metis eleştiri

Fredric Jameson
Ütopya Denen Arzu



Fredric Jameson

Ütopya Denen Arzu

1936 doğumlu Amerikalı Marksist eleştirmen. Haverford College'da Fransız Dili ve Edebiyatı okuduktan sonra 1960'lı yılların başında Yale'de aynı alanda doktorasını tamamladı. 1961 yılında yazdığı *Sartre: Origins of a Style* kitabıyla başladığı uzun yazı hayatında pek çok kitap ve yüzlerce yazı yayımladı. Eğitimini aldığı edebiyat teorisi alanıyla sınırlı olmayan çok geniş bir ilgi alanı vardır: Frankfurt Okulu teorisyenleri; Lukács, Weber, Simmel, Barthes, Greimas, Deleuze gibi düşünürler; detektiflik ve bilimkurgu romanları; Hollywood sineması; mimarlık teorileri; video sanatı; modernist resim ve edebiyat; postmodernizm teorileri; Çin'den Afrika'ya Üçüncü Dünya roman ve sineması; Marksist iktisat metinleri gibi çok farklı kültür ürünlerini eşine az rastlanır bir merakla takip etmiş ve yazmıştır. Türkçeye çevrilmiş olan kitapları şunlardır: *Postmodernizm* (YKY, 1994), *Marksizm ve Biçim* (YKY, 1997), *Dil Hapishanesi* (YKY, 2002), *Biricik Modernite* (Epos, 2004), *Kültürel Dönemeç* (Dost, 2005), *Modernizm İdeolojisi* (Metis, 2008). Ayrıca bazı önemli metinlerinin çevirileri çeşitli derleme ve dergilerde yayımlanmıştır.

metis eleştiri

Metis Eleştiri 17

Ütopya Denen Arzu
Fredric Jameson

İngilizce Basımı:
Archaeologies of the Future
Part One: The Desire Called Utopia
Verso, 2005

© Fredric Jameson, 2005
© Metis Yayınları, 2005
Türkçe Çeviri © Ferit Burak Aydar, 2009

İlk Basım: Eylül 2009

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik

Dizi Kapak Tasarımı: Emine Bora, Semih Sökmen
Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

Metis Yayınları
İpek Sokak No. 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

ISBN-13: 978-975-342-715-9

Fredric Jameson
Ütopya Denen Arzu

Çeviren
Ferit Burak Aydar



metis eleştiri

Ütopya yoldaşlarım
Peter, Kim, Darko ve Susan'a

•

Başını soktuğun yeri kırağı çaldıysa
Gecenin bittiğine şükredersin.

İçindekiler

Giriş: Günümüzde Ütopya • 9

1 Ütopya Çeşitleri • 17

2 Ütopyacı Adacıklar • 28

3 Morus: Ütopya Türüne Açılan Pencere • 44

4 Ütopyacı Bilim mi, Ütopyacı İdeoloji mi? • 70

5 Büyük Bölünme • 89

6 Bir İstek Nasıl Gