konur. Ve bu öğeler, yapıtlardaki orijinal fantastik unsurlarla bir arada, bir bütünlük kurarak ve birbirlerini tamamlayarak varolurlar. Bu Franz Roh'un ve onun ardından da Latin Amerikalı popüler yazarların 'büyülü gerçekçilikten' kastettikleri şeye çok yakındır.

BK Ne Zamandı?

Bu bizi, dönemsellikle ilgili olan üçüncü soruya götürür. Suvin'in tanımın kısmi amacı edebi ve felsefi kanonun hatırı sayılır bir bölümünü türe dahil edecek şekilde türün sınırlarını genişletmekti. Buna bağlı olarak Suvin'e göre 'Avrupa-Akdeniz geleneği' içinde BK'nın altı ana aşaması vardır: Helenik (Aeschylus, Aristophanes, Platon, Theopompus, Euhemerus, Hecataeus, Iambulus); Helenik-Roman (Virgilius, Antonius Diogenes, Lucian); Rönesans-Barok (More, Rabelais, Bacon, Campanella, Cyrano, Swift); demokratik devrim (Mercier, Saint-Simon, Fou-

(44) Williams, 'Utopia and Science Fiction', s. 196-9.
(45) Suvin, ***Metamorphoses***, s. 13.
(46) Williams, 'Utopia and Science Fiction', s. 198.

rier, Blake, Shelley); fin-de-siécle [on dokuzuncu yüzyıl sonu] (Bellamy, Morris, Verne, Wells); ve modern (Wells, Zamyatin ve Çapek'ten, Gernsback ve Campbell aracılığıyla günümüze).[47] Suvin'in biçimsel sürekliliklerin yalnızca Wells ile More arasında değil, bu ikisi ile Aeschylus arasında da olduğunu iddia ettiği yerde, Williams modern ile modern öncesi arasındaki tarihsel süreksizliklerin altını çizer. Bu, onun 'uzun devriminin' en önemli kısmıdır, ama burada bir de 'duygu yapısının' özel önemi devreye girer.

'Duygu yapısı' Williams'ın yapıtlarındaki anahtar bir kavramdır,

> aralarında normalde bir bağlantı bulunmayan iki eser arasında birinden diğerine giderken çalışması algılanabilen bir yapıyı belirtmek üzere tasarlanmıştır –henüz insanlar onu birbirlerinden öğrenemezler ... bir düşünceden ziyade bir histir– hâlâ en iyi delili edebi ya da dramatik yazarlığın gerçek gelenekleri olan bir itkiler, kısıtlamalar ve tonlar şemasıdır.[48]

Long Revolution'dan beri Williams bu terimi sanatsal sürecin hem anlık deneyimsel hem de kuşaksal olarak özgül yönlerini belirlemek için kullanmıştır. *Marksizm ve Edebiyat*'ta *[Marxism and Literature]* bu vurgu, deneyimsel ve kuşaksal olarak özel olanın tam da gerçekten yeni oldukları için resmi kültürle karşı karşıya geldikleri kültürel ortaya çıkış öncesine yapılan bir vurguyla birleşir: 'Pratik bilinç gerçekten yaşanandır ... yalnızca yaşandığı düşünülen değil.'[49] Şöyle devam eder:

> [duygu yapıları] çözülmüş olan toplumsal deneyimler olarak tanımlanabilir, daha görünür ve anlık olarak ulaşılabilir olan çökelti oluşturmuş diğer toplumsal semantik biçimlerden ayrı olarak ... büyük ölçüde yeni oluşmaya başlamış olan

(47) Suvin, *Metamorphoses*, s. 87, 205.
(48) Raymond Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review* (London: New Left Books, 1979), s. 159.
(49) Williams, *Marxism and Literature*, s. 130-1.

> biçimlerdir ... ve duygu yapısı, çözelti olarak onları birbiriyle ilişkilendirir.[50]

Öyleyse bir duygu yapısı daha genel bir kültür içinde bulunan, o kültürün kendisinde meydana gelen mutasyonları en aktif biçimde karşılayan unsurdur – kısaca ilerleyen cephenin karşılaştığı novum'dur. On dokuzuncu yüzyılın ortalarında ortaya çıkmakta olan duygu yapısının hayati bir unsuru, Williams'ın kendisinin de birkaç farklı yerde vurguladığı gibi, yeni endüstriyel bilim ve onun teknolojileriydi:

> İnsanın gücünün böyle olağanüstü biçimde zincirlerinden kurtuluşunun yarattığı heyecan, toplumun eleştirmenleri tarafından bile tekrar tekrar kabul ediliyor ve paylaşılıyordu ... Carlyle 1842'de yeni lokomotiflerden birisine bakarak 'bu bizim şiirimizdir' demişti ve bu öğe, bütün kültürün merkezindeydi.[51]

Bu aynı zamanda BK'nın yeni dünyalarını, daha eski ütopyacı kurguların alternatif adalarından en açık biçimde ayıran şeydi.

Williams'ın gözlemine göre, yeni ortaya çıkan bir kültür, yalnızca farklı kültürel pratikleri değil, aynı zamanda ve hayati olarak, 'yeni biçimleri ya da biçimlerin uyarlanışını' gerektirir.[52] On dokuzuncu yüzyıl BK romanı tam olarak da buydu: Kendinden önce gelenlerden radikal bir biçimde farklı olan yeni bir biçim. Ve daha önce var olan biçimlerden birisinin uyarlaması olduğu ölçüde, ütopyadan çok, tarihi romanlardan uyarlanmış bir biçimdi. Hem Suvin hem de Jameson tarihi romanla BK arasındaki yakınlıkları teslim eder: Suvin çokboyutlu zamansallığı kendi temel edebi biçimler sınıflandırmasına tanıttığı zaman, BK'yı tarihsel gerçekçiliğin yabancılaşmış karşılığı olarak ele

(50) Age., s. 133-4; vurgular yazara aittir.
(51) Williams, ***Long Revolution***, s. 88.
(52) Williams, ***Marxism and Literature***, s. 126.

alır;[53] Jameson ise tarihi roman türünün 'işlevini' yitirmesinin az ya da çok BK'nın başlangıcıyla aynı döneme denk geldiğini, bunun Flaubert'in *Salammbô*'suyla (1862) Verne'in *Balonla Beş Hafta*'sının eşzamanlı olarak bulunduğu tarihsel an olduğunu savunur. İlk olarak 1982'de yayınlanan bir makalesinde Jameson bu yeni BK'yı ' ... geçmiş hissiyatının ... atfedildiği ... yeni doğan bir gelecek hissi'.[54] Aslında bu tanım, BK tarihi için Jameson'ın *Archaelogies*'inde bulunan Suvinci More takıntısından çok daha yapıcı bir başlangıç noktası oluşturur. BK'nın tipik konusu gelecek tarihidir; ütopya ya da distopyadan çok alternatif zaman dizgileriyle ilgilenir; onun habercileri More ve Bacon'dan çok Scott ve Dumas'dır. Verne, elbette Dumas'nın himayesindeydi. Ve Verne'in, *Balonla Beş Hafta* ile aynı yıl içinde yazdığı, ancak çok karamsar olduğu için yayıncısı Hetzel tarafından reddedilen ve bu yüzden 1994'e kadar hiç yayınlanmayan ikinci BK romanı, *Yirminci Yüzyılda Paris*'ti. BK ve tarihi roman arasında tereddütle kurulan bu bağlantının ışığında, bir biçim olarak BK'nın tarihi ile ilgili birkaç sonuca değinmek istiyorum. Williams üç farklı biçim düzeyi tanımlar, bunlar sırasıyla 'tarzlar' (modes), 'türler' (genres) ve 'cinsler'dir (types). Burada, 'tarz' biçimin en derin düzeyine işaret eder, oldukça farklı toplumsal düzenler içinde tarihsel olarak kalıcı olan dramatik, lirik ya da hikâyeci tarzları arasındaki farklılıklarda olduğu gibi; 'tür' her bir tarzın görece kalıcı olan anlarına işaret eder, örneğin, farklı toplumsal düzenlerde çok daha farklı değişimler yaşayan, hikâyeci tarz içerisindeki destan ya da roman gibi türler; ve 'cins' verili olan tarz ve tür içindeki konu olan radikal dağılımları, yeniden dağılımları ve yenilikleri belirtir, özel toplumsal ilişkilere daha fazla bağımlıdır ve daha çok çeşitlilik arzeder.[55] Williams'ın sonuncusuna verdiği örnekler burjuva draması ve realist

(53) Suvin, ***Metamorphoses***, s. 21.
(54) Jameson, ***Archaeologies***, s. 286.
(55) Raymond Williams, ***Culture*** (Glasgow: Fontana, 1981), s. 194-6.

romandır. Şu açıktır ki, BK tam olarak roman ve kısa öykü türleri içindeki ilk olarak ondokuzuncu yüzyılda meydana gelen radikal yeniden dağılımları ve yenilikleri temsil eder. Bu açıkça Suvin ya da Jameson'ın yapacağından daha az edebi bir yaklaşımdır. Elbette, BK metinleri ilham arayışı içinde batı kültürel mirasının altını üstüne getirmiştir: Örneğin *Forbidden Planet* (Wilcox, 1956) Ariel rolünde Robot Robby olacak şekilde *Fırtına*'yı *[The Tempest]* yeniden yazmıştır. Ancak BK yazarları, okuyucuları ve eleştirmenleri Gernsback'in Poe, Verne ya da Wells için yaptığı tarzda Shakespeare'i kendilerine maletmeye çalışmaz; ya da Bruce Sterling Shelley'in *Frankenstein*'ının 'BK'nın bir tür olarak ortaya çıktığı kaynak olduğunu' iddia etmez, yalnızca 'hümanist' BK olduğunu söyler.[56] Shakespeare'den –ya da More'dan ve ya Platon'dan– ödünç alınanlar önemli ya da ilginç olabilir; ancak yine de bunlar BK'nın seçici geleneği dışından alınan borçlardır.

Seçici BK geleneği İngiltere'de ve Fransa'da kuruldu – yani ondokuzuncu yüzyıl kapitalizminin merkezinde, Franco Moretti'nin deyimiyle burası aynı zamanda ondokuzuncu yüzyılda dünya edebi ekonomisinin de çekirdeğiydi.[57] Hem satış, hem de çeviriler bakımından daha önceki onyıllara Scott ve Dumas'nın tarihi romanları hükmederken, daha sonraki yıllara da Verne ve Wells'in bilimsel serüvenleri egemen oldu. Şaşırtıcı bir biçimde, Verne yirmibirinci yüzyılın başında bile –her ne kadar bu çevirilerin pek çoğu yetersiz de olsa– hâlâ en çok kitabı başka dillere çevrilen Fransız romancısıdır.[58] BK'nın seçici geleneği Britanya ve Fransa'da yirminci yüzyıl boyunca ve yirmibirinci yüzyıla doğru devam etti (Britanya'da Huxley, Orwell, Lewis, Wyndham, Hoyle, Clarke, Moorcock, Ballard, Banks, MacLeod ve Miéville'le; Fransa'da Rosny, Anatole France, Renard, Spitz, Boulle,

(56) Bruce Sterling, 'Cyberpunk in the nineties', *Interzone 38*, s. 39-41.
(57) Franco Moretti, *Atlas of the European Novel 1800–1900* (London: Verso, 1998), s. 174.
(58) Bkz. UNESCO, *Index Translationum* (First Quarter, Paris: UNESCO, 2008).

Merle, Walther, Brussolo, Arnaud and Houellebecq ile). ABD erken gelenek içinde, esas olarak Poe ve Bellamy ile, kesintili bir varlık gösterir, ancak bu yazarların sırasıyla Vern ve Morris aracılığıyla, Anglo-Fransız çekirdekteki yazarları ve daha sonraları da Amerikan yazarları etkileyerek oynadıkları rolün daha önemli olduğu tartışılabilir. Yirminci yüzyılda seçici geleneğin sınırları Weimar Cumhuriyeti'ni (Gail, von Harbou ve Lang, von Hanstein), erken Sovyet Rusya'yı (Belyaev, Bogdanov, Bulgakov, Mayakovsky, Platonov, Alexei Tolstoy, Zamyatin) ve iki savaş arasındaki Çekoslovakya'yı (Çapek, Troska) içine alacak şekilde genişledi. İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Japonya'ya da ihraç edilen gelenek (Abe, Hoshi, Komatsu, Murakami), Komünist Polonya'da ve daha belirgin bir biçimde geç dönem Komünist Rusyada da (Altov, Bilenkin, Bulychev, Emtsev ve Parnov, Strugatsky kardeşler, Tarkovsky) serpildi. İki dünya savaşı arası dönemde tür ABD'de de gelişim göstererek, çok çabuk merkezileşti ve nihayet neredeyse hegemonik bir konuma geldi (Gernsback, Campbell, Asimov, Heinlein ve pulp romanlar) – bu durum Yeni Dalga (Delany, Dick, Ellison, Spinrad, Tiptree, Zelazny) ve feminizmle (Le Guin, Russ, Piercy) cyberpunk'a kadar (Gibson, Sterling) sonrasında ise Kim Stanley Robinson gibi yazarların yeni hümanizmiyle devam etti. Yirminci yüzyılda ve özellikle Amerika'da, bu cins özellikle sinema ve televizyonu kapsayacak şekilde genişledi.

Aşırı basitleştirmek pahasına da olsa, bu gelenek içerisinde üç ana jeotarihsel an bulunduğunu iddia edeceğim. Birkaç dip akıntısını saymazsak –insanın aklına Nemo ya da Morlocklar geliyor– Verne ve Wells genellikle neredeyse ütopyacılığın sınırlarında, kendine güvenen iyimser bir pozitivizmin içinden yazmıştır. Almanya, Rusya ve *Mitteleuropa*'da [orta Avrupa] BK bu liberal gelecek bilimi terkederek açıkça komünist bir ütopyaya, ya da daha ilginci, komünist ya da kapitalist bir distopyaya yönelir – bu tema daha sonra İngiliz sembolleri arasında en az İngiliz olan Orwell tarafından İngiltere'ye getirilecektir.

Pozitivist BK'ya ABD'de iki savaş arası dönemde –farklı bir anlamla da olsa–, bilimsel bir zafer kutlaması olarak değil, daha çok Büyük Buhran'a verilen kaçışçı bir yanıt olarak devam edildi. Isaac Asimov'un erken dönem 'Futurianism'inin hemen hemen Marksçı karakteri de bununla anlamlanabilir.[59] Bu ikinci epistemik kayış çok önemli ve ayrıksı bir biçimde Amerikalıların gerçekleştirdiği bir başarıydı. Onun vasıtasıyla, marjinal bir alt tür nihayet kendini romandan sinemaya ve televizyona kadar tüm bir popüler kültür alanına yayma başarısını göstererek postmodern bir epik olarak anladığımıza en yakın şey haline geldi. Elbette bu karman çorman bir yaratıktı, her postmodernistin isteyebileceği kadar hibrit bir türdü, Williams'ın belirttiği gibi 'aynı anda hem özgürleştirici hem de ayrım gözetmeyen bir tarz'dı, 'pek çok durumda ... ütopyacılıktan eksik kaldığı için, onun ötesine geçmişti'. Ama Williams şunu da gözlemler, 'potansiyel olarak her zaman sahici bir değişim tarzı olmak bilimkurgunun gücünün bir parçasıdır: *Her* biçimde ve şartta düş gücünü yenileyen bir güç olarak bilimkurgu, bir ihtimaller krizini doğuran bir ifşa krizi yaratabilir.[60] O halde, BK, kısmen de olsa, potansiyel olarak da olsa, bir umut kaynağıdır.

(59) Bkz. Damon Knight, ***The Futurians*** (New York: John Day, 1977).
(60) Williams, 'Utopia and Science Fiction', s. 209; vurgular yazara aittir.

SONSÖZ

İDEOLOJİ OLARAK BİLİŞ: BK KURAMININ BİR DİYALEKTİĞİ

China Miéville

Şu ya da Bu Olumsuzlamanın Bir Olumsuzlanması

Bu kitaba önerilen alt başlıklardan birinde –'Marksizm, Bilimkurgu, Fantazi'– bir tür ortodoksiye yakınsayan bir şey hakkında ve onunla girilen bir tartışma, hatta bir polemik gizliydi. Kitabın çıkış noktasının BK ve fantaziye Marksist yaklaşımlar getirmek olduğu düşünüldüğünde, bu başlık, bu iki türün kitapçıların raflarında yan yana dizilmesinin yalnızca tesadüften ya da kötü bir sınıflandırmadan kaynaklanmadığını ima eder: Gerçekten de bu iki tür önemli ve temel düzeylerde, birleşiktir.

Bu tartışmalı bir görüş ya da yeni bir tartışma konusu değildir. Kurucu öneme sahip *Metamorphoses of Science Fiction*'ın (1979) yayınlanmasından bu yana fikirleri özellikle de Marksist /Marksizan gelenek içindeki en kuvvetli akımı teşkil eden Darko Suvin'e göre, BK ve fantazi yalnızca radikal bir biçimde ayrı değil, aynı zamanda hiyerarşik olarak ilişkili de olmalıdır. Suvin'in büyük bir ölçüde ve haklı olarak etkileyici olmuş, şimdilerde biraz kötü bir şöhrete sahip olan görüşlerini kısaca yeniden belirtecek olursak, BK gerçek-dışı kurgunun etkisiyle gündelik olanda vuku bulan bir 'bilişsel yabancılaşma' ile karakterize edilir, bu kurgu –'yazarın ampirik çevresine hayali bir alternatif

bakış açısı'[1]– 'bilişsel' olarak örülür. Bu modelin ima ettiği çeşitli Ötekilerden birisi de, türsel olarak fantazinin özel bir vahşiliği olduğudur, çünkü her ne kadar aynı 'yabancılaşmayı sağlasa da', 'bilişsel karşıtı yasaları dayatmak için çalışır', 'mistifikasyonun alt türüdür'[2], 'ön-faşist'tir, us karşıtıdır, modern karşıtıdır, 'Freudyen erotik örgülerle bezenmiş ideoloji'den başka birşey değildir.[3] Suvin BK ile fantazi arasındaki sınırların yaratım, alım ve pazarlama düzeylerinde, çoğu zaman bulanık olduğunu kabul eder, ama bu durumu 'alıp başını yürümüş bir toplumsal hastalık'[4] ve 'korkunç bir kirlenme'[5] olarak görür.

Son on yıl içinde bu paradigma git gide artan bir şekilde sorgulanmaya başladı (Andrew Milner'in bu kitaptaki makalesi de bu sorgulayıcı metinlere dahildir). Yine de bu 'Suvinci' yaklaşım büyük ölçüde baskın olmayı sürdürdü. İki bin yılında, Suvin'in kendisi türleri tekrar inceledi ve fantazi türüne karşı 'tümden red' fikrini değiştirerek, fantaziyi de incelemeye değer bir nesne olarak gördüğünü ilan etti.[6] Beğenilebilecek bir fantazi yapıtının var olabileceği şimdilerde, takdire şayan bir BK kadar olmasa da, en azından bir ihtimal olarak kabul gören bir fikir – ama Suvin'in bu gönülsüz açık fikirliliği fantazi ile BK[7] arasında olduğu varsayılan duvarların erozyona uğradığı anlamına gelmez. Daha ziyade *talihsiz bir gerekliliktir*: Fantazi türünün nicel patlaması (toplumsal travmaların bir ifadesi) ve BK'nın düşüşü,

(1) Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press, 1979), s. 8.
(2) Age., s. 9.
(3) Age., s. 69.
(4) Age., s. 9.
(5) Horst Pukallus, 'An Interview with Darko Suvin', *Science Fiction Studies 18: 2* (1991), www.depauw.edu/sfs/interviews/suvin54.htm adresinde mevcut (son erişim 17 Temmuz 2008).
(6) Darko Suvin, 'Considering the Sense of "Fantasy" or "Fantastic Fiction": An Effusion', *Extrapolation* 41: 3 (2000), s. 211. Bu etkileyici, verimli ve sinir bozucu kavrayış takım yıldızı; ve tartışmalı dış-kestirim, benim alanımın ötesinde geniş çaplı ve adanmış bir uğraşı hak ediyor.
(7) Bu ikisi halen temelden zıttır ve halen fantezide 'özgürleştirici bilişselliğin önünde fazlaca engel' vardır. (Suvin, 'Considering the Sense of "Fantasy"', s. 211).

eleştirmenin 'büyük ölçüde haklı olarak sevmediği'[8] ancak sahip olduğu aydın sorumluluğunun müdahil olmasını gerektirdiği bir durumdur.

BK hakkında son zamanlarda yazılmış olan tartışmalı olarak en önemli iki Marksist yapıt, hem kilit noktalarda Suvin'den yararlanır, hem de BK'ya açık bir biçimde fantazi olarak tanımlanan yapıtlara karşı ayrıcalık tanırlar. Örneğin, BK'nın sahip olduğu radikalizmin temel unsurunun onun ütopyacı işlevi olduğunu savunan Fredric Jameson fantazinin BK'nın sahip olduğu 'epistemolojik ağırlığa' sahip olmadığından ve 'teknik açıdan gerici' olduğundan bahseder.[9] Carl Freedman'ın *Critical Theory and Science Fiction*'ına göre, bilişsel olmayan fantazi en fazla 'usdışı yabancılaşmalar'[10] sunabilir. (Her iki editörünün de nedenini tam olarak hatırlayamadığı biçimde fantazi sözcüğünün kitabın altbaşlığından çıkartılmasının bir sebebi de bu geleneğin gücü ve onun ideolojik nüfuzu olabilir.)

Başka bir yerde, bu keskin ayrımın savunulabilir bir tarafı olmadığını tartışmıştım.[11] Gerçekten de bu paradigmadan yadigar kalan fantaziye karşı bu lütfedişin ve eşit ölçüdeki garezin belki de alan içerisindeki kuramsal ilerlemenin önündeki en büyük engeller olduğuna inanıyorum. Ancak varlıklarını Suvinci po-

(8) Suvin, 'Considering the Sense of "Fantasy"', s. 210.

(9) Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* (London: Verso, 2006), s. 57, 60. Christopher Kendrick (kişisel iletişim) 'Jameson, Suvin'in tezini onaylasa da, onun fantezi sorunundaki asıl duruşu Suvin'inkinden farklıdır. Jameson temel olarak, fanteziye BK'yla ilişkideki geri kalmışlık olarak rol verir çünkü fantezi romantizme "geri döner" ve bu yüzden de iyi ve kötüye "inanma", ya da diğer bir ifadeyle etik olma eğilimindedir; fakat öte yandan, Jameson, BK'yı, temel oryantasyondaki etikten ziyade tahminen ekonomi-politik 'üretim estetiği tarzı'yla bağdaştırır.' Jameson'un duruşu Suvin'inkiyle yakından ilişkiliyken, Kendrick, onunla dengelendiği kadar, bunun belki de Suvin'de önyargı olarak görünme eğilimini taşıyan şeyi ussallaştırmak adına bir girişim olduğu kurgusuna sahiptir. Bu son derece merak uyandırıcı formül, beraberinde ileri araştırmalara duyulan ihtiyacı da getirir.

(10) Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Hanover: Wesleyan University Press, 2000), s. 43.

(11) Örneğin, John Newsinger, 'Fantasy and Revolution: An Interview with China Miéville', *International Socialism 88* (2000), www.marxists.de/culture/sci-fi /newsinger.htm. adresinde mevcuttur.

zisyona borçlu olan ne kadar fazla önemli yapıt bulunduğu göz önüne alındığında ve bu pozisyonun paradigma olarak olağanüstü dayanıklılığı düşünüldüğünde –bunlara ek olarak Milner'ın dikkat çektiği gibi, BK/fantazi ayrımının tüketici düzeyinde neşeyle flulaştırılıyor olduğu gerçeği de dikkate alındığında– bu müdahalenin karşı çıkmaktan değil, teslimiyetten doğduğunu düşünüyorum. Burada BK/fantazi ayrımının ifade ettiklerini ve bunun beraberinde getirdiği bulgusal etkiyi kabul ediyorum ve buradan yola çıkarak ona içkin bir eleştiri ortaya koymayı deneyeceğim.

Paradigmadaki boşluklar ve paradigmanın bunların üstesinden gelmek için geliştirdiği muhtemel stratejiler tam olarak kendi mantığından yola çıkar; özellikle de Freedman'ın ellerinde şekillenirken ortaya çıkan nüanslardan. Buradan çıkarılacak sonuçların diyalektik sayılacak ölçüde zıtlık teşkil etmeyeceklerini umuyorum. Suvinci pozisyonun aklının haddinden fazla gözden kaçırılan bir öz-ideoloji eleştirisi talep ettiğini ve önerdiğini, ama en sonunda buradan türettiği BK'nın üstünlüğü ve 'özgünlüğü' ile ilgili kendi görüşlerini yıktığını savunacağım. Bu bu yılmaz türsel karşıtlığa karşı çıkan bir tartışma yazısından çok, Suvin Olayı'na bağlılıkla Suvinciliğe yöneltilmiş bir sitemdir.

Biliş ve İhtimal

BK yapıtlarında geçen bilim anlatısının, varsayımsal olduğunu söylemekte yenilik yok. Dahası çoğu zaman bu bilimsele dair anlatı yanlış, düzmece ya da 'sahte'. BK yapıtlarının bu tarz doğru olmayan bilim temsillerini ne ölçüde içerdikleri zaman BK olarak görülmekten men edileceklerine dair olan tartışma da oldukça eskilere dayanır. Bu tartışma türün tam olarak ortaya çıkışının öncesinde de vardır ve Jules Verne'in kendi varsayımsal bilimsel doğruluğuna kıyasla, apaçık şarlatanca şeyler yazan H.G. Wells'e karşı duyduğu kızgınlığın da gösterdiği gibi, daha ilk baştan, türün yazarları tarafından miras alınmıştır. Verne'e göre Wells'in eserleri bu niteliğinden dolayı, kesin bir biçimde

geleceğe dair öngörüler yapmayı hedefleyen bu edebi türün (BK'nın) dışında kalmıştır.[12] Bu çeşitli eserleri türün dışında bırakma dürtüsü, bilimsel doğruluktan uzaklaşmanın en az edebi kusurlar kadar önemsendiği, 'sert BK' adı verilen türün daha insaflı okuyucuları ve yazarları arasında da görülür.

Bu tarz [bilimsel] yanlışlıkların sayısız BK metni içinde bulunmasının, bu 'bilişsel yabancılaşma' türünün tabiatına dair bazı teorik soruları akla getireceği açıktır. Birinin bir başkasıyla muhtemelen sahip olmayacağı eş biçimlilikle ilgili uyarılar bir yana, bu 'bilişsellik' genellikle maddi gerçekliğin kendisiyle kurulan katı bir biçimde akılcı –'bilimsel'– bir şey olarak, ya da en azından bununla yakinen ilişkili bir şey olarak kavranır.[13] Bu, BK dünyalarının 'mümkün', fantazi dünyalarının ise 'mümkün olmayan'lığını savunan –bilimkurgu içindeki *bilimi* saptayan– klasik ayrımın ardında yatan görüştür.[14] Ancak, Adam Roberts'ın belirttiği gibi, 'BK'nın sıklıkla "nova" [yenilikler] olarak sunduğu şeylerin pek çoğu, "bilim"in kısaca gerçekleşmesi müm-

(12) Bkz. China Miéville, 'Introduction' to H.G. Wells, First Men in the Moon (London: Penguin, 2005).

(13) 'Biliş'in hayli kaçamak bir terim olması, onun uygulayıcılarının hayli az oluşundan kaynaklanan bir şeydir. Fanteziyi yeniden incelerken, Suvin 'bilişin, zıt olduğu durumlarda bile, bilimsel akılcılıktan daha zengin olduğunu' belirtmiştir. (Suvin, 'Considering', s. 239). Ancak, bu akıl çelici nitelik ayrıntılarıyla dile getirilmemiştir; belli belirsiz açığa çıkan soyutlamalar tarafından domine edilmekten daha çok insanları da içerip içermediğinin bir işlevi olarak belli belirsiz ortaya çıkan 'biliş'in modelleri, anlatısal açıdan 'figürlerin zenginliği'yle (s 240) ahenk içerisindedir ve 'hoş şekilde yararlıdır' (s. 211). Alternatif bir biliş (terime gitgide ayak bağı olan) teori(si)nin merak uyandıran bu parçaları, oysa, fantezinin 'okültizm, tuhaflık ve büyü' modellerinin aksine, BK'nın epistemolojisinin doğa ve/veya toplum yasalarının bilişsel evrenselliğine başvurabildiğine dair altta yatan geleneksel iddiaya oturur (s. 238). Bu Suvin'i, erken dönemiyle uyumluluğa getirir, BK kurgusal bir hipotezi alır 've "bilimsel titizliği" toplayıp ondan anlam çıkararak bu hipotezi geliştirir' (Darko Suvin, 'On the Poetics of the Science Fiction Genre', *College English* 34: 3 (1972), s. 374).

(14) Örneğin, kendi 'biliş' tanımının bir parçası olarak deneysel dünyadan kapalı paralel bir dünyanın içine bilişsel olasılıklar yönünde kaçış anlamında, Suvin'in kendi peri masalı söylemine ve 'halk masalında her şey olası(lıksız)dır, çünkü bir halk masalı açıkça imkansızdır' (*Metamorphoses*, s. 6-8). Robert Conquest işi, bilimkurgunun bu alan için en iyi isim olmadığı, '"Olasılık Kurgusu" isminin daha iyi olabileceğini' önermeye kadar götürdü (Robert Conquest, 'Science Fiction and Literature', *The Critical Quarterly* V: iv (1963), s. 358).

kün olmayan şeyler olarak gündeminden elediği varsayımlardır'[15], yani bilimsel 'mümkünlük' Suvin sonrası tanımın tutunabileceği 'bilişsellik' zeminini oluşturamaz.

Ancak paradigma bundan kurtulmanın yollarını bulabilir. Roberts'a göre 'BK için önemli olan bilimsel "hakikat" değildir', asıl önemli olan, 'bilişsel yabancılaşma'daki 'bilişsel aklı' doğuran 'bilimsel yöntemin kendisidir'.[16] Bu noktadaki belirsizliği katı bir biçimde bağlı olduğu paradigmadaki 'ciddi' bir sorun olarak gören Carl Freedman, bu incelikli bilişsellik algısını BK'nın kalbinde bulunan 'bilişsel akıl' olarak kuramlaştırma konusunda en ileri giden yazardır. Kendisinin yeniden formüle edilmiş Suvinciliğine göre,

> en katı tabirle bilişsellik, tam olarak bilimkurguyu tanımlayan nitelik değilir. Aslolan, *bilişsellik etkisi* olarak adlandırabileceğimiz kavramdır. Türsel ayrımla ilgili hayati mesele, metnin kendisinin dışında kalan, metnin hayal ettiklerinin akılcılığı ya da akıldışılığına dair bir epistemolojik yargı değil ... *metnin kendisinin* ifa edilen yabancılaştırmalara karşı aldığı tutumdur.[17]

Bu hünerli bir hamledir, aynı zamanda hem yenilikçidir, hem de artık şaşırtıcı olmayan bir şeyi sistematikleştirir – bu şaşırtıcı olmayan şey, nesiller boyu okuyucu ve yazarların örneğin ışıktan hızlı araçları bilimkurgusal öğeler olarak bellerken, ejderhaları bunun dışında tutmasına yol açmış olan belli bir türsel sağduyudur. Üstelik bir fizikçinin bakışı ikisinin de imkansızlığı konusunda güvence verir.

Ancak iş bununla da kalmaz. Bu çözüm şıklığına rağmen, çözdüğü kadar çok sorunu da beraberinde getirir. 'Metnin kendisinin' tutumuna odaklanmasıyla, Freedman okuyucu tepki-

(15) Adam Roberts, *Science Fiction* (London: Routledge, 2000), s. 8.
(16) Age., s. 10.
(17) Freedman, *Critical Theory*, s. 18; vurgular orijinal metne aittir.

sine ya da yazarın niyetine dayanan teorilerin beraberinde getirdiği öznellikten kaçınarak övgüye değer bir biçimde taksonomik katılığın bir kısmını korumaya teşebbüs eder. Ancak gerçekte elbette, en dar anlamıyla 'metnin kendisi', ne icra ettiği yabancılaştırmaya, ne de başka bir şeye karşı bir tutum almaz.

Kısaca ele alırsak, C.S Lewis'in *Out Of The Silent Planet* ile başlayan üçlemesinin bilişsel olarak geçerli olduğunu düşündüğü ilkelerin, yazarın güncel çevresindeki olaylardan, kurgusal bir biçimde resmedilmiş eylem gibi olayları göz ardı edemeyeceği yönündeki"[18] Freedman'in ısrarı pek de akla yatkın değildir. Lewis'in üçlemesinde, orada durmaktan başka hiçbir şey yapmamak kayda değer değildir. Elbette bütün iş bununla kalmaz çünkü i) tüm bu amansız gerçekçiliğe rağmen, Lewis'in çalışma kaydını (burada bilim-kurgusal olarak addedilen) Tolkien'in (burada fantazinin paradigması) "*biri Freedman'ın ne kastettiğini biliyor*"undan ayırt edici bağlamda alınması; ve ii) birinin böyle yapmasının sebebi Lewis'in üçlemesinin esasında yalnızca orada öylece oturması değildir: Yazıl-mış-lığı ve okunmuş-luğu içinde oturur.

Diğer bir deyişle, bizim, Freedman'ın Suvin'e bağlılığına olan bağlılığımız, metnin kendi salt odağında, zorunlu olarak, yalnızca metnin sosyolojik bir çekim içinde var olmadığı gerçeğini anımsatmaz, aynı zamanda, bu *gerçek* ile zorunlu bir teorik ilişkiye de girer. Her ne kadar niyet ve düşünceye indirgenemeseler ve sosyal yapının ve uzlaşmanın terimleriyle bakılmaları gerekse de, insanın karşılıklı etkinliği ve metinle olan ilişkileri sorusunu sormak kaçınılmaz ve merkezi önemdedir.

O halde soru, temelinde şu hali alır: *Kimin* biliş etkisi? Daha da geçerlisi, kimin bilişi? Ve kimin etkisi?

(18) Age., s. 18.

Şeyleri Sözcüklerle Yapmak

Metnin yazımı ve okunuşu açısından, BK'nın özgüllüğüne dair bu geliştirilmiş yaklaşım, BK'yı, metnin kendisinin varsayılan 'bilişsel mantık'ıyla ilişkisi olarak değil, *kişiden kişiye dil ile yapılmış şey* olarak gördüğü anlamına gelir.

Bilişsellikten 'biliş etkisi'ne kayışın yeniden toplumsallaşmış kavramından çıkarsamamız ayrıca yeni bir kavrayış değildir, fakat bu çıkarsama, çeşitli eklemlenmelerde, ortak-akıl anlayışına sahiptir. Hiç olmazsa, işini bir 'fantastik öykü' yazarlığı olarak düşünen, 'okura yerli yerince oyun oynama imkânı tanıyan' ve 'imkansız hipotezleri akla yatkın varsayımlarla ehlileştiren' Wells için öyledir.[19]

Bu, 'metnin bilişselliği'nin potansiyel kıyaslanamazlığı ve de Freedman'a kendi biliş etkisini formüle etme izni veren gerçeklikti. Ne var ki, Wells yaptığı işi bir imkansızlığın ehlileştirilmesine yardımcı olmak olarak görür, düzmece bir sava insanları ikna etmek olarak değil: Bu gayet hoş ve akıllıca başlangıç, bu metinlerde, sadece 'biliş'in değil, 'biliş etkisi'nin de her sahi-doğruluğuna dair radikal olumsallığıdır. Elbette bu etki, deneysel gerçeklik ile titiz ve akılcı bilimden kaynaklanabilir: Fakat tıpkı Wells'in iki kurgu arasındaki potansiyel mutlak süreksizlikte ısrar etmesi gibi, etkinin, gerçeklik iddiasına değil, fakat metnin içindeki püriten inandırıcılık savlarına dayanan ve yazarın –ve sıkılıkla okurun– oynadığı bir stratejinin, ya da bir oyunun sonucu olduğu olgusu üzerinde ısrar etmek son derece önemlidir.

Bu, betimleyici olarak, muazzam derecede açıktır ve düzenlice not edilmiştir; ancak O'nun, biliş etkisi teorisi için radikal çıkarsamaları yeterince dile getirilmemiştir. Bu durum, teorisyeni, metnin kendi yargısını Freedman'ın terimlerine yerleştirmek adına duyduğu mecburi bir itimadın iç rahatlatan çıkarsamasından uzaklaşmaya zorlar. Belki de, ilk bakışta kesin gibi duran

(19) Cited in Miéville, 'Introduction', s. xvii.

fakat sonradan çürütülmüş, bilime dayalı metinlerin yazınındaki ortak odağın ardında yatan ve kasıtlı sahtelik yerine, bu kategorinin keskin bir kavramsal imtiyazının üzerine –ya da metnin düşmesiyle birlikte– inşa edilmiş. BK'nın da ardında yatan, belirgin olaylara duyulan içkin bir arzudur bu.

Örneğin Roberts, zamanın bilimsel düşünüşünü takip eden neredeyse tüm BK romanlarının tartıştığı şeyin, bu nostrumların sonraları alaşağı edilişinin 'romanları geçersiz kılmadığını çünkü BK'daki bilim noktasının "doğruluk" değil belirli bir materyalle ve sıklıkla akılcı bir söyleme teşebbüsü' olduğu kanaatindedir.[20] Herhangi biri çıkıp da, BK'nın doğruluğu öngörülmüş şeylere dayanan metinlerle başlayan bilimsel "doğru"ya dayanmadığını onaylasa bile, bu oldukça zayıf bir argümandır. Burada BK'nın kavramsal dayanağı olarak bilimsel doğruluk, kovulsa bile sinsice bacadan tekrar girer.

Freedman, açık biçimde' BK'nın 'gerçek bilişsel yazın' olduğunda ısrarcıdır,[21] fakat, bu denli görünür olmadığı zor vakaları tartışırken bile, BK, Freedman'ın hileye başvurduğunu gösterir. Mesela, Freedman, Isaac Asimov'un, öykünün sonradan çürütülmüş dizgisi anındaki ortak astronomik bilgeliği dayanak alan 'The Dying Night' (1956) öyküsünü değiştirmeyi, astronomların "nazına" 'uygun düşmesi için', şaka yollu reddettiğini anımsatır.[22] Freedman, haklı olarak, biliş etkisinin temelini sarsmanın yolu bulunmadığı – ve dahası, astronomik olguların bu biliş etkisiyle yapacak bir şeyi de zaten olmadığı konusunda diretir.[23] Buna rağmen, onun, bilişin ayrıştırma zorunluluğu üzerindeki yargısı bir hayli sarsıcıdır ve biliş etkisi, esasen, mevcut bilişin doğal sonucuna çıkmış bir metnin tartışmasına dâhil olur – ki yalnızca bir tanesi sonraları hatalı olduğu için gözden geçirilmiştir.

(20) Roberts, Science Fiction, s. 9.
(21) Freedman, Critical Theory, s. 19.
(22) Ibid., s. 18.
(23) Ibid., s. 18.

Yazarın (ve çok yüksek ihtimalle okurun) asılsız olduğunu her daim bildiği 'bazı makul varsayımlar' üzerine kurulu BK'nın durumu, Freedman'ın savının tersine, son derece yaygındır. Doğrusu, Wells için bu, üslup adına kurucu bir niteliktir. ve aynı zamanda, teorik olarak çok daha külfetlidir de. Teorisyen, üsluptan gelen bu çalışmayı basitçe reddedebilir; fakat bu durum yalnızca sıra-dışı biçimde tükenmiş bir alanı tasvir etmekle kalmaz, bunu yaptıktan sonra, teoriyi saf bir sınır koruma işine indirgemiş de olur. Bir BK teorisi kurarken, sınıflandırmada her zaman gri alanlar olduğu bilinci, ki bu görünürde akla yatkındır, onu gereksizce tekrarlanan ideal-modelden ziyade, gerçekte var olan bir BK teorisine büründürür.

Wells'i takip edecek olursak, şu soru gün ışığına çıkar: Eğer biliş ve biliş etkisi bazı zamanlarda radikal biçimde süreksizlik arz ediyorsa, o halde bu biliş etkisinin kaynağı nedir? Tanımsal olarak, bu bilişsel mantık değildir. Biri çıkıp şunu diretmelidir: Freedman'ın *izniyle,* belirli bir vakada, savlar-üreten-biliş-etkisinin belirli bir dizgisi 'bilişsel' ve nettir, biliş etkisi *kısaca* zorunlu bir eksiksiz var oluşsal kategoridir; çünkü bilişten edinilen bir mantığa indirgenemez. Dahası, biliş etkisi, bilimsel doğruluk üzerine kurulu olan çalışmalardan tutun da, inanılanama-hatalı olanlar da dâhil, düzmecenin alası çalışmalara kadar, BK'nın spektrumu boyunca paylaşılan bir kategoridir. Etkinin asli sürücüsü bilişsel mantığın kendisi olamaz.

Biliş etkisini, biliş ve mantıktan ayırdıktan sonra, kişi(ninkin)den kişi(ninki)ye dil aracılığıyla gerçekleşen bir şey olarak *nasıl* sorusunu BK'nın formülasyonuna eklemeliyiz. Onlarca yıldır bilinegelen bir cevap daha çıkar karşımıza.

Wells, uydurma bilimin o rezalet savunusunda, yazarın '[okuru] aldatarak gafil avlamasını... ve bu aldanma devam ederken de öyküsünü sürdürmeye bakmasını' ima ediyordu.[24] O halde yöntem, metin boyunca, yazarla –ya da, tercihen, yazar

(24) 'Introduction', s. xvii.'de alıntılanmış.

işleviyle– düzenbazca etkilenir. BK'da, dar manada, belirgin bir bilişsel mantık ve titiz bir 'bilimsel' dizgi paha biçilmezdir; fakat kritik biçimde, bu dizgi zaten *aracıdır* ve bilişsel etkinin kaynağı değildir.

Gwyneth Jones'un dikkat çektiği gibi, BK için gerekli olan şey kesinlik değil, 'bilimin *dili* üzerindeki buyruğun görünüşüdür'.[25] Oysa, onun formülasyonundaki vurgu, her yerde en iyi şekliyle bulunur. BK, ne bilimin diline, ne de bu dilin buyruğuna güvenir, onun güveni hepsinden öte buyruğun görünüşüne dairdir.

Bilişsel etki *ikna etme*dir. Bu ikna için hangi araçlar kullanılırsa kullanılsın (bunlar fiili bilişsel-mantık savlarını içerebilir de, içermeyebilir de), etki, BK yazarlarının tanıklığıyla nesiller için ve birçok teorisyenin mantığıyla kendi bilişi kilit mahiyetinde olanlar için (metinsel) *karizmatik otoritenin* bir işlevidir. Okur, biliş etkisine, teslim olduğu boyuta, metnin otoritesine ve metin yazarının işlevine teslim olur.

Bu ikna, düzenbazca bile olsa, şüphesiz ki iki taraf için de absürttür. Gerçekten de, etkileşimin doğası benzeri bir oyunun farkındalığı bizi yeni bir berraklığın da ötesine taşır. Yazar tarafından böyle olduğu bilinen 'sahte-bilim'in nasıl halen anlamlı bir moda içinde BK olmaya devam ettiğine gelince: Şimdi, rızai otoriteye odaklanarak, biliş etkisinin, okurun da yapılan 'bilişsel' savların aldatıcılığını bildiği yerin özünde nasıl bulunduğunu görebiliriz.

Bu, ne BK için marjinal bir kaygıdır, ne de Wells'inki aldatmacı bir BK teorisi: Okurlarının çoğunun yerçekimine karşı koyan maddenin (cavorite) olasılığına aklı yatmış olması, hiçbir şekilde imkan dahilinde değildir,[26] fakat metindeki belirli otorite

(25) Gwyneth Jones, *Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality* (Liverpool: Liverpool University Press, 1999), s. 16; vurgular orijinal metne aittir.

(26) Aslında, Lewis'e göre 'onlar hata değil meziyettir' metnin başarısının merkezinde yer alırlar. C.S Lewis, 'On Science Fiction', *Of Other Worlds: Essays and Stories* (London: Harcourt, 1967), s. 64.

türlerinden ötürü, metnin savlarında ne yazar ne de okur bilişsel mantık bulmasına karşın, bir biliş etkisi yaratılmıştır. Esasında, *sanki yazan da okuyan da kendileridir.*

Bu anlayış aynı zamanda, daha da fazla akıl almaz sahte-bilimin nasıl var olduğu ayrımını anlamlı kılar. 1950'lerin B-film BK'sı, BK üslup-paketi üyeliğinden bir metni elemez. Aslında, okuru metnin bilişsel olduğuna teslim olmaya ikna edemeyecek bir şey de yoktur, –ona inanmakla aynı şey olmasa da– öyleymiş gibi davranırlar, o kadar.

Bazı metinleri fanteziden ziyade BK yapan deneyimlenmiş bir anlayış demeti vardır – türsel halk anlayışı. Verilen bu özgüllüğün nasıl algılandığı, özgüllüğün sahip olduğu her türlü niteliğin bir parçasıdır, bilfiil-varolan BK'ya dair her teorikleştirme girişimi bu anlayışları ciddiye almalıdır. Freedman/Suvin teorisinin, halkçı BK anlayışının fantezi olmadığı yönündeki iddiası, küçük de olsa bir şüphe barındırır; BK-lık, metinde biliş ve gerçeklik işlevi arasındaki saklı ilişki olan bir biliş etkisi işlevidir. Ancak, bu etkinin, saklı bilişsel akılcı katılığın bir işlevi olduğu savı asılsızdır. Biliş etkisi bilişsellikle ilgili olduğu ölçüde, onun bir işleviyle değil, tam anlamıyla onunla, varsayımsal bir mantıki düşünsellikle ilgilidir. Ve deneyimlenmiş etki gerçekte otoritenin bir işlevi olduğu ölçüde, varsayılan bilişsel mantığın harici otoriteden türetilişindeki 'biliş etkisi' sadece özünde akılcı değil, yoğun ölçüde ideolojiktir de.

Bilimin Bozulması

Ne kadar çok olgu sorgulanırsa o kadar kötüye giden bir terim olan biliş etkisi, varsayılan kavramsal mantık ve cefa alanını 'uzman' yazar-işlevlerinden oluşan bir kadronun heveslerine ve diktelerine teslim etmektedir. Bu, BK ve onun kültürlerinde sık sık toplumun en iyi, en yüksek olarak tahayyül edilen teknokratların yücelten terimlerine ve edebiyat-ötesine bir çeviridir. Bir az-kültürlünün bu pervasız fantezisi –ütopyacı bürokrasi– Wells'in Samurai olarak adlandırdığı – geleneksel BK kahrama-

nının, yani, güç bela (ve ideolojik olarak) algılanan araçsal aklı sıklıkla uygulamalı bilim formunda dünyanın iyileşmesi için konuşlandıran *mühendisin*[27] belli belirsiz Fabyan sosyolojik dolaşımıdır. Bunun ve de bu eğilimin geçmişte ve bugün bir ifadesi olduğu aristokrat ve anti-demokratik sınıf politikasının ışığında, Suvin'in "kurgusal 'yeni cins' 'hegemonya'[28] ile çalışır" iddiasına bir hayli mutsuz çağrışımlarla bel bağlanmıştır.

Bunun hakkında çatık-kaşlı olmanın gereği yoktur: İdeolojik olabilir bu inançsızlığın askıya alınması, fakat edebiyat-düzeyinde bir uzlaşımsal teslimiyet olarak, söz konusu türün verdiği hazdan ayrı tutulamaz ve kesinlikle (belirli metinlerin somut ideolojilerine bakmaksızın) form düzeyinde, bağımsız olarak ve başlı başına, özünde soykırımsal bir özür ve kapitalizmin muhafazası değildir bu. Öte yandan, modern barbarlığın en aşırı dolaşımlarıyla ilişkisi açısından da masum değildir.[29]

BK'nin ve de Suvinci paradigmanın –vurgulamak gerekirse bu paradigmaya karşıt olarak değil de ona olan sadakatinden türemiş olan– doğasında var olan *idelojikritiğinin* (İngilizce metinde Almanca – ç.n.) bize hatırlattığı gibi, (bir metnin muhtevasına özgü olanların ötesine geçen) form-olarak-BK düzeyindeki metinsel ideolojinin bu yapılanma düzeyleri, mantığın otoriteye olan teslimiyetini içermektedir. Bir de, bundan kaynaklanan, teorinin ideolojisinin düzeyi vardır: Suvinci-Freedmancı (azad-edilmiş-kölelik) paradigmasının kendisi.

Modele merkez olan sözümona 'bilişsel mantığın' herhangi bir diyalektik olumsuzlamasından önce bile, BK'nin fantezi üzerine sürekli ve açıktan kayırması, o 'bilişsel mantığın' aşikâr olduğu varsayılan zeminine dayanmaktadır. Burada, tuhaf bir nostalji ortaya çıkmaktadır. Yukarıdaki Edisoncu mühendisle olan bağlantının göstermeye niyetlendiği gibi, bu varsayılan

(27) Bkz. Roger Luckhurst, *Science Fiction* (Cambridge: Polity, 2005).
(28) Suvin, *Metamorphoses*, s. 63.
(29) Bkz. John Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction* (Middletown: Wesleyan University Press, 2008).

mantık tekrar tekrar, eğer açıktan değilse, tuhaf bir şekilde püriten, sıklıkla araçsallaştırılmış bilimle ve bürokratik akılcılıkla ilişkilidir. BK'nin kendisinin 'bilime' ve nihayetinde 'akılcılık' olarak addedilen şeye dayandığı iddiasına göre o, kapitalist modernitenin ideolojik olarak öne sürülen kendini haklı çıkarmasına dayalıdır: Kimi soyut/ideal 'bilime' değil de, kapitalist bilimin kendisi hakkındaki saçmalığa. Bu biraz (belki lümpen-postmodernist) irrasyonalizmin lehine tartışmak değildir, elbette ki kapitalizmin her zaman satış reyonunda bulunan "akılcılığın' büyük oranda taraflı ve ideolojik olmasının dışında.[30] Arzu; daha zengin, sosyal olarak gömülü ve gittikçe bozulan bir utanç olmayacak akılcılık içindir.

İki dünya savaşının, 'zor'u gören bir katliamın ve kitlesel endüstriyel kıyıma koşulmuş sosyal bilimin sonlarına doğru –hiç de şaşırtıcı olmayan bir biçimde, o kaçınılmaz akılcılık-sayesinde-ilerlemeye dair burjuva reformist hayalleri paramparça eden bir devir– ve hepsi de satış reyonuna çıkarılmış olan çok türlü kapitalist-komprador akılcılığın itibarından doğmuş olan (ucuz-fantastik kanatları da dahil olmak üzere) radikal modernizmlerin estetik çalkantılarını takiben; birisi çıkıp da nesiller boyu bu bağlantıları bulup çıkaran Marksist teorinin kendinden menkul akılcılığın şu aşikâr ilerlemeciliği hakkında kesin bir uyarıda bulunmasını bekleyebilirdi. Birisi çıkıp da cömertçe, hedefe vurgu yapmak amacıyla korkulu-sözler çalılığı için özürler eşliğinde, 'tepkisel' 'irrasyonalizmin' aksine 'ilerlemeci' olan bir 'bilimsel akılcılık' modelinin tarihi geçeli kabaca doksan yıl olduğunu, bırakın ölüm kamplarındakinden sonrakileri, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra bile bunun kötü bir şaka olduğunu düşünebilirdi. Yine de bu model BK'nin ana akım Marksist teorisinin *temelnorm*'unun kalbinde durmaktadır. Hayretle, tartıştığım

(30) Suvin, 'Considering the Sense of "Fantasy"', s. 214. Bu 'yoksullaştırılmış sahte akılcılığın' kapsamlı eleştirisi, Suvin'in "açılmasının" en iyi bölümlerinden biri olsa da, buradaki imalar tam anlamıyla somutlaşmaz.

üzere, 'bilişsel mantık' hakkındaki iddiaların *yanıltıcı* olması tamamen bilgi dahilinde olagelmiştir; tıpkı Jameson'ın BK ütopyaların 'bilimsel sav'ları tarafından yetkilendirilmiş vahametine dayanarak BK ütopyalara 'eşdeğer fantezi' üzerinde açıktan açığa bir imtiyaz verdiği zaman olduğu gibi.[31]

Aslında, söz konusu türün yazarları, okurları, BK'nin kendi kendine deklare ettiği gündeminin teorisyenleri tarafından yapılan bu eşzamanlı benimseme ve beyanlarının sahteliği hakkındaki açıkgörüşlülüğü, ideolojiyi alımlamanın tüm dünyada, onun spesifik ve açıktan açığa gerçeklik iddialarının değil ama kendini devam ettiren bir bütünlük olarak ideolojik tasarının ikna edici gücüne dayandığı gerçeğinin önemli hatırlatıcılarıdırlar. İdeolojinin yalanları, bir diğer deyişle, işlerini ille de kendilerine inanılarak yapmazlar, onun yerine ister inanılsın ister inanılmasın kavramsal bir gündem üzerinde hegemonya kurarlar.[32]

İdeolojide, karizma ve otorite ototelik olur, ki bu onların asıl olayıdır. Dolaylanmış küçük evrende bu, nasıl BK'nin kolaylıkla ve biraz da mazeretle bir BK yazarı tarafından yazılan şey olarak tanımlanmakla son bulacağını açıklar.

Spesifikliğe Karşı Spesifiklik

Bu özünde var olan yeniden açıklama, fantezideki bilimkurgusal hor görmenin ve Marksist BK eleştirmenlerin arasında hâlâ yaygın olan 'akılcı olduğu varsayılan bir BK'nin tasarlanmış ötekisi olan fantezinin, doğası gereği, edebi formunda teorik olarak gayrimeşru olduğu yolundaki hâlâ yaygın olan hissiyatı boşa çıkarma rolünü oynamalıdır.[33] Eğer BK'nin kendisi *form düzeyinde* ideolojiyse, karşıtlığın artık dişleri yoktur.

(31) Jameson, ***Archaeologies***, s. 57.

(32) Bunu 'The Lies that aren't Meant to Deceive Us' yazısında tartışmıştım. www.socialistreview.org.uk/article.php?articlenumber=9870 adresinde mevcut.

(33) Freedman, ***Critical Theory***, s. 17.

Bu, belki de, BK ve fantezinin geleneksel Marksist hiyerarşisini altüst etmeyi önermektedir; gitmesi gereken ama söylenmeden gitmeyene atıftır. Örneğin yukarıdaki modelden, BK'nin seküler bir edebi ruhbanlıkla ütopyacı ruhun kuşatması gibi işlediğini çıkarsamak çekici ve kışkırtıcı olabilirdi; fakat hiç bir ideolojinin ve zorlama biliş etkisinin özünde barındırmadığı ve bu yüzden okuyucunun radikal bir yabancılaşmayla dolaysız ilişki kurmasını deneyimlemesini sağlayan fantezi – papazca bir kastın inkarının kendileri için kurtuluşçu bir rolü olan, esrik cemaatler tarafından etkilenmiş bir tahayyülün radikal demokratizasyonunu andırmaktadır.

Bu çekici gelebilir, fakat saçmalığın daniskasıdır. Öncelikle, fantastik kurgunun malum kanatları (özellikle 'esrarengiz kurgunun'), kendi devrimci süreçlerinde kendinden geçmiş mevcut hiziplerin radikalizmini, edebiyatın dolayımsız bir esrar perdesi etrafında yapılanmasının sıkça salt gerici değil, fakat kripto –ya da düpedüz faşist olduğunu güzel şekilde örnekler.

BK, ideolojik bir dünya kavramıyla derin-yapılandığı için, fantezinin bu denli az olduğu düşüncesi saçmalıktır. Fantezinin, kimi sistematik yollarda, ideolojiye karşı direnç ya da otoriteye başkaldırı olduğu iddiası, üslubun açıklayıcılığını bilen herkes için, gülünçtür.[34]

Her şey bir yana, fantezi için, yabancılaşmanın, radikal ya da aksi durumun, sınırlandırılmamış olduğu gerçeği değildir bu. Aslında, üslup fantezisini, sürrealizm ve diğer avangartların çok daha serbest form yabancılaşmasından tam olarak ayıran şey, ucuz bir gereklilik ile gerçeklikten yabancılaşmanın üslup bütünleşmesinin, onun kontrolüne ve hikâyenin mantığı aracılığıyla ehlileşmesine neden olmasıdır. Bu anlatı tarzındaki mantık, belki de türlü fırsatlar sunarken ve ana akım kültürde ve hatta

(34) Bu sav China Miéville, 'Weird Fiction'da geliştirildi, Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts and Sherryl Vint, ed., *The Routledge Companion to Science Fiction* (London: Routledge, 2009).

radikal eleştirmenler tarafından bile sınırsızca göklere çıkarılmışken,[35] hiç kuşkusuz zorlama ve ideolojiktir. Bu şekliyle dikkate alınarak, biliş efektinin ideolojisi, hikâyenin kendisinin temporo-ahlak ideolojisini yapılaştıran şeyin ardındaki ileri eleştirel araştırma talep eden bir belirli ilke düzenleyicisidir.

O halde fantezi, çoğu içeriğindeki gibi formunda da, BK'nın olduğundan daha az ideolojik bir ürün değildir. Son yıllarda, fanteziyle ve onu takiben alt-üslubun ayrıntılarına dair yeni yaklaşımlarla, sürüncemeli bir Marksist uzlaşma var.[36] Bunları sınamak için yapılan bu müdahalenin, ya da esasında her zerresinde fantezinin kendisinin de ötesindedir bu. Ne var ki, iki şey açıktır.

Birincisi, üretim ve tüketimin sosyolojik derecesinde, BK ve fantezi arasındaki ayrım geçerliliğini sürdürmektedir ve bu ikilinin fantastik –ve yanı sıra bilim-kurgusal– tarafına ait, teorinin ileri araştırmalar da yapacağı, özgünlüklüler (apaçık, büyünün konuşlanması) vardır. O halde, BK ve fantezinin bazen hâlâ yararlı bir şekilde birbirinden ayrıştırılabileceği kusursuzca akla yatkındır: Fakat eğer öyleyse, bu iş, yüksek Suvinyanizm'de bile her iki alt türün paylaştığı yabancılaşmanın farklı ideolojik tekrarlamaları olarak yapılabilir, yoksa biliş ya da köklü epistemolojik kalkan temelinde değil.

Bu yabancılaşmanın özelliklerini ayrıştırmak gerekir. Marksistler arasında, ütopik kurgunun alt-alt-türündeki odağın bir potansiyeli, asli fantastik kurgunun *ayırt edici özelliği* ve şüphesiz ona neyin politik diş verdiği, ütopik olmayan BK ve fantezinin olsa olsa bir nevi zayıflatılmış ütopyalar olduğunu söyleyen gizli, kimi zaman da belirgin bir savdır. Ancak, uzunca ve onurlu

(35) Suvin'e göre 'hikâye anlatıcılığı ayrıcalıklı bir bilişsel yöntemdir' ve '[onun] panteonunda, hikâye ... Büyük Tanrılardan biridir' ('Considering the Sense of "Fantasy"', s. 233).

(36) En güncel revizyonist Marksist pozisyon için bkz. Mark Bould, 'The Dreadful Credibility of Absurd Things: A Tendency in Fantasy Theory', *Historical Materialism 10: 4* (2002), s. 51-88.

sol ütopya geleneğinin ve ütopyacı çalışmalarının, bizi zıt olasılıklara (alanın bölmelerini koruma altına almaktan ziyade, bilfiil-var olan BK ve fanteziyi teorikleştirme projesine daha fazla katkı sağlayan) ket vurmaya ikna etmesine izin vermemeliyiz: Bu ütopyalar (ve distopyalar da) daha çok, ötekiliğin özel telaffuzlarıdır ve BK/fantezi edebiyatına aittirler. Bu modelde, BK ve fantezinin yabancılaşmasının atomu, bir başka değişle, onların gerçekdışılık işlevidir, ütopyanın (hayli önemli) bir biçimidir.

Ötekiliği başlangıç noktası olarak almak, bize fantastik üslupla anti-realist avangart arasındaki yapısal ilişkiyi açığa çıkarma imkanı tanıyabilir. Bununla da sınırlı kalmaz, alana özgü olarak, merak duygusunu geleneksel nosyonunun eleştirel titizliğiyle yeniden değerlendirme imkanı da tanıyabilir.[37]

Elbette bu hayli belirsizdir. Neyi fantastik yabancılaşma birimi olarak addedersek ve neresi bize teorik açıdan imkan tanırsa, bunların tümü ikinci bir noktaya dayanır. BK ve fantezinin ayrışmaya devam ettiği aynı sosyolojik seviyede, –eğer adımları hızlandıran herhangi bir seviyedeyse– ikisi arasındaki sınırlar aşınmayı sürdürür. BK teorisinde, şimdiye değin neresi patolojik görünmüşse, ümit edilir ki, bilişselliğin temelindeki bu ikisi arasında olduğu varsayılan radikal ayrımı sarsarak, bu aşınma nihayet kusursuz derecede meşru görülebilir.

---

(37) Bu temelde yapılacak olan araştırmanın en üretken kanalları muhtemelen (çoktan alaycı bir şekilde oluşturulmuş olan) 'sensawunna' ile ahenksiz ölçütün sorunlarının yol açtığı kavramsal kayma yoluyla ilişkili olanlardır. Ölçüt bilinenden tamamıyla temelden bir kopuştansa tahmin edilen kökten yabancılığın tedirgin aşinalığı olarak teyit edilmiş paha biçilmez bir görseldir. Bana göre bu 'merak' denilen şey için kilit öneme sahip olduğunu düşündüğüm şeydeki bir topolojik yer değiştirmedir: Başkalığın kesinlikle gerekli olan çöküşü, yabancılaştırıcı alternatifi de dahil olmak üzere, bulunabileceği düşünülen her şeyin içinde gündelik olandan izlerin ve lekelerin bulunmasının kaçınılmazlığı. Böyle suçlu izler olmasaydı, ne biliş ne de algı olurdu – gerçek başkalık kavranamazdı, o halde algılanamazdı da. Bizi heyecanlandıran yalnızca tuhaflık değil, aynı zamanda onun içindeki yanlış konumlanmış aşinalıktır da. O halde sınıf analizi, diğer şeylerin yanında, şunları içerebilir: (Hemen her zaman başarısız olacak olan) fantaziyi algılanan bütünselliğin birleşik ve eşitsiz bir gelişmesi, gerçeklik ve ondan duyulan sitem olarak kavramak; Yüce ve esrarlıyı yanlış anlatılmış özgürleştirici bir erek olarak ortaya koymak; düşünülemeyeni düşünmek konusunda Benjaminci/Beckettci bir şekilde, daha iyi yenilmeye çalışmak.

Başka biri daha ileri gidebilir. Çitlerle, Neo-Fabian ve bilişin meşru ve gayrı meşru ideolojik kavrayışıyla çevrili kurguyu uzaklaştırmanın ayrık bir dünyasını parsellere ayırmak için harcanan bu soluksuz çabanın, edebileştirilmiş metafor ve ötekiliğin radikal, estetik ve anlatı-bilimsel açıdan titiz bir edebiyatının gelişmesindeki akrobatik bir aktöre sahip olduğu iddia edilebilir. BK teorisinde, şimdiye değin neresi patolojik görünmüşse, ümit edilir ki, bilişselliğin temelindeki bu ikisi arasında olduğu varsayılan radikal ayrımı sarsarak, bu aşınma nihayet kusursuz derecede meşru görülebilir.

Elbette, bu bir saçmalık da olabilir. Ya da, önemsizce ve daha da muhtemel, sınırlar ve onların dallarının her ikisi de, fantastik kurguda yaratıcılığı ve yeniliği hem etkin kılar hem de engeller. Ancak, teorik odağın, nicedir tanımsal addedilen geleneksel fakat epifenomen ayrımdan, paylaşılan alanın yabancılaşması olarak asli ötekiliğe kayabilmesi umut edilecektir: Ne yaptığı; nasıl yaptığı; ve bizim onunla ne yapabileceğimiz. Bundan dolayı, Marksist teorinin, fanteziye doğru erimesini devam ettirmeye ihtiyacı vardır.

BK yoluyla, bu paylaşılan öz üzerindeki direncin erittiği etki için çok erken. Bu sav doğru bile olsa, stratejik olarak yetersiz olabilir. Tam da burada, özgüllüğüne saygı duyarak ve sorgulayarak, BK'nın varsayılan bu özgüllüğünü sarsmaya teşebbüs etmiş bulunuyorum. Bir taklit-işlem de işe yarayabilir. Sınırları daha da belirsiz hale getirmek için, bilişsel alt-üslup yığınının sabit olmayan detaylarına –ama yine de detaylarına– saygı göstermek etkileyici olabilir; 'fantezi'. Birleştirilmiş bir BK ve fanteziyi, bir başka ifadeyle BK'yı, onun söyleşiyi hegemonyası altına alma eğilimiyle teorikleştirme projesini sürdürmesi, geçici olarak dışlanmalıdır.

Kızıl Gezegenler'imiz var. Kızıl ejderhaları yabana atmamalıyız.

EKLER

Sol BK: Açıklamalarıyla birlikte, her zaman tavsiye edilmese de, seçilmiş yapıtlar

Mark Bould

Bu önerilen okuma ve izleme listesi, sol BK'nın ne olduğuyla ilgili geniş bir görüş sunar. Aşağıda sayılan yazarların ve yönetmenlerin hepsi kendilerini solcu olarak tanımlamamakla birlikte, eserlerin pek çoğu da solcuları ilgilendirebilecekleri gerçeği dışında, solcu eserler sayılmazlar. Hiç biri bu konuda sorunsuz değildir ve bazıları ise gerçekten kötü eserlerdir.

1. Okuma

Edward Abbey, *The Monkey Wrench Gang* (1975). Eko aktivistler hükümet ve sanayiye göz yumarlar. Devamı: *Hayduke Lives!* (1990). Ayrıca bkz. *Good Times* (1980).

Abe Kobo, *Inter Ice Age 4* (1959). Abe'nin çağdaş yabancılaşmayı keşfettiği absürdist yapıtlarının açık ara en bilimkurgusal olanı. Ayrıca bkz. *Woman in the Dunes* (1962), *The Face of Another* (1964), *The Ruined Map* (1967), *The Box Man* (1973), *The Ark Sakura* (1984), *Beyond the Curve* (1991), *The Kangaroo Notebook* (1991).

Cengiz Aytmatov, *The Day Lasts Longer than a Hundred Years* (1980). Şaşırtıcı biçimde sansürlenmemiş olan, Orta Asya geleneği ile Sovyet modernitesinin yabancı bir dünyanın ihtimalleriyle olan uzlaşması.

Brian Aldiss, *HARM* (2007). Britanyalı müslüman bir yazar, bir şaka yaptığı için tutuklanır ve işkenceye uğrar, –çok benzer– bir dünyanın halüsinasyonlarını görür.

Benjamin Appel, *The Funhouse* (1959). Meta-hedonizmi ve nükleer felaket kaygısı üzerine bir hiciv.

Eleanor Arnason, *A Woman of the Iron People* (1991). Devrim sonrası insanlar ve insansı uzaylılar türler arası iletişimin ve kolonyal karşılaşmanın sorunlarıyla yüzyüze gelirler. Ayrıca bkz. *To the Resurrection Station* (1986), *Ring of Swords* (1993), *Ordinary People* (2005).

Brian Attebery ve Ursula K. Le Guin, ed., *The Norton Book of Science Fiction* (1994). 1960'tan 1990'a Kuzey Amerika feminist BK'sının meşhur 'öteki' antolojisi.

Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale* (1985). Kadınların üreme işlevlerine indirgendiği köktenci distopya. Ayrıca bkz. *The Blind Assassin* (2000), *Oryx and Crake* (2003).

Wilhelmina Baird, *Crashcourse* (1993). Özdüşünümsel post feminist cyberpunk. Devamı niteliğindeki yapıtlar: *Clipjoint* (1994), *Psykosis* (1995).

J.G. Ballard, *Crash* (1973). Seks, teknoloji ve meta fetişizmi hakkında bilmeniz gereken her şey. Ayrıca bkz. *The Atrocity Exhibition* (1970).

Iain M. Banks, *Consider Phlebas* (1987). (Muhtemelen) ütopyacı, kıtlık sonrası bir gelecekte geçen canlı bir uzay operası. Devamı niteliğineki yapıtlar: *The Player of Games* (1988), *The Use of Weapons* (1990), *Excession* (1996), *Inversions* (1998), *Look to Windward* (2000), *Matter* (2008).

Max Barry, *Jennifer Government* (2003). Konsolide edilmiş dünya pazarında gürültülü dalavereler.

John Barth, *Giles Goat-Boy* (1966). Kampüste geçen Soğuk Savaş alegorisi.

John Calvin Batchelor, *The Birth of the People's Republic of Antarctica* (1983). Lanetlilerin ve sefillerin gemisinde çıldırmış bir adam.

Robert Bateman, *When the Whites Went* (1963). Salgın hastalık siyah olmayan tüm insanları yok eder.

Barry Beckham, *Runner Mack* (1972). Bir siyah devrim teşebbüsünün masalsı anlatımı.

Andrea L. Bell ve Yolanda Molina Gavilán, ed., *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain* (2003). Teknobilimsel imparatorluğu bir de öbür taraftan deneyimleyin.

Edward Bellamy, *Looking Backward, 2000–1887*(1888). Aşırı ünlü, tam olarak sosyalist olmayan, ondokuzuncu yüzyıl sonunda ütopyaların patlamasına önayak olan ütopya yapıtı. Devamı: *Equality* (1897)

Margaret Bennett, *The Long Way Back* (1954). Soykırım sonrasının Afrikası'ndan temsilciler ilkel Britanya'yı ziyaret ederler.

J.D. Beresford, *Revolution: A Story of the Near Future in England* (1921). Britanya'da sosyalist devrimi anlatan tuhaf derecede sesi boğulmuş bir öykü. Ayrıca bkz. *Goslings* (1913), *'What Dreams May Come...'* (1941), *A Common Enemy* (1942), *The Riddle of the Tower* (1944).

Adolfo Bioy Casares, *The Invention of Morel* (1940). Tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağda, imgenin psikoseksüel gücünü araştıran bir keşif. Ayrıca bkz. *Asleep in the Sun* (1973).

Terry Bisson, *Fire on the Mountain* (1988). John Brown ve HarrietTubman'ın Harper's Ferry'ye yaptıkları başarılı baskın, küresel sosyalist bir ütopyaya yolaçar.

Michael Blumlein, *The Movement of Mountains* (1987). Bir doktor laboratuarda üretilen köle bir türün insan olduğunu tanır ve devrimlerinde onlara katılır. Ayrıca bkz. *The Brains of Rats* (1990).

Alexander Bogdanov, *The Red Star* (1908, 1913). Marlıların teknokratik rejimine ve özgür aşka da yer veren ilk Bolşevik ütopyası.

Leigh Brackett, *The Long Tomorrow* (1955). Dini hoşgörüsüzlüğün ve araçsal aklın İnsan hakları çağında bir post-apokaliptik (kıyamet sonrası) eleştirisi.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953). Tüketim kültürü üzerine öfkeli, nostaljik bir hiciv.

Max Brooks, *World War Z: An Oral History of the Zombie War* (2006). Küresel, kıyamet sonrası zombi ordusu olarak Çokluk.

Rosel George Brown, *Sibyl Sue Blue* (1968). Seksi, alımlı ... orta yaşlı bekar bir annenin uzay macerası. Devamı: *The Waters of Centaurus* (1970).

John Brunner, *The Sheep Look Up* (1972). Kendi pisliğinde boğulan aşırı kalabalık bir dünyanın hikâyesi. Ayrıca bkz. *Stand on Zanzibar* (1968), *The Jagged Orbit* (1969), *Total Eclipse* (1974), *The Shockwave Rider* (1975).

Mikhail Bulgakov, *Heart of a Dog* (1925). NEP (yeni ekonomik politika) dönemi SSCB'sine yönelik bir hiciv. Ayrıca bkz. 'Diaboliad' (1925).

Edward Bulwer Lytton, *The Coming Race* (1871). Proletaryanın yükselişiyle ilgili histerik bir kehanet.

Katherine Burdekin, *Swastika Night* (1937). Hitler'in zaferinden beş yüz yıl sonrasında geçen bir distopya. Ayrıca bkz. *The Rebel Passion* (1929), *The End of this Day's Business* (1990).

Octavia Butler, *Kindred* (1979). Afrika kökenli Amerikalı bir kadın zamanın içine çekilir ve kendini atalarının köle olarak çalıştığı bir içsavaş öncesine ait bir plantasyonda bulur. Ayrıca bkz. *Patternmaster* (1976), *Dawn* (1987), *The Parable of the Sower* (1993) ve bunların devamı niteliğindeki yapıtlar.

Eugene Byrne, *ThiGMOO* (1999). Kurgusal karakterlerin sanal suretleri (sınıf) bilinci kazanır ve bir devrim başlar. Ayrıca bkz. *Back in the USSA* (1997)

Pat Cadigan, *Synners* (1989). Sokak altkültürleriyle, kurumsal yapıları eşleştirerek cyberpunk'a insani ve toplumsal karmaşıklıkla ilgili daha derin bir anlam katar. Ayrıca bkz. *Fools* (1992).

Karen Cadora, *Stardust Bound* (1994). Postapokaliptik devletin isteklerine karşı çıkarak, kadınlar astronomi bilimini yeniden kurarlar.

Ernest Callenbach, *Ecotopia: The Notebooks and Reports of William Weston* (1975). West Coast (ABD'nin pasifik kıyısı) ekolojik ütopyası. Devamı: *Ecotopia Emerging* (1981).

V.F. Calverton, *The Man Inside: Being the Record of the Strange Adventures of Allen Steele among the Xulus* (1936). Anti faşist, anti Stalinist, Althusser'i önceleyen dahi, sosyalizm sonrası insanlığa giden yolu hazırlamak için hayvanlar ve insanlar üzerinde deneyler yapar.

Karel Çapek, *War with the Newts* (1936). Kolonyal/proleter gelişme ve isyan hakkında ironi damlayan eğlenceli ve hazin bir fantazi.

Angela Carter, *The Passion of New Eve* (1977). Irk ve cinsiyet savaşlarının değiştirdiği ABD'de çılgın, derin karşılaşmalar. Ayrıca bkz. *Heroes and Villains* (1969), *The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman* (1972), *Nights at the Circus* (1984).

Margaret Cavendish, *The Blazing World* (1668). Kralcı, kehanetçi - gerici - ancak feminist - ütopya.

Philip George Chadwick, *The Death Guard* (1939). Yapay olarak üretilen vahşi savaşçılara yer veren savaş karşıtı öykü.

Suzy McKee Charnas, *Walk to the End of the World* (1974). Kıyamet sonrası dönemde kurumsal kadın düşmanlığının ve cinsi özcülüğün çatlakları arasında bir kadın isyancı. Devam niteliğinde yapıtlar: *Motherlines* (1978), *The Furies* (1994), *The Conqueror's Child* (1999).

Flynn Connolly, *The Rising of the Moon* (1993). Yirmibirinci yüzyılda bir grup feminist Katolik zulmüne karşı bir devrim örgütler.

Edwin Corley, *Siege* (1969). Siyah devrimciler Manhattan'ı işgal eder.

György Dalos, *1985*(1983). Macaristan'ın savaş sonrası dönemi, Orwell'in romanının bir devamı biçiminde aktarılır.

Dennis Danvers, *The Fourth World* (2000). Cyberpunk, Zapatist düşünceyle karşılaşır ve başka bir dünyanın mümkün olduğunu keşfeder. Ayrıca bkz. *The Watch* (2002).

Camilla Decarnin, Eric Garber ve Lyn Paleo, ed., *Worlds Apart: An Anthology of Lesbian and Gay Science Fiction and Fantasy* (1986). Kuir antolojisi.

Allan de Graeff, ed., *Human and Other Beings* (1963). Irkçılık karşıtı ABD'li BK dergisinden bir seçki (1949-61)

Samuel Delany, *Stars in My Pockets Like Grains of Sand* (1984). Derrida'nın *différance* kavramı üzerine modellenmiş radikal bir biçimde merkezsiz bir Galaktik medeniyet dekorunda geçen, uzay operası/serüven. Ayrıca bkz. *Babel-17* (1966), *The Einstein Intersection* (1967), *Nova* (1968), *Dhalgren* (1975), *Triton: An Ambiguous Heterotopia* (1976).

Don DeLillo, *White Noise* (1985). Gösteri toplumu üzerine yüzü gülmeyen bir kara komedi.

Philip K. Dick, *A Scanner Darkly* (1977). Metalaşma ve bunun getirisi olarak bireylerin ve toplulukların yıkımı üzerine tipik ancak önemli bir Dick romanı. Ayrıca bkz. *The Man in the High Castle* (1962), *Martian Time-Slip* (1962), *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (1965), *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), *Ubik* (1969) ve beş ciltlik toplu kısa öyküleri.

Thomas Disch, *334* (1972). Bizimkinden çok daha kötü, ya da çok daha iyi olmayan bir yirmi birinci yüzyılda gündelik yaşam. Ayrıca bkz. *The Genocides* (1965), *Camp Concentration* (1968), *Getting into Death* (1973), *On Wings of Song* (1979). Disch aynı zamanda ekoloji antolojisi *The Ruins of Earth*'ün (1973) ve *The New Improved Sun: An Anthology of Utopian Science Fiction*'ın (1975) editörlüğünü üstlendi.

Esmé Dodderidge, *The New Gulliver or, The Adventures of Lemuel Gulliver Jr in Capovolta* (1979). Gulliver'in torunu feminist ütopyada.

Ignatius Donnelly, *Caesar's Column* (1890). Eşitsizlik ve baskılar savaşa neden olur. Ayrıca bkz. *Doctor Huguet* (1891), *The Golden Bottle* (1892).

Candas Jane Dorsey, *Learning About Machine Sex and Other Stories* (1988). Kitaba adını veren öykü cyberpunk'ın kalıtsal olarak devraldığı fallosentrizmle alay eder.

W.E.B. Du Bois, *Dark Princess: A Romance* (1928). Messianik Afrika kökenli Amerikalı Sarı, Kahverengi ve Siyahlar'ın küresel devriminin Büyük Merkez Komitesi'ne katılır.

L. Timmel Duchamp, *Alanya to Alanya* (2005). Uzaylılar ve feministler dünyayı kurtarmak için müdahalede bulunur. Devam niteliğinde yapıtlar: *Renegade* (2006), *Tsunami* (2007), *Blood in the Fruit* (2008), *Stretto* (2008). Ayrıca bkz. *Love's Body, Dancing in Time* (2004), *The Red Rose Rages (Bleeding)* (2005).

Gordon Eklund, *All Times Possible* (1974). Amerika işçi devleti ile ilgili umut dolu ve umutsuz bir alternatif tarih denemesi.

M. Barnard Eldershaw (Marjorie Barnard ve Flora Eldershaw), *Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow* (1947; sansürlü metnin düzeltilmiş hali, 1983). Sosyalist bir ütopyacı tarafından yazılmış, 1920'lerden İkinci Dünya Savaşı'nın alternatif sonuna kadar olan sürecin naturalist öyküsü.

Suzette Haden Elgin, *Native Tongue* (1984). Erkeklerin vesayeti altına girmiş olan kaınlar hislerini anlatmak ve dünyayı değiştirmek için kendi aralarında gizli bir dil geliştirirler. Devamı: *The Judas Rose* (1987), *Earthsong* (1993).

Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952). Fantazmagorik, vahiysel modernitenin ve henüz gerçekleşmemiş olanın klasik afrofuturist bir anlatımı.

Roger Elwood ve Virginia Kidd, ed., *Saving Worlds* (1973). Ekolojik BK antolojisi.

David Ely, *A Journal of the Flood Year* (1992). Gayretli bir bürokratın cebren proleterleştirilmesi.

Carol Emshwiller, *Carmen Dog* (1988). Hayvanların kadınlara, kadınların hayvanlara dönüştüğü bir erkek aklını sorgulama teşebbüsü. Ayrıca bkz. *The Mount* (2002).

Russell B. Farr ve Nick Evans, ed., *The Workers' Paradise* (2008). Avustralya'daki işçi aleyhinde yasaları protesto etmek amacıyla toplanmış, alışma hayatının geleceğiyle ilgili öyküler. 2006'da dünya genelinde öldürülmüş olan 144 sendika aktivistine ithaf edilmiştir.

Claude Farrère, *Useless Hands* (1920). Sömürüye ve mekanikleşmeye karşı işçi direnişi, (istemeden) kapitalist şiddeti mahkum eden bir yenilgiyle sonuçlanır.

Minister Faust, *The Coyote Kings of the Space-Age Bachelor Pad* (2004). Sınırlarda yaşamı alaya alan Afrika kökenli Kanadalı bir hiciv. Ayrıca bkz. *From the Notebooks of Dr Brain* (2007).

Eric Flint, *1812: The Rivers of War* (2005). Alternatif bir zamanda, Arkansas Amerika Yerlileri Konfederasyonu uzun zaman önce bir sol aktivist ve Sosyalist İşçi Partisi üyesi tarafından kurulmuştur – Üretim-Biçimi Troçkizmi ile militarist BK'nın sıradışı bir karışımı. Devamı: *The Arkansas War* (2006). Ayrıca bkz. *1632* (2000; ve pek çok devam romanı)

Caroline Forbes, ed., *The Needle on Full: Lesbian Feminist Science Fiction* (1985). Lezbiyen–feminist BK antolojisi.

Katherine V. Forrest, *Daughters of the Coral Dawn* (1984). Galaktik kolonileşme ve lezbiyen ayrılıkçılarla ilgili neşeli ve arsız bir komedi. Devam niteliğindeki yapıtlar: *Daughters of an Amber Noon* (2002), *Daughters of an Emerald Dusk* (2005).

Karen Joy Fowler, *Sarah Canary* (1991). Amerika'nın batısında, uzaylı olması muhtemel gizemli bir kadın kendine sıradışı arkadaşlar bulur.

Anatole France, *The White Stone* (1905). *Conte philosophique* koloniciliğin vahşetini sert bir biçimde eleştirir ve kolektivist bir geleceğin taslağını sunar. Ayrıca bkz. *Penguin Isand* (1908), *The Revolt of the Angels* (1914).

Sally Miller Gearheart, *The Wanderground: Stories of the Hill Women* (1980). Nature'ın (doğa) erkeklerin şehirlere girmesini yasaklaması sonrasında geçen lezbiyen-feminist ütopya.

Amitav Ghosh, *The Calcutta Chromosome* (1996). Batı biliminin sınırlarıyla ilgili kolonyal sonrası BK.

William Gibson, *Pattern Recognition* (2003). Meta imgesini eşleştiren, BK olmayan BK romanı. Devamı: *Spook Country* (2007). Ayrıca bkz. *Neuromancer* (1984), *Count Zero* (1986), *Mona Lisa Overdrive* (1988), *Virtual Light* (1993), *Idoru* (1996), *All Tomorrow's Parties* (1999).

Charlotte Perkins Gilman, *Herland* (1914). Önde gelen Amerikalı feminist ve sosyalistten ayrılıkçı bir ütopya. Devamı: *With Her in Our Land* (1916). Ayrıca bkz. 'Moving the Mountain' (1911).

Molly Gloss, *The Dazzle of the Day* (1997). Bir yıldızlararası aracın içindeki topluluk düşük etkili kolonileşmeye bağlanırlar. Ayrıca bkz. *Wild Life* (2000).

Lisa Goldstein, *The Dream Years* (1985). 1920'lerin sürrealist Paris'ini, 1968 Mayısını ve devrimci bilincin geleceğini anlatan zaman kayması serüveni.

Jen Green ve Sarah Le Fanu, ed., *Despatches from the Frontier of the Female Mind* (1985). Feminist BK antolojisi.

Sam Greenlee, *The Spook Who Sat by the Door* (1969). CIA'nın ilk siyah saha ajanı sokak çetelerini devrimci bir ordu oluşturmak için eğitir.

George Griffith, *The Angel of the Revolution* (1893). Uçan anarşist teröristler bir dünya hükümeti kurarlar. Ayrıca bkz. *Olga Romanoff* (1894).

Nicola Griffith, *Slow River* (1995). Varlıklı, genç bir lezbiyenin karanlık, yakın bir gelecekte proleterleşmek zorunda bırakılmasının öyküsü. Ayrıca bkz. *Ammonite* (1993). Griffith aynı zamanda kuir antolojisi *Bending the Landscape: Science Fiction*'ın (1998) editörlerinden birisidir.

Sutton E. Griggs, *Imperium in Imperio* (1899). Devrimci siyah ayrılıkçılığın yükselişi ve ihanete uğrayışı.

Emil Habibi, *The Secret Life of Saeed, the Ill-Fated Pessoptimist: A Palestinian who Became a Citizen of Israel* (1974). Candide benzeri kahraman modern İsrail'in kuruluşu döneminde geçen fantastik yaşamını anlatır.

Joe Haldeman, *The Forever War* (1974). Zaman genişlemesinden muzdarip, yönlerini kaybetmiş, yabancılaşmış askerler, hızla değişen bir Dünya'ya geri dönerler. Devam niteliği taşıyan yapıtlar: *Forever Peace* (1997), *Forever Free* (1999).

Patrick Hamilton, *Impromptu in Moribundia* (1939). Orta sınıfların dünya görüşünü ve sermayenin zenginliği yaratanın (emek değil) kendisi olduğuna yönelik fantazilerini hedef alan bir hiciv.

Nick Harkaway, *The Gone-Away World* (2008). İmparatorluk üzerine komik bir siyah fantazmagorisi.

Jacqueline Harpman, *I Who Have Never Known Men* (1995). Kaçırılmış ve on yıl boyunca yer altında hapis tutulmuş, dışarı çıktıklarında boş bir dünyayla karşılaşan 40 kadınla ilgili muğlak bir biçimde feminist hikâye.

Harry Harrison, *Make Room! Make Room!* (1966). Aşırı kalabalık bir gelecekle ilgili klasik bir kehanet.

M. John Harrison, *Signs of Life* (1996). Üst düzey biyoteknoloji pazarlığında maçoluk serbest pazarcılıkla tanışır. Ayrıca bkz. *Light* (2002), *Nova Swing* (2006).

Milo Hastings, *City of Endless Night* (1920). Kafası karışık, belirsiz, antisosyalist ütopya; ciddi anlamda Nazizmin habercisidir.

Robert A. Heinlein, *For Us, The Living: A Comedy of Customs* (2004). Kendisinin de gönüllü olduğu Upton Sinclair'in EPIC kampanyası başarısız olunca, Heinlein bu uzun süre yayınlanmayan ırkçılık ve kilise karşıtı, kapitalizmi ehlileştirecek bir Sosyal Kredi sistemini savunduğu bu nüdist ütopyayı yazar. Üzücüdür ki, kendisi sonradan ırkçılık karşıtlığı ve bu ilk romanında bile zaten sorunlu olan feminizm içinde bocalayan sağ görüşlü bir liberteryana dönüştü.

Zenna Henderson, *Ingathering: The Complete People Stories* (1995). Psişik güçlere sahip insansı uzaylılar bizim dünyamıza uyum göstermek için çabalar.

John Hersey, *My Petition for More Space* (1974). Aşırı nüfus artışıyla ilgili karanlık ve komik bir öykü. Ayrıca bkz. *The Child Buyer* (1960), *White Lotus* (1965).

Theodor Hertzka, *Freeland* (1890). Rekabetten ve sömürüden arındırılan bir kapitalizmin ideal toplum için bir temel oluşturduğu sosyalizme eğilimli bir ütopyacı fantazi.

Chester Himes, Plan B(1983). Acılı Himes hipergerçekçi Harlem suç zincirini bir siyah devrimle tamamlar.

Russell Hoban, *Riddley Walker* (1980). Nükleer yıkımdan 2000 yıl sonra barutun tekrar icat edildiği dilsel açıdan yaratıcı bir roman.

T. Shirby Hodge (Roger Sherman Tracy), *The White Man's Burden: A Satirical Forecast* (1915). Zamanda yolculuk eden bir ziyaretçi gelecekteki Afrikalı anarşist ütopyayı görür ve siyah insanların zaferini öğrenir, aynı zamanda beyaz Amerikalı istilanın yıkımını da.

Cecilia Holland, *Floating Worlds* (1976). Belli belirsiz feminist, kolonicilik karşıtı uzay operası.

Pauline Hopkins, *Of One Blood* (1901–03). Teknolojik olarak üstün, eski bir Afrika medeniyeti dünyayı geri almaya hazırlanır.

Nalo Hopkinson, *Midnight Robber* (2000). Gezegenlerarası kolonileşme, bu kez kolonileştirilenlerin gözünden anlatılır. Hopkinson aynı zamanda *So Long Been Dreaming: Postcolonial Visions of the Future*'ın (2004) editörlerinden birisidir.

William Dean Howells, *A Traveler from Altruria* (1892–93). Gerçekten sosyalist, Hıristiyan bir ülkeden gelen bir ziyaretçi kapitalizm ve demokrasi arasındaki çelişkileri ortaya koyar. Devamı: *Letters of an Altrurian Traveller* (1893–94), *Through the Eye of the Needle* (1907).

W.H. Hudson, *The Crystal Age* (1887). Yarı anaerkine dayalı, ekolojik, pastoral ütopya.

Julian Huxley, 'The Tissue-Culture King' (1926). Klonlama, telepati ve meta fetişizmiyle ilgili sömürgecilik aleyhtarı bir serüven.

Blyden Jackson, *Operation Burning Candle* (1973). Siyah devrimciler baskın ideolojiyi parçalamak için sembolik olarak ona benzer bir zorbalığı planlar.

Michel Jeury, *Chronolysis* (1973). Anarkososyalist yakın gelecekte yolunu kaybetmiş bir ajan kendini geleceği elde etmek için tarihi değiştirmeye çalışan çokuluslu şirketlerin çatışmasının ortasında bulur.

Gwyneth Jones, *White Queen* (1991). Uzaylı istilası anlatısının yeşil-sosyalist-feminist, koloni sonrası ironik bir yeniden gözden geçirilmiş sürümü. Devamı: *North Wind* (1994), *Phoenix Café* (1997). Ayrıca bkz. *Escape Plans* (1986), *Kairos* (1988), *Bold as Love* (2001; dört devam romanı), *Life* (2004).

Anthony Joseph, *The African Origins of UFOs* (2007). Afropsychedelic kara BK.

William Melvin Kelley, *A Different Drummer* (1959). Siyah nüfus güneydeki eyaletlerden birisini terkeder.

John Kendall, *Unborn Tomorrow* (1933). Genç çift 1995'lerin 'doğal olmayan' küresel sosyalist ütopyasından kaçar.

Damon Knight, *Hell's Pavement* (1955). 1950'lerin ABD'sini hedef alan deli dolu bir hiciv.

Cyril Kornbluth, *His Share of Glory* (1997). 1950'lerin militarist/tüketici Amerika'sını hicveder. Ayrıca bkz. *The Syndic* (1953), *Not This August* (1955).

Nancy Kress, *Beggars in Spain* (1993). Görünürde genetik mühendisliğiyle üretilen süper insanlar hakkında, ancak kapitalizmin bizi nasıl şimdiden süper insan yaptığını anlatan bir roman. Devam romanları: *Beggars and Choosers* (1994), *Beggars Ride* (1996).

Larissa Lai, *Salt Fish Girl* (2002). Emeğin marjinalleştirilmesini, göçmenleri ve kadınları anlatan büyülü gerçekçi BK.

Mary E. Bradley Lane, *Mizora: A Prophecy* (1880–81). Yüksek teknolojili, oyuk dünya teorisine yer veren, kadın ütopyası.

Herrmann Lang, *The Air Battle: A Vision of the Future* (1859). Teknolojik olarak üstün Afrika devleti beyazların köleliğini sona erdirmek için savaşır. Tam olarak ırkçılık karşıtı değildir, ırklararası evliliği savunur.

Justine Larbalestier, ed., *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century* (2006). Feminist BK antolojisi.

Alice Laurence, ed., *Cassandra Rising* (1978). Feminist BK antolojisi.

J.M.G. Le Clézio, *The Giants* (1973). Moderniteye, akılcılığa, tüketiciliğe ve Amerikanlaşmaya karşı, şairane ve hafifçe deneysel bir feryat.

Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974). Kıtlığın olduğu bir dünyanın anarşizmiyle, kıtlığın yapay olarak üretildiği bir dünyadaki kapitalizmi karşılaştırılırken, bir bilim insanı süreklilik, eşzamanlılık ve belirlilik kavramlarını anlamaya çalışır. Ayrıca bkz. *The Left Hand of Darkness* (1969), *The Word for World is Forest* (1972), *Always Coming Home* (1985).

Doris Lessing, *The Memoirs of a Survivor* (1974). Dışlanmış birisi penceresinden medeniyetin çöküşünü izler. Ayrıca bkz. *The Four-Gated City* (1969), *The Fifth Child* (1988), *Re: Colonised Planet 5, Shikasta* (1979; dört devam romanı).

Roy Lewis, *The Extraordinary Reign of King Ludd: An Historical Tease* (1990). Zafere ulaşan 1848 devrimi'nden bir asır sonra, küresel Darwinci-Malthussçu endişeler sosyalizme tehdit oluşturmaya başlar.

Sinclair Lewis, *It Can't Happen Here* (1935). Amerika'nın faşizme düşüşünün oturaklı ve tuhaf biçimde komik öyküsü.

A.M. Lightner, *The Day of the Drones* (1969). Afrikalı araştırma grubu beyaz bir medeniyetin kalıntılarıyla karşılaşır.

Anna Livia, *Bulldozer Rising* (1988). Yaşlı bir grup kadın, hayat dolu olmak üzerine kurulu olan bir gelecekte hayatta kalmaya çalışırlar.

Alun Llewellyn, *The Strangė Invaders* (1933). SSCB'den türeyen, kıyamet sonrası feodal teokrasi dev kertenkelelerin göçüyle mücadele etmek zorunda kalır.

Jack London, *The Iron Heel* (1907). Kapitalist oligarşiye karşı kanlı bir devrim. Ayrıca bkz. 'A Curious Fragment' (1908), 'Goliah' (1908), 'The Dream of Debs' (1909), 'The Red One' (1918).

Simon Louvish, *Resurrections From the Dustbin of History: A Political Fantasy* (1992). Luxemburg ve Liebknecht'in Sosyalist Alman Devleti'ni kurmalarından elli yıl sonra, Hitler'in torunu ABD başkanlığına bir nefes uzaklıktadır.

Ian McDonald, *Sacrifice of Fools* (1996). Uzaylılar Belfast'a yerleşirler. Ayrıca bkz. *Desolation Road* (1988), *Necroville* (1994), *Chaga* (1995), *Kirinya* (1988), *Tendelėo's Story* (2000), *River of Gods* (2004), *Brasyl* (2007).

Maureen F. McHugh, *China Mountain Zhang* (1992). Çok uzak olmayan bir gelecekte gündelik hayat Komünist Çin tarafından ele geçirilmiştir.

Vonda McIntyre, *Dreamsnake* (1978). Cinsellik, cinsiyet ve iyileşme hakkında, güç ve suistimali hakkında kıyamet-sonrası feminist BK.

Ken MacLeod, *The Execution Channel* (2007). Teröre karşı savaş karanlık (alternatif) bir gelecekte de devam eder. Ayrıca bkz. The Star Fraction (1995; dört devam kitabı).

Barry Malzberg, *Galaxies* (1975). Bitmemiş bir romana doğru notlar olarak sunulan ABD BK pazarı için yazmak hakkında iğneleyici yorumlar. Ayrıca bkz. *Screen* (1968), *The Falling Astronauts* (1971), *Revelations* (1972), *Beyond Apollo* (1972), *Overlay* (1972), *Herovit's World* (1973), *Scop* (1976), *Cross of Fire* (1982), *The Remaking of Sigmund Freud* (1985).

Andrew Marvell, *Minimum Man* (1938). Faşist devleti yıkmak (bir başka belirsiz sınıf bilincine sahip proleter grubu olan) insan sonrası cücelerin işbirliğine bağlıdır.

Lisa Mason, *Summer of Love* (1994). Bir zaman yolcusu geleceği korumak için 1967'nin San Francisco'suna döner, ancak yalnızca zamanın şartlara bağlı ve ihtimaller üzerine kurulu olduğunu öğrenir.

Vladimir Mayakovsky, *The Bedbug* (1929). Bir sovyet bürokratının hayvanat bahçesine kapatıldığı satirik bir tiyatro oyunu.

Shepherd Mead, *The Big Ball of Wax* (1954). Kurum karşıtı yakın gelecek yergisi.

Farah Mendlesohn, ed., *Glorifying Terrorism* (2006). Birleşik Krallık'ın 2006 tarihli korkutucu, kafkaesk Terörizm yasalarına bir tepki olarak basılmış bir seçki.

Judith Merril, *Homecoming and Other Stories* (2005). Geleneksel BK materyalini büyük ölçüde feminist ve Troçkizme yatkın bir açıdan yorumlayan kısa hikâyeler. Ayrıca bkz. *Shadow on the Hearth* (1950) Cyril M. Kornbluth ile ortak çalışmaları: *Outpost Mars* (1952), *Gunner Cade* (1952). Merril ayrıca *Year's Best SF [Yılın en iyi BK'ları]* antolojilerine 1956-68 yılları arasında editörlük yapmıştır.

China Miéville, *Iron Council* (2004). Devrim Yeni Crobuzon'a gelir ve dikkate değer bir devrimci ihtimal imgesi ile biter. Ayrıca bkz. *Perdido Street Station* (2000), *The Scar* (2002).

Warren Miller, *The Siege of Harlem* (1964). Bir savaş gazisi torunlarına Harlem'in ayrılmasını anlatır.

Misha, *Red Spider White Web* (1990). Sanat ve matalaşmaya dair karanlık bir cyberpunk romanı.

Adrian Mitchell, *The Bodyguard* (1970). Totaliter Britanya'daki seçkin bir koruma, etrafında olup biten devrimden habersiz kendi hayatını nakleder.

J. Leslie Mitchell, *Gay Hunter* (1934). Kıyamet sonrası pastoral bir Britanya'ya fırlatılmış gibi duran romanın kahramanı, 'medeniyetin' (teknokratik faşizm tarafından dayatılan sınıf sistemi) ortaya çıkmaması için mücadele eder.

Naomi Mitchison, *Memoirs of a Spacewoman* (1962). Kucaklayan bir özgünlük içinde keyifli maceralar. Ayrıca bkz. *We Have Been Warned* (1935).

Judith Moffett, *The Ragged World* (1991). Uzaylılar insanları bedeli ne olursa olsun Dünya'yı ekolojik felaketten kurtarmaları için zorlar. Devam niteli-

ğindeki eserler: *Time, Like an Ever-Rolling Stream* (1992), *The Bird Shaman* (2008). Ayrıca bkz. *Pennterra* (1987).

Michael Moorcock, *Behold the Man*(1969). Keyifli ve kafirce bir zamanda yolculuk öyküsü.Ayrıca bkz. *Breakfast in the Ruins* (1972),*The Final Programme* (1968; üç devam romanı),*The Black Corridor* (1969), *The Warlord of the Air* (1971; iki devam romanı). Moorcock Yeni Dalga'nın arkasındaki editöryal itici güçtü - bkz. *New Worlds: An Anthology* (1983).

Alan Moore, *V for Vendetta* (1982–88). Britanyadaki totaliter rejime karşı gelen bir anarşist. Ayrıca bkz. *Watchmen* (1986–87), *The League of Extraordinary Gentlemen* (1999–).

Robert Morales ve Kyle Baker, Truth: *Red, White and Black* (2002). 'süperasker' deneylerinin Afrikalı Amerikalılar üzerinde yapıldığı, yeniden yazılmış bir Captain America senaryosu.

Julian Moreau, *The Black Commandos* (1967). Süper bilimsel siyah süper savaşçılar, uçan daireleriyle beyaz üstünlüğünü yerle bir eder.

William Morris, *News from Nowhere* (1890). Çalışma, yaşam ve sanatın bir olduğu sosyalist ütopya.

Grant Morrison, *The Invisibles* (1994–2000). Invisible College, insanlığı köleleştiren uzaylılara karşı savaşır. Ayrıca bkz. *Zenith* (1987–92), *Animal Man* (1988–90), *St Swithin's Day* (1989), *Doom Patrol* (1989–92), *Big Dave* (1993–94), *Flex Mentallo* (1996), *The Filth* (2002–03) ve *We3* (2004).

Walter Mosley, *Blue Light* (1998). Kozmik bir ışın 1960'ların San Francisco'sunu vurur ve ırk, cinsiyet, kimlik, ölüm, dönüşüm ve imkanlar üzerine tuhaf bir öyküye dönüşür.Ayrıca bkz. *Futureland: Nine Stories of an Imminent Future* (2001).

Pat Murphy, 'Rachel in Love' (1987). Zekası geliştirilen şempanze kendisini yaratan ataerkil teknobilimsel enstitüden kaçar. Ayrıca bkz.*The City, Not Long After* (1988).

Alice Nunn, *Illicit Passage* (1992). Kuşatılmış, sınıflara bölünmüş bir uzay kolonisinde kadınlar daha önce benzeri görülmemiş bir devrim başlatırlar.

Barbara O'Brien, *Operators and Things* (1958). Bir şizofrenin otobiyografisi şeklinde kaleme alınmış, şirketler, patriyarka ve yabancılaşma üzerine bir hiciv.

E.V. Odle, *The Clockwork Man* (1923). Diyalektik olarak hem umut dolu hem de berbat olarak kavranan mekanikleşmenin geleceğiyle komik bir karşılaşma.

Joseph O'Neill, *Land Under England* (1935). Beyinsiz otomatlara dönüşmüş insanlar hakkında yeraltında geçen Nazi aleyhtarı bir macera. Ayrıca bkz. *Day of Wrath* (1936).

Rebecca Ore, Gaia's Toys (1995). Yeraltı eko savaşçıları Dünya'yı yaşaması için genetik olarak dönüştürürler. Ayrıca bkz. *Becoming Alien* (1988; iki devam romanı), *The Illegal Rebirth of Billy the Kid* (1991), *Slow Funeral* (1994).

George Orwell, *Nineteen Eighty-Four* (1949). Ünlü anti Stalinist distopya.

Severna Park, *Hand of Prophecy* (1998). Lezbiyen feminist koloniyal sonrası uzaya operası.

Olivier Pauvert, *Noir* (2005). Yakın gelecekte faşist Fransa'da, bir katil işlediğini hatırlamadığı bir cinayeti çözmek için hayata döner.

Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time* (1976). Zamanın içinde ütopyacı bir geleceğe sürüklenen, fakirleşmiş Connie Ramos, gelecekte gördüklerinin gerçekleşmesi için şimdiki zamanda mücadele edecektir. Ayrıca bkz. *He, She and It* (1991).

Doris Piserchia, *Star Rider* (1974). Yıldızlarası serüven evlilik ve annelikten daha çekici olduğunu kanıtlar.

Frederik Pohl, 'The Midas Plague' (1954) ve 'The Tunnel Under the World' (1954). 1950'lerin en iyi BK yergileri arasındadır. Ayrıca bkz. Cyril M. Kornbluth ile ortak olarak: *The Space Merchants* (1953), *Search the Sky* (1954), *Gladiator-at-Law* (1955), *Wolfbane* (1957).

Ishmael Reed, *Mumbo Jumbo* (1972). Tek tanrı inancı, beyazların üstünlüğü ve düzen, caz ve özgürlüğe karşı. Ayrıca bkz. *Flight to Canada* (1976).

Kit Reed, *Weird Women, Wired Women* (1998). 1958-97 arası öyküler, patriyarkanın savaş sonrası (beyaz, orta sınıftan olan) Amerikalı kadınlardan talep ettiklerini ortaya koyar.

Mack Reynolds, *Looking Backward, From the Year 2000* (1973). Sosyalist İşçi Partisi'ni destekleyen Reynolds büyük bir verimlilikle genellikle sağ görüşlü Amerikan BK dergilerine yazdı. Burada, Bellamy'den aldığı ilhamla ütopyaya dönüşen kıtlık sonrası geleceği hayal eder. Devamı: *Equality: In the Year 2000* (1977). Ayrıca bkz. *See also Black Man's Burden* (1972; iki devam kitabı), *Commune 2000 A.D.* (1974; iki devam kitabı), *Satellite City* (1975), *After Utopia* (1977), *Perchance to Dream* (1977), *Lagrange Five* (1979; two sequels).

Adam Roberts, *Salt* (2000). Totaliter ve anarşist sömürgeciler arasındaki çatışma. Ayrıca bkz. *Stone* (2002), *Polystom* (2003), *The Snow* (2004), *Gradisil* (2006), *Slowly* (2008).

Kim Stanley Robinson, *Red Mars* (1992), *Green Mars* (1993), *Blue Mars* (1995). Mars'ın ütopik bir anayurda dönüştürülmesi sırasında yeşil ve kızıl siyasetler arasında oluşan gerilimleri ortaya koyan anıtsal üçleme. Ayrıca bkz. *The Wild Shore* (1984; iki devam cildi), *Antarctica* (1997), *The Years of Rice and Salt* (2002), *Forty Signs of Rain* (2004; iki devam cildi). Robinson aynı zamanda ekolojik antoloji *Future Primitives: The New Ecotopias*'ın (1994) editörlüğünü üstlendi.

Spider Robinson, Night of Power (1985). Black Power devrimcileri New York'u işgal eder.

Mordecai Roshwald, *Level 7* (1959). Nükleer felakette 'hayatta kalmak' üzerine karanlık bir masal. Ayrıca bkz. *A Small Armageddon* (1962).

Joanna Russ, *The Female Man* (1975). Politik radikalizmle estetiği harmanlayan en önemli feminist BK eserlerinden. Ayrıca bkz. *We Who Are About To...* (1977), *The Two of Them* (1978), *On Strike against God* (1982), *(Extra)Ordinary People* (1984).

Eric Frank Russell, *The Great Explosion* (1962). Gandhivari pasif direniş yeryüzündeki emperyalizme karşı koyar.

Geoff Ryman, *Air or Have not Have* (2004). Bilgi çağının Asya'daki küçük köye varışı bir sel gibi olur. Ayrıca bkz. *The Unconquered Country* (1986), *The Child Garden; or, A Low Comedy* (1989), *Lust* (2000).

James Sallis, ed., *The War Book* (1969). Savaş karşıtı BK antolojisi.

Sarban, *The Sound of His Horn* (1952). Hitler'in zaferinden 500 yıl sonrasına zaman yolculuğu yapan bir savaş esiri barok Nazi hissiyatıyla dolu insanlıktan çıkmış bir dünyayla karşılaşır.

Pamela Sargent, *The Shore of Women* (1986). Cinsiyet ayrılığının hüküm sürdüğü kıyamet sonrasında, yüksek teknolojili bir şehirden sürülen bir kadın ilkel kabilelerden birine mensup adamlardan birine aşık olur. Sargent üç çığır açan kadın yazar seçkisinin editörlüğünü yaptı, bunlar *Women of Wonder* (1975), *More Women of Wonder* (1976) ve *The New Women of Wonder* (1978); bu seçkiler daha sonra *Women of Wonder: The Classic Years* (1996) ve *Women of Wonder: The Contemporary Years* (1996) olarak birleştirildi ve genişletildi.

Rob Sauer, ed., *Voyages: Scenarios for a Ship Called Earth* (1971). Ekolojik BK antolojisi

George Saunders, *Civilwarland in Bad Decline* (1996). Asgari ücrete tabi, hayali bir ABD'de geçen öyküler. Ayrıca bkz. *Pastoralia* (2000), *The Brief and Frightening Reign of Phil* (2005), *In Persuasion Nation* (2006).

Josephine Saxton, *The Travails of Jane Saint and Other Stories* (1986). Devrimci temayüllerinin yeniden programlanmasına direnen Jane'in başka gerçekliklerde geçen maceraları. Devam romanı: *Jane Saint and the Backlash* (1989). Ayrıca bkz. *The Power of Time* (1985), *Queen of the States* (1986).

George Schuyler, *Black No More* (1931). Afrikalı Amerikalıların mükemmel bir beyazlaştırma tedavisini uygulaması beyaz üstünlüğünü yıkar. Ayrıca bkz. *Black Empire* (1936–38).

Jody Scott, *I, Vampire* (1984). Çağdaş kapitalizme feminist yergi. Ayrıca bkz. *Passing for Human* (1977).

Melissa Scott, *Trouble and Her Friends* (1994). Kuir cyberpunk. Ayrıca bkz. *Shadow Man* (1995), *Night Sky Mine* (1996), *Dreaming Metal* (1997), *The Shapes of Their Hearts* (1998), *The Jazz* (2000).

Alan Seymour, *The Coming Self-Destruction of the USA* (1969). Bir Afrikalı Amerikalı devriminin hazin portresi.

Eluki Bes Shahar, *Hellflower* (1991). Postfeminist cyberpunk uzay operası. Devam niteliğindeki yapıtlar: *Darktraders* (1992), *Archangel Blues* (1993).

Mary Shelley, *Frankenstein, or The Modern Prometheus* (1818). Pek çok şeyin yanısıra, yükselen, isyankâr proletaryaya dair bir öngörü. Ayrıca bkz. *The Last Man* (1826).

Lucius Shephard, *Life During Wartime* (1987). *Heart of Darkness*'ın [*Karanlığın Yüreği*, Joseph Conrad – çn] yakın gelecekte ABD tarafından işgal edilmiş bir Latin Amerika'da geçen versiyonu.

Lewis Shiner, *Deserted Cities of the Heart* (1988). ABD emperyalizmiyle ilgili büyülü gerçekçi BK. Ayrıca bkz. *Frontera* (1984), *Slam* (1990), *Glimpses* (1993). Shiner savaş karşıtı antoloji *When the Music's Over*'ın da editörüdür (1991).

John Shirley, *Eclipse* (1985). Üçüncü Dünya Savaşı sonrası derbeder, teknolojiden yoksun bir direniş, neo faşist rejime ve onun sponsoru olan şirketlere karşı savaşır. Devam kitapları: *Eclipse Penumbra* (1988), *Eclipse Corona* (1990).

Robert Silverberg, *Dying Inside* (1972). Zihin okuma yeteneklerini yavaş yavaş kaybeden bir adam aracılığıyla çağdaş yabancılaşmaya bir keşif gezisi. Ayrıca bkz. *Thorns* (1967), *A Time of Changes* (1971), *The Stochastic Man* (1975).

Clifford Simak, *Ring Around the Sun* (1953). Mutant insanlar Soğuk Savaş'ı sona erdirmek için kapitalizmi yıkar. Ayrıca bkz. *City* (1952).

Upton Sinclair, *The Millennium: A Comedy of the Year 2000* (1914). Küresel felaket, dünyadaki en güçlü devletlerin yıkılarak, sırasıyla kölecilikten feodalizme, kapitalizme ve sosyalizme geçmesine yol açar. Ayrıca bkz. *Prince Hagen* (1903; tiyatro oyunu, 1921), *The Industrial Republic: A Study of the America of Ten Years Hence* (1907), *Roman Holiday* (1931), *I, Governor of California, and How I Ended Poverty* (1933), *We, People of America, and How We*

Ended Poverty: A True Story of the Future (1934), *I, Candidate for Governor: And How I Got Licked* (1934–35).

Eduard Skobolev, *Catastrophe* (1983). Nükleer savaş ve emperyalizmin iç içe geçen çılgınlığı hakkında manik ve geveze bir serüven.

Joan Slonczewski, *A Door into Ocean* (1986). Feminist ayrılıkçı ütopya. Devam niteliğinde: *Daughter of Elysium* (1993), *Brain Plague* (2000). Ayrıca bkz. *The Forms on Foxfield* (1980), *The Children Star* (1998).

Cordwainer Smith, *The Rediscovery of Man* (1988). Uzak gelecekte bilinç sahibi olacak şekilde üretilen hayvanlar insan efendilerine karşı ayaklanır. Ayrıca bkz. *Norstrilia* (1975).

Kent Smith, *Future X* (1990). Malcolm X'in soyundan gelen bir zaman yolcusu atasının suikaste kurban gitmesini önlemeli ve kendi distopik geleceğini engellemelidir.

Edmund Snell, Kontrol(1928). Namuslu bir delikanlı teknokratik faşizmin üstesinden gelir.

Norman Spinrad, *The Iron Dream* (1972). 1919'da Adolf Hitler bir pulp BK yazarı olmak için ABD'ye göç eder; bu onun frengiden ölmeden birkaç hafta önce yazdığı romanıdır. Ayrıca bkz. *Bug Jack Barron* (1969), *Other Americas* (1988), *Russian Spring* (1991).

Olaf Stapledon, *Star Maker* (1937). Birlik olmak için farklılığı kucaklamak hakkında nefes kesici bir destan. Ayrıca bkz. *Last and First Men* (1930), *Odd John: A Story Between Jest and Earnest* (1935), *Sirius: A Fantasy of Love and Discord* (1944).

Neal Stephenson, *Quicksilver* (2003). Bilgi çağı perspektifinden aktarılan merkantilizmin yükselişi hakkındaki bu yapıt sermayeyi ilk küresel bilgi teknolojisi olarak konumlar. Devamı niteliğinde: *The Confusion* (2004), *The System of the World* (2004). Ayrıca bkz. *Cryptonomicon* (1999).

Boris ve Arkady Strugatsky, *The Second Invasion from Mars* (1968). Bu kez Marslılar ekonomik yollarla kazanır; pek kimse farketmez ya da umursamaz. Ayrıca bkz. *Hard to be a God* (1964), *Monday Begins on Saturday* (1965), *The Ugly Swans* (1966–67), *Noon: 22nd Century* (1967), *Tale of a Troika* (1968), *Roadside Picnic* (1972).

Theodore Sturgeon, *Venus Plus X* (1960). Cinsiyet sonrası ütopya – 1950'lerin dergilerde basılan BK'sına özlemle dolu. Ayrıca bkz. *More than Human* (1953), 'The World Well Lost' (1953); kısa öykülerinin toplandığı *The Ultimate Egoist* (1994) ve müteakip cüzler.

Tricia Sullivan, *Maul* (2004). İkinci dalga kokan, postfeminist isyankâr kız alışveriş ve kavga romanı.

Lucy Sussex, *My Lady Tongue and Other Tales* (1990). Lezbiyen, koloni sonrası BK ve fantazi.

Jonathan Swift, *Gulliver's Travels* (1726). Akılcılığın ve akıldışılığın fazlasını hedef alan bir yergi.

Sheri S. Tepper, *The Gate to Women's Country* (1988). Dünyanın ve insanlığın kurtuluşu için gizli bir feminist projeye yer veren kıyamet sonrası ayrılıkçı ütopya. Ayrıca bkz. *Grass* (1989; iki devam romanı), *Beauty* (1991), *Gibbon's Decline and Fall* (1996), *The Fresco* (2000), *The Visitor* (2002), *The Companions* (2003), *The Margarets* (2007).

Sheree R. Thomas, ed., *Dark Matter: A Century of Speculative Science Fiction from the African Diaspora* (2000). Çoğunlukla Afroamerikan BK. Ayrıca bkz. *Dark Matter: Reading the Bones* (2004).

James Tiptree, Jr, *Her Smoke Rose Up Forever: The Great Years of James Tiptree, Jr* (1990). Toplumsal cinsiyet, kimlik, cinsiyet ve ölüm hakkında en iyi Alice Sheldon öykülerini toplayan bir seçki.

Sue Thomas, *Correspondence* (1991). Hayatından hoşnutsuz bir kadının yavaş yavaş kendini bir makineye dönüştürmesinin öyküsü.

Alexei Tolstoy, *Aelita* (1922). Mars'ı ziyaret eden iki Sovyet ziyaretçi işçilerin devrimine destek verirler. Ayrıca bkz. *Engineer Garin and His Death Ray* (1927).

Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889). Feodaliteden endüstriyel kapitalizme geçiş hakkında belirsiz ama kilise karşıtı, cumhuriyetçi bir öykü.

Thomas F. Tweed, Rinehard (1933). Beyni hasar görmüş –ya da ilahi esinli– ABD başkanı, Büyük Buhrandan kurtulmak için anayasayı ve ABD kurumlarını ilga eder.

Jules Verne, *Paris in the Twentieth Century* (yazım 1863; 1994). 'kayıp' distopik serüven Verne'in daha ünlü eserlerindeki modernite ve mekanikleşmeye karşı duyduğu kararsızlığı yansıtır. Ayrıca bkz. *Twenty Thousand Leagues under the Seas* (1870), *The Begum's Millions* (1879).

Élisabeth Vonarburg, *In the Mothers' Land* (1992). Kıyamet sonrası matriyarka arkeolojik bulgularla sarsılır. Ayrıca bkz. *The Silent City* (1981), *Reluctant Voyagers* (1994), *Dreams of the Sea* (1996), *A Game of Perfection* (1997), *Slow Engines of Time and Other Stories* (1999).

Kurt Vonnegut, Jr, *Player Piano* (1952). Sibernetik otomasyon üzerine distopik bir yergi.

Rex Warner, The Aerodrome(1941). Güvenlik devleti ve modernitenin faşist kuvvetlerine karşı mizahi bir yakarış. Ayrıca bkz. *The Wild Goose Chase* (1936).

Ian Watson, *Slow Birds* (1985). Pek çoğu, Soğuk Savaş krizlerine yöneltilmiş ironik hikâyelerin bir kolleksiyonu.

E.L. White, *Lukundoo, and Other Stories* (1927). Kitaba adını veren öykü (belli belirsiz) bir kolonicilik aleyhtarı kolonyal fantazidir.

Colson Whitehead, *The Intuitionist* (1999). Alternatif bir Amerika dekorunda, ırksal ilişkiler asansör yapımı ve bakımı bilimi yoluyla açıklanır.

Kate Wilhelm, *Where Late the Sweet Birds Sang* (1976). Klonlama ve insan sonrasına geçiş ile ilgili kıyamet sonrası feminist hikâye.

John A. Williams, *The Man Who Cried I Am* (1967). Afroamerikan isyanın romanı. Ayrıca bkz. *Sons of Darkness, Sons of Light* (1968), *Captain Blackman* (1972), *Jacob's Ladder* (1987).

Raymond Williams, *The Volunteers* (1978). Direniş ve devrimle ilgili, Thatcher-Blair devletini öngören, yakın gelecekte geçen bir gerilim.

Tess Williams, *Sea as Mirror* (2000). Türlerarası iletişim, ekolojik ve nükleer felaketlerden kurtulmak için bir yol sunar.

Connie Willis, 'All My Darling Daughters' (1985). Oğlanların uzaylılara tecavüz ettiği, yörüngedeki bir yatılı okulda istismar edilen bir kızla ilgili karanlık bir hikâye. Ayrıca bkz. *Doomsday Book* (1992).

Monique Wittig, *The Guérillères* (1969). Kadınların patriyarkaya ve erkeklere karşı silahlı direnişini konu alan büyülü bir hikâye.

Bernard Wolfe, *Limbo* (1952). Bir sefer Troçki'nin korumalığını da yapmış olan Wolfe'dan sibernetik ve psikanalizi araştıran distopik bir yergi. Ayrıca bkz. 'The Bisquit Position' (1972).

Jack Womack, *Random Acts of Senseless Violence* (1993). Altı kitaplık Dryco-series'in en iyi kitabı (1987–2000), fakirliğe düşen ve yeni yaşamına uymayan orta sınıf standartlarını terkeden genç bir kadının öyküsü. Ayrıca bkz. *Let's Put the Future Behind Us* (1996).

Ivan Yefremov, *Andromeda* (1957). Gelecekteki sosyalist galakside geçen Sovyet serüvenleri.

Yevgeny Zamyatin, *We* (1924). Makineler ve düzen üzerine erken bir anti Stalinist distopik yergi

Pamela Zoline, 'The Heat Death of the Universe' (1967). Yeni Dalga ve feminist BK'nın merkezinde, bir ev kadınının gündelik yaşamıyla genişlemekte olan evreni bir araya getiren bir öykü.

2. İzleme

Aelita (Protazonov, 1924). Alexei Tolstoy'un romanının uyarlaması, devrimci devleti inşa etmenin önemini vurgular.

Alien (Scott, 1979). Uzay gemisindeki İpini koparmış canavar. Anti korporatizmi, üretim tasarımı ve "feminist" kahramanı yüzünden dikkate değer.

Alligator (Teague, 1980). Senaryosunu John Sayles'in yazdığı canavar filmi. Devasa yaratıklar şirketlerin yoz yöneticilerini yer ve zalimleri öldürür.

Alphaville (Godard, 1965). Bürokrasi ve metalaşma üzerine distopik bir yergi. Ayrıca bkz. *RoGoPaG* (1963), *The Seven Deadly Sins* (1967), *Week End* (1967), *Germany Year 90 Nine Zero* (1990).

Andromeda (Sherstobitov, 1967). Ivan Yefremov'un uzay keşfiyle ilgili romanının uyarlamasının asla tamamlanmayan ilk bölümü. T

Á Nous la liberté (Clair, 1931). Mekanikleşmenin işçilere aşk, oyun, balık tutma ve aylaklık etme için zaman hazırladığı popülist ütopya.

La Antenna (Sapir, 2007). Mr TV herkesin sesini kaybettiği bir şehri köleleştirmek için planlar yapar.

The Atomic Café (Loader, Raferty ve Raferty, 1982). ABD'deki nükleer yanlısı propagandanın bir derlemesi.

The Bedford Incident (Harris, 1965). ABD destroyeri ile Sovyet nükleer denizaltısı arasında geçen kedi fare oyunu Soğuk Savaş zihniyetini ortaya koyar.

Born in Flames (Borden, 1983). ABD'deki sosyalist devrimden on yıl sonra radikal feministler cinsiyetçiliği de ortadan kaldıracak bir başka devrim için önayak olurlar.

The Brother from Another Planet (Sayles, 1984). Kaçak siyah uzaylı köle Harlem'de kendine sıcak bir yuva bulur.

Conquest of the Planet of the Apes (Thompson, 1972). Stüdyo Black Power'ı anıştırdığı için filmin sonundaki işçi/köle isyanı tasvirini yumuşatmıştı.

CQ (Coppola, 2001). 1968 ruhlu hevesli bir yönetmen kısa film çekmek için tutulduğu BK filmi arasında bir yerlerde pusudadır.

CSA: The Confederate States of America (Willmott, 2004). Köleliğin kaldırılmadığı alternatif bir tarihi anlatan sahte belgesel ırkçılığın filizlerinin şimdiye nasıl uzandığını ortaya koyar.

Cube (Natali, 1997). Filme adını veren aygıt, içinde kapalı kalanlara sermayenin mantığını modeller. Ayrıca bkz. *Cypher* (2002), *Nothing* (2003).

The Damned (Losey, 1963). Nükleer felaket sonrası dünyada hayatta kalmanın tek yolunun insan olmaktan vazgeçmek olduğunu anlatan bir uyarı.

Dark City (Proyas, 1998). Kapitalizmde yaşamın fantazmagorik imgelerini sunar, uzayda yol alan kara filmsel bir dekora sahip şehir içinde uzaylılar insanlar üzerinde deneyler yapar.

The Day the Earth Stood Still (Wise, 1951). Nükleer karşıtı film (ya da pax Americana'ya bir övgü.

Death of a President (Range, 2006). George W. Bush'un suikastine devletin verdiği tepkiyi anlatan bir sahte belgesel.

District 13 (Morel, 2004). Bireysel ütopya olarak serbest koşu.

Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Kubrick, 1964). Silahlanma yarışı yergisi. Ayrıca bkz. *2001: A Space Odyssey* (1968), *A Clockwork Orange* (1971).

Dust (Loban, 2005). Çağdaş Rusya'ya bir yergi ve SSCB'nin yıkılmasıyla birlikte kaybedilen şeylere bir ağıt.

Edge of Darkness (Campbell, 1985). Britanya'nın nükleer politikalarıyla ilgili masalsı bir gerilim.

Face of Another (Teshigahari, 1966). Yüzü yangında hasar gören bir adama gerçeğe çok benzeyen bir maske verilmesini anlatan yabancılaşmayla ilgili romanının korkutucu bir uyarlaması. Ayrıca bkz. *Pitfall* (1962), *Woman of the Dunes* (1964), *The Ruined Map* (1968).

Fail-Safe (Lumet, 1964). Soğuk Savaş gerginliği yanlışlıkla nükleer savaşa yol açar.

First on the Moon (Fedorchenko, 2005). Savaş öncesi Sovyet uzay programıyla ilgili bir sahte belgesel.

Five (Oboler, 1951). Irk ve cinsiyetlerarası gerilimler nükleer felaketten sağ kurtulanları tehdit eder.

4 (Khrjanovsky, 2005). Çağdaş Rusya'da geçen bu klonlar ve komplolarla dolu hikâyede kıyamet çoktan gerçekleşmiştir.

Gas! – or It Became Necessary to Destroy the World in Order to Save It (Corman, 1971). 25 yaşın üstündeki herkesi öldüren bir gazla ilgili karşı kültür eğlenceliği.

Godzilla (Honda, 1954). Dokunaklı, pasifist, nükleer karşıtı canavar filmi.

Hail (Levinson, 1973). Başkan, karşı kültürü bastırmak için aşırı önlemler alır.

Hey Happy (Gonick, 2001). Seks, dans, UFO'lar ve kıyamet hakkında öteki kuir komedisi.

The Invasion of the Body Snatchers (Siegel, 1956). Mekanik yeniden üretim, metalaşma, yabancılaşma ve McCarthycilik üzerine taşlama.

Island of Lost Souls (Kenton, 1932). H.G. Wells'in *The Island of Doctor Moreau* romanının en iyi uyarlaması.

La Jetée (Marker, 1962). Hafıza, arzu ve kimlik üzerine distopyacı bir düşünüş.

Jubilee (Jarman, 1977). 1. Elizabeth 2. Elizabeth'in ellinci yılının kutlandığı boğucu zamana yolculuk yapar.

Last Angel of History (Akomfrah, 1995). Funk ve afrofütürizm üzerine bilimkurgusallaştırılmış bir belgesel.

Last Night (McKellar, 1998). Dünyanın sonuna altı saat kala sıradan insanların hayatlarına odaklanan *Armageddon*'a cevap niteliğinde düşük bütçeli, komedi drama.

King Kong (Cooper and Schoedsack, 1933). (Kasıtsızca) Koloni isyanı fantazisi.

The Man in the White Suit (McKendrick, 1951). Üretimde gerçekleşen bir devrim organize emek de dahil bütün kapitalist sistemi tehdit eder.

The Man Who Fell to Earth (Roeg, 1976). Bilgi çağının şafağında, yabancılaşmaya dair abartılı bir öykü. Walter Tevis'in romanından uyarlama.

Max Headroom (Jankel and Morton, 1985). İzlenme oranları her şey demektir, izleyicilerin hayatlarına mal olsa bile. Punk distopik drama, daha sonra zararsız bir versiyonu TV dizisi olarak yeniden yapılmıştır.

Metropolis (Lang, 1926). Abidevi distopyada işçiler kapitalistlere karşı. Ayrıca bkz. *The 1000 Eyes of Dr Mabuse* (1960).

Mon Oncle (Tati, 1958). Ultramodernite ve absürdlük hakkında bir komedi. Ayrıca bkz. *Play Time* (1967).

Mr Freedom (Klein, 1969). Adını veren Amerikan süperkahramanı Fransa'yı komünist Çinlilerden kurtarmak için yok etmelidir. Ayrıca bkz. *The Model Couple* (1977).

Night of the Living Dead (Romero, 1968). Bu ırkçılık karşıtı filmde uzaydan gelen bir şey ölüleri zombileştirir. Ayrıca bkz. *The Crazies* (1973), *Dawn of the Dead* (1978).

The Parallax View (Pakula, 1974). Robert Kennedy'ninkine benzer bir suikasti araştıran gazeteci hain bir şirketin komplolarını ortaya çıkarır.

Piranha (Dante, 1978). Senaryosunu John Sayles'in yazdığı canavar filmi askeri-sınai kompleksi mahkum eder.

Poison (Haynes, 1991). AIDS histerisinin çılgın bilimsel bir parodisini de içeren Yeni Kuir Sineması'ndan bir Jean Genet uyarlaması.

Punishment Park (Watkins, 1971). Genç radikaller ve karşı kültür temsilcilerine hapishaneye alternatif ve potansiyel olarak ölümcül bür yol sunulur. Ayrıca bkz. *The War Game* (1965), *Privilege* (1967), *Gladiators* (1969), *The Trap* (1975), *Evening Land* (1977).

Repo Man (Cox, 1984). Tele vaizler, küçük işler peşindeki dolandırıcılar, repo adamları, ufo uzmanları, hükümet komploları ve Roswell'den gelen uzaylılarla dolu, çağdaş Amerikan yaşamının yabancılaşmasına dair bir punk masalı. Ayrıca bkz. *Death and the Compass* (1992), *Revengers Tragedy* (2002).

RoboCop (Verhoeven, 1987). Şiddet dolu, korporasyon karşıtı hiciv. Ayrıca bkz. *Starship Troopers* (1997).

The Rocky Horror Picture Show (Sharman, 1975). Popüler BK'nın kuirliğini ortaya koyar.

Rollerball (Jewison, 1975). Bir adam küresel şirketlere karşı.

The Spook Who Sat by the Door (Dixon, 1973). Sam Greenle'nin siyah kentsel devrimle ilgili romanının serbest uyarlaması.

Sankofa (Gerima, 1993). Egosentrik manken zamanda yolculuk yapar ve kendini bir köle plantasyonunda bulur.

Save the Green Planet (Jang, 2003). Kapitalistler aslında uzaylı!

Seconds (Frankenheimer, 1966). Bir şirket hayatından memnun olmayan zenginlere yeni bir kimlik alıp kendi arzularını tatmin edebilecekleri yeni yaşamlar sunar. David Ely'nin romanından uyarlama. Ayrıca bkz. *The Manchurian Candidate* (1962), *Seven Days in May* (1964).

Seven Days to Noon (Boulting brothers, 1950). Nükleer bilim adamı Britanya'yı tek taraflı silahsızlanmaya zorlamak için şantaj yapar.

The Silent Star (Maetzig, 1960). Doğu Almanya'dan uluslararası dayanışmaya bir sevinç nidası. Venüs'e yolculuk, uzaylı tarzı cinsiyet eşitliği ve ciddi bir nükleer felaket uyarısı içerir. Stanislaw Lem'in romanının uyarlaması.

The Sleepwalker (Spiner, 1998). Gelecekteki totaliter Buenos Aires'de binlerce insan gerçek kimliklerini hatırlamaz.

The Stuff (Cohen, 1985). Meta fetişizmi üzerine düşük bütçeli komedi. *God Told Me To* (1976), *It's Alive* üçlemesi (1974–87).

Tetsuo (Tsukamoto, 1989). Siber uzay fantazisinin yenien cisimleştirilmesi.

They Live (Carpenter, 1988). Yuppi'ler aslında uzaylı!

Tribulation 99: Alien Anomalies Under America (Baldwin, 1992). Alternatif bir zamanda ABD'nin Latin Amerika'ya yaptığı müdahaleler, dış dünyadan gelen yer altında yaşayan varlıkları rahatsız eder. Ayrıca bkz. *RocketKit-KongoKit* (1986), *Spectres of the Spectrum* (1999).

Twenty Thousand Leagues under the Sea (Paton, 1916). Nemo'nun antikolonyalist kişiliğine vurgu yapan tek Verne uyarlaması.

A Very British Coup (Jackson, 1988). İşçi sınıfından sosyalist başbakan Britanya'nın nükleer silahlarını söker. Ayrıca bkz. *Threads* (1984).

Watermelon Man (Van Peebles, 1970). Beyaz bir ırkçı bir sabah uyandığında kendini bir siyaha dönüşmüş olarak bulur.

Welcome II the Terrordome (Onwurah, 1995). Gelecekteki bir siyah gettosunda geçen, yaşam, ölüm ve devrim hakkında bir Hip-Hop öyküsü.

White Man's Burden (Nakano, 1995). Alternatif bir ABD'de geçen rollerin değiştiği bir ırk melodramı.

Wild in the Streets (Shear, 1968). Otuz yaş altı karşı kültür hükümeti ele geçirir.

The World, the Flesh and the Devil (MacDougall, 1959). Irklar ve cinsiyetler arası gerilimler kıyametten kurtulanları tehdit eder.

The Year of the Sex Olympics (Elliott, 1968). Nigel Kneale'in her yere giren medyaya yönelik yergisi, iktidarın yaptıklarından dikkatleri uzaklaştırmak için reality showları devreye sokacağını 'öngörür'.

Eleştirel ve Kuramsal Yapıtlar

1. Seçilmiş Marksist BK Kuramları ve Eleştirileri

Marc Angenot, 'The Absent Paradigm: An Introduction to the Semiotics of Science Fiction', Science Fiction Studies6: 1 (1979), pp. 9-19.

Marc Angenot and Darko Suvin, 'Not Only But Also: Reflections on Cognition and Ideology in Science Fiction and SF Criticism', Science Fiction Studies6: 2 (1979), pp. 168–79.

——'A Response to Professor Fekete's "Five Theses"', Science Fiction Studies15: 3 (1988), pp. 324–33.

Raffaella Baccollini and Tom Moylan, eds,Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination(London: Routledge, 2003).

Matthew Beaumont, 'Red Sphinx: Mechanics of the Uncanny in The Time Machine', Science Fiction Studies33: 2 (2006), pp. 230–50.

——Utopia Ltd: Ideologies of Social Dreaming in England, 1870–1900 (Leiden: Brill, 2005).

Mark Bould, 'Come Alive By Saying No: An Introduction to Black Power SF', Science Fiction Studies34: 2 (2007), pp. 220–40.

——'The Dreadful Credibility of Absurd Things: A Tendency in Fantasy Theory', Historical Materialism10: 4 (2002), pp. 51–88.

——'On the Boundary between Oneself and the Other: Aliens and Language in AVP, Dark City, The Brother from Another Planet and Possible Worlds', Yearbook in English Studies37: 2 (2007), pp. 234–54.

——and Sherryl Vint, 'Learning from the Little Engines That Couldn't: Transported by Gernsback, Wells, and Latour', Science Fiction Studies 33: 1 (2006), pp. 129–48.

William J. Burling, ed., Kim Stanley Robinson Maps the Unimaginable: Critical Essays (Jefferson: McFarland, 2009).

——'Reading Time: The Ideology of Time Travel in Science Fiction', Kronoscope 6: 1 (2006), pp. 5–28.

——'The Theoretical Foundation of Utopian Radical Democracy in Kim Stanley Robinson's Blue Mars', Utopian Studies16 (2005), pp. 75–96.

Istvan Csicsery-Ronay, Jr, 'Science Fiction and Empire', Science Fiction Studies30: 2 (2003), pp. 231–45.

Samuel R. Delany, The American Shore: Meditations of a Tale of Science Fiction(Elizabethtown: Dragon Press, 1978).

——The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction (Elizabethtown: Dragon Press, 1977).

——Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction

(Pleasantville: Dragon Press, 1984).

John Fekete, 'The Stimulations of Simulations: Five Theses on Science

Fiction and Marxism', Science Fiction Studies15: 3 (1988), pp. 312–23.

Peter Fitting, 'The Modern Anglo-American SF Novel: Utopian Longing and Capitalist Cooptation', Science Fiction Studies6: 1 (1979), pp. 59–76.

——'Reality as Ideological Construct', Science Fiction Studies10: 2 (1983), pp. 219–36.

——'Ubik: The Deconstruction of Bourgeois SF', Science Fiction Studies 2: 1 (1975), pp. 47–54.

H. Bruce Franklin, 'America as SF: 1939', Science Fiction Studies9: 2 (1982), pp. 38–50.

——Robert A Heinlein: America as Science Fiction(Oxford: Oxford University Press, 1980).

——'The Vietnam War as American SF and Fantasy', Science Fiction Studies17: 3 (1990), pp. 341–59.

——War Stars: The Superweapon and the American Imagination (Oxford: Oxford University Press, 1988).

Carl Freedman, Critical Theory and Science Fiction(Hanover: Wesleyan University Press, 2000).

——George Orwell: A Study in Ideology and Literary Form(New York: Garland, 1988).

——The Incomplete Projects: Marxism, Modernity, and the Politics of Culture(Middletown: Wesleyan University Press, 2002).

Donna J. Haraway, Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©

–

Meets_Oncomouse™: Feminism and Technoscience(London: Routledge, 1997).

——Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science(London: Routedge, 1989).

——Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature (London: Free Association Books, 1991).

Fredric Jameson, Archaelogies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions(London: Verso, 2005).

Rob Latham, Consuming Youth: Vampires, Cyborgs and the Culture of Consumption(Chicago: University of Chicago Press, 2002).

Pierre Macherey, A Theory of Literary Production, transl. Geoffrey Wall (London: Routledge & Kegan Paul, 1978).

China Miéville, 'The Conspiracy of Architecture: Notes on a Modern Anxiety', Historical Materialism2 (1998), pp. 1–32.

——'Editorial Introduction', Historical Materialism10: 4 (2002), pp. 39–49.

——ed., Historical Materialism10: 4 (2002) – 'Marxism and Fantasy' special issue.

Andrew Milner, 'Utopia and Science Fiction in Raymond Williams',

Science Fiction Studies30: 2 (2003), pp. 199–216.

——and Robert Savage, 'Pulped Dreams: Utopia and American Pulp Science Fiction', Science Fiction Studies35: 1 (2008), pp. 31–47.

Tom Moylan,Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination(London: Methuen, 1986).

——Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia (Boulder: Westview, 2000).

——and Raffaella Baccolini, eds, Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming(Bern: Peter Lang, 2007).

Annalee Newitz, Pretend We're Dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture (Durham: Duke University Press, 2006).

Yusuf Nurudin, Alcena M.D. Rogan and Victor Wallis, eds, Socialism and Democracy20: 3 – 'Socialism and Social Critique in Science Fiction' special issue.

Patrick Parrinder, ed., Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia(Liverpool: Liverpool University Press, 2000).

John Rieder, 'Embracing the Alien: Science Fiction in Mass Culture', Science Fiction Studies 9: 1 (1982), pp. 26–37.

——Colonialism and the Emergence of Science Fiction (Middletown: Wesleyan University Press, 2008).

Glenn Rikowski, 'Alien Life: Marx and the Future of the Human', Historical Materialism 11: 2 (2003), pp. 121–64.

Kim Stanley Robinson, The Novels of Philip K. Dick (Ann Arbor: UMI Research Press, 1984).

Shaviro, Steven (1993)The Cinematic Body(Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

——Connected, or What it Means to Live in the Network Society (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003).

——Doom Patrols: A Theoretical Fiction about Postmodernism(London: Serpent's Tail, 1997).

Vivian Sobchack, Screening Space: The American Science Fiction Film (New York: Ungar, 1987).

Suvin, Darko, 'Considering the Sense of "Fantasy" or "Fantastic Fiction"', Extrapolation 41: 3 (2000), pp. 209–47.

——Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre(New Haven: Yale University Press, 1979).

——Positions and Presuppositions in Science Fiction(Houndmills:

Macmillan, 1988).

——'Reflections on What Remains of Zamyatin's Weafter the Change of Leviathans: Must Collectivism Be Against People?' in Marleen Barr, ed.,Envisioning the Future: Science Fiction and the Next Millennium (Middletown: Wesleyan University Press, 2003), pp. 51–81.

——'Science Fiction Parables of Mutation and Cloning as/and Cognition', in Domna Pastourmatzi, ed., Biotechnological and Medical Themes in Science Fiction (Thessaloniki: University Studio, 2002), pp. 131–51.

——'Utopianism from Orientation to Agency: What Are We Intellectuals under PostFordism To Do?' Utopian Studies9: 2 (1998), pp. 162–90.

——Victorian Science Fiction in the UK: Discourses of Knowledge and Power(Boston: G.K. Hall, 1983).

——ed., Fictions3 (2005) – 'US Science Fiction and War/Militarism' special issue.

Sherryl Vint, 'Double Identity: Interpolation in Gwyneth Jones' Aleutian Trilogy', Science Fiction Studies28: 3 (2001), pp. 399–425.

——and Mark Bould, 'All That Melts Into Air Is Solid: Rematerialising Capital in Cube and Videodrome', Socialism and Democracy20: 3 (2006), pp. 217–43.

Phillip Wegner, Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity(Berkeley: University of California Press, 2002).

Raymond Williams, 'Science Fiction', The Highway48 (1956), pp. 41–5.

Reprinted in Science Fiction Studies15: 3 (1988), pp. 356–60.

——'Utopia and Science Fiction', Science Fiction Studies 5: 3 (1978), pp.

203–14. Reprinted in Patrick Parrinder, ed., Science Fiction: A Critical Guide (London: Longman, 1979).

2. Diğer Kuramsal ve Eleştirel Yapıtlar

İngilizce Süreli Yayınlar

Extrapolation(1959–).

Femspec(1999–).

Foundation: The International Review of Science Fiction(1972–).

Journal of the Fantastic in the Arts(1988–).

Science Fiction Film and Television(2008–).

Science Fiction Studies(1973–).

Utopian Studies(1988–).

Seçilmiş Referanslar ve Tanıtıcı Yapıtlar

Brian Aldiss with David Wingrove, Trillion Year Spree: The History of Science Fiction (London: Gollancz, 1986).

Paul K. Alkon, Science Fiction Before 1900: Imagination Discovers Technology(New York: Ṭwayne, 1994).

Neil Barron, ed., Anatomy of Wonder 5: A Critical Guide to Science Fiction(Westport: Libraries Unlimited, 2004)

Mark Bould, The Routledge Film Guidebook: Science Fiction(London: Routledge, forthcoming).

——Andrew M. Butler, Adam Roberts and Sherryl Vint, eds, The Routledge Companion to Science Fiction(London: Routledge, 2009).

——Andrew M. Butler, Adam Roberts and Sherryl Vint, eds, Fifty Key Figures in Science Fiction(London: Routledge, 2009).

——and Sherryl Vint, The Routledge Concise History of Science Fiction (London: Routledge, basılıyor).

John Clute and Peter Nicholls, eds, The Encyclopedia of Science Fiction, second edn (London: Orbit, 1993).

Phil Hardy, ed., The Aurum Film Encyclopedia: Science Fiction, second edn (London: Aurum, 1995).

Edward James, Science Fiction in the Twentieth Century (Oxford: Oxford University Press, 1994).

Edward James and Farah Mendlesohn, eds, The Cambridge Companion to Science Fiction (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

Brooks Landon, Science Fiction after 1900: From the Steam Man to the Stars (New York: Twayne, 1997).

Sarah Lefanu, In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction (London: The Women's Press, 1989).

Roger Luckhurst, Science Fiction (Cambridge: Polity, 2005).

Robin Anne Reid, ed., Women in Science Fiction and Fantasy (Westport: Greenwood, forthcoming)

Patrick Parrinder, Science Fiction: Its Criticism and Teaching (London: Methuen, 1980).

Adam Roberts, The History of Science Fiction (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005).

——Science Fiction, second edn (London: Routledge, 2006).

Mark Rose, Alien Encounters: Anatomy of Science Fiction (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

David Seed, ed., A Companion to Science Fiction (Oxford: Blackwell, 2005).

Brian Stableford, Science Fact and Science Fiction (London: Routledge, 2006)

Seçilmiş Tekyazılar, Derlemeler ve Antolojiler

Paul K. Alkon, The Origins of Futuristic Fiction (Athens: University of Georgia Press, 1987).

Lucie Armitt, ed., Where No Man Has Gone Before: Women and Science Fiction (London: Routledge, 1991).

Mike Ashley, The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950 (Liverpool: Liverpool University Press, 2000).

——Transformations: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1950–1970 (Liverpool: Liverpool University Press, 2005).

——Gateways to Forever: The Story of the Science-Fiction Magazines from 1970–1980 (Liverpool: Liverpool University Press, 2007).

——The Eternal Chronicles: The Story of the Science-Fiction Magazines since 1980 (Liverpool: Liverpool University Press, forthcoming).

Brian Attebery, Decoding Gender in Science Fiction (London: Routledge, 2002).

Anne Balsamo, Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women (Durham: Duke University Press, 1996).

Marleen Barr, ed., Future Females: An Anthology (Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1981).

——Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory (Westport: Greenwood, 1987).

——Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction (Iowa: Iowa University Press, 1992).

——ed., Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism (Boulder: Rowman & Littlefield, 2000).

Daniel Leonard Bernardi, Star Trek and History: Race-ing Toward a White Future (New Brunswick: Rutgers University Press, 1998).

Christopher Bolton, Istvan Csicsery-Ronay, Jr, and Takayuki Tatsumi, eds, Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007).

Damien Broderick, Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction (London: Routledge, 1995).

Scott Bukatman, Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction (Durham: Duke University Press, 1993).

I.F. Clarke, Voices Prophesying War: Future Wars, 1763–3749, second edn (Oxford: Oxford University Press, 1992).

Istvan Csicsery-Ronay, Jr, The Seven Beauties of Science Fiction (Middletown: Wesleyan University Press, 2008).

Jane L. Donawerth, Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction (Syracuse: Syracuse University Press, 1997).

——and Carol A. Kolmerten, eds, Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference (Liverpool: Liverpool University Press, 1994).

Kodwo Eshun, More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction (London: Quartet, 1998).

Thomas Foster, The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005).

Colin Greenland, The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the British 'New Wave' in Science Fiction (London: Routledge & Kegan Paul, 1983).

Taylor Harrison, Sarah Projansky, Kent A. Ono and Elyce Rae Helford, eds, Enterprise Zones: Critical Positions of Star Trek (Boulder: Westview, 1996).

N. Katherine Hayles, Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science (Ithaca: Cornell University Press, 1990).

——How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics (Chicago: University of Chicago Press, 1999).

——My Mother was a Computer: Digital Subjects and Literary Texts (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

——ed., Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science (Chicago: University of Chicago Press, 1991).

Veronica Hollinger and Joan Gordon, eds, Edging into the Future: Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002).

John Huntington, Rationalizing Genius: Ideological Strategies in the Classic American Science Fiction Short Story (New Brunswick: Rutgers University Press, 1989).

Henry Jenkins, Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture (London: Routledge, 1992).

Gwyneth Jones, Deconstructing the Starships: Science, Fiction and Reality (Liverpool: Liverpool University Press, 1999).

De Witt Douglas Kilgore, Astrofuturism: Science, Race, and Visions of Utopia in Space (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003).

Gill Kirkup, Linda Janes, Kathryn Woodward and Fiona Hovenden, eds, The Gendered Cyborg: A Reader (London: Routledge, 2000).

Rob Kitchin and James Kneale, eds, Lost in Space: Geographies of Science Fiction (New York: Continuum, 2002).

Damon Knight, The Futurians: The Story of the Science Fiction 'Family' of the 30s That Produced Today's Top SF Writers and Editors(New York: John Day, 1977).

Annette Kuhn, ed., Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema (London: Verso, 1990).

——ed., Alien Zone II: The Space of Science Fiction (London: Verso, 1999).

Brooks Landon, Aesthetics of Ambivalence: Rethinking Science Fiction in the Age of Electronic (Re)production (Westport: Greenwood, 1992).

Justine Larbalestier, The Battle of the Sexes in Science Fiction (Middletown: Wesleyan University Press, 2002).

Ursula K. Le Guin, The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction (New York: Perigee, 1979).

——Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places (New York: Grove, 1989).

Graham Lock, Blutopia: Visions of the Future and Revisions of the Past in the Work of Sun Ra, Duke Ellington, and Anthony Braxton (Durham: Duke University Press, 2000).

Roger Luckhurst, The Invention of Telepathy (Oxford: Oxford University Press, 2002).

Larry McCaffery, ed., Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction (Durham: Duke UP, 1991).

Louis Marin, Utopics: Spatial Play, transl. Robert A. Vollrath (London: Macmillan, 1984).

Graham J. Murphy and Sherryl Vint, eds, Beyond the Reality Studio: Cyberpunk in the New Millennium (forthcoming).

Alondra Nelson, ed., Social Text71 (2002) – 'Afrofuturism' special issue.

Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger and Joan Gordon, eds, Queer Universes: Sexualities and Science Fiction (Liverpool: Liverpool University Press, 2006).

Constance Penley, NASA/Trek: Popular Science and Sex in America (London: Verso, 1997).

Constance Penley, Elisabeth Lyon, Lynn Spigel and Janet Bergstrom, eds, Close Encounters: Film, Feminism and Science Fiction (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

David Porush, Soft Machine: Cybernetic Fiction (London: Methuen, 1984).

Sean Redmond, ed., Liquid Metal: The Science Fiction Film Reade r(London: Wallfl ower, 2004).

Joanna Russ, To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction (Bloomington: Indiana University Press, 1995).

——The Country You Have Never Seen: Essays and Reviews (Liverpool: Liverpool University Press, 2007).

Ziauddin Sardar and Sean Cubitt, eds, Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema (London: Pluto, 2002).

Robert Scholes, Structural Fabulation: An Essay on the Fiction of the Future (Notre Dame: Notre Dame University Press, 1975).

David Seed, American Science Fiction and the Cold War: Literature and Film (Keele: Keele University Press, 1999).

Alan N. Shapiro, Star Trek: Technologies of Disappearance (Berlin: Avernus, 2004).

George Slusser and Tom Shippey, eds, Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative (Athens: University of Georgia Press, 1992).

Claudia Springer, Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age (London: Athlone, 1996).

Brian Stableford, Scientific Romance in Britain, 1890–1950 (London: Fourth Estate, 1985).

——The Sociology of Science Fiction (San Bernadino: Borgo, 1987).

J.P. Telotte, Replications: A Robotic History of Science Fiction Film (Chicago: University of Illinois Press, 1995).

——A Distant Technology: Science Fiction Film and the Machine Age (Middletown: Wesleyan University Press, 1999).

——Science Fiction Film (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

——ed., The Essential Science Fiction Television Reader (Lexington: University Press of Kentucky, 2008).

John Tulloch and Henry Jenkins, Science Fiction Audiences: Watching Doctor Who and Star Trek (London: Routledge, 1995).

Sherryl Vint, Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction (Toronto: University of Toronto Press, 2006).

Gary Westfahl, The Mechanics of Wonder: The Creation of the Idea of Science Fiction (Liverpool: Liverpool University Press, 1998).

Martin Willis, Mesmerists, Monsters, and Machines: Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century (Kent: Kent State University Press, 2006).

Gary K. Wolfe, The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction (Kent: Kent State University Press, 1979).

Jenny Wolmark, Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993).

——ed., Cybersexualities: A Reader on Feminist Theory, Cyborgs and Cyberspace (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999).

Lisa Yaszek, Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction (Columbus: Ohio State University Press, 2008).

KATKIDA BULUNANLAR HAKKINDA

Matthew Beaumont, University College, London İngiliz Dili Bölümü'nde Kıdemli eğitmen ve *Utopia Ltd: Ideologies of Social Dreaming in England 1870–1900*'ın (2005) yazarıdır. Aynı zamanda *Adventures in Realism*'e (2007), Edward Bellamy'nin *Looking Backward*'ının Oxford Dünya Klasikleri baskısına editörlük, *As Radical as Reality Itself: Essays on Marxism and Art for the 21st Century* (2007) ile *The Railway and Modernity: Time, Space, and the Machine Ensemble*'a (2007) yardımcı editörlük yapmıştır.

Mark Bould University of the West of England, Film ve Edebiyat fakültesinde doçenttir. *Science Fiction Film and Television*'ın ortak editörlerinden birisidir. *Film Noir: From Berlin to Sin City* (2005) ve *The Cinema of John Sayles: Lone Star* (2009) kitaplarının yazarı, aynı zamanda *Parietal Games: Critical Writings By and On M. John Harrison* (2005), *The Routledge Companion to Science Fiction(2009),Neo-noir(2009)* ve *Fifty Key Figures in Science Fiction(2009)* kitaplarının yardımcı editörlüğünü üstlenmiştir. Şu anda *Routledge Concise History of Science Fiction* ve *The Routledge Film Guidebook: Science Fiction*'ın ortak yazarlığını yapmaktadır.

William J. Burling Missouri State University'de İngilizce Profesörü, *Kim Stanley Robinson Maps the Unimaginable: Critical Essays*(2009) kitabının editörü. *Utopian Studies, Kronoscope, Extrapolation, The Routledge Companion to Science Fictionand Fifty Key Figures in Science Fiction*'de güncel makaleleri bulunmaktadır.

Carl Freedman Louisiana State University'de İngilizce Profesörü. *George Orwell: A Study in Ideology and Literary Form* (1988), *Critical Theory and Science Fiction* (2000) ve *The Incomplete Projects: Marxism, Modernity and the Politics of Culture* (2002) kitaplarının yazarı, *Conversations with Isaac Asimov* (2005), *Conversations with Ursula K. Le Guin* (2008) ve *Conversations with Samuel R. Delany*'nin (2009) editörüdür.

Kızıl Dünyalar

marksizm ve bilimkurgu

Kızıl Dünyalar, zengin bir literatür üzerinden Marksizm-bilim kurgu ilişkisini irdeleyen 13 yazarlı bir kitap. Bu kitapta, 19. yüzyıldan günümüze onlarca yapıt ana temalarıyla, tezleriyle ele alınarak, bilim kurgu türünün doğuşu, gelişmesi, ekolleri, iletileri eleştirel bir değerlendirmeden geçiriliyor.

Bu yönüyle kitap, bilim kurgu edebiyatına ilgi ve merak duyan okuyucuyu doyurucu biçimde bilgilendirerek isteğine en uygun kitapları seçmesine yardım eden az bulunur bir kılavuz özelliği taşıyor.

Kızıl Dünyalar'da, parayı, mülk edinmeyi, tüketmeyi yaşam felsefesi yapan kapitalizm, "bilinçli bir varlığı yalnızca ihtiyaçlarını gidermeye yarayan bir araç" durumuna düşürdüğü için eleştiriliyor. Kapitalizmin kâr için, yalnız insanı değil, tüm canlıları metalaştırdığı gösteriliyor.

Kitabın bir yerinde, "kehanetlerle bilimsel gerçeklerin büyülü bir romantizmle iç içe geçtiği bir tür" olarak tanımlanan bilim kurgu edebiyatının ütopya-bilim çizgisinde sosyalist bir yaşamı ve toplumu tasarlamadaki rolü, yetisi, olanakları ve sınırları araştırılıyor.

İncelenen kitaplardan birinde Cordwainer Smith'in kahramanı insanlığa şu çağrıyı yapıyor: "Size aşktan çok daha büyük bir şey getirdim. Eğer hayattaysanız, hayattasınızdır. Eğer bir arada yaşıyorsanız, diğer yaşamların da orada olduğunu biliyorsunuzdur... Hiçbir şey yapmayın. Kavramayın, el koymayın, sahiplenmeyin. Yalnızca var olun. İşte silahımız budur."

doruk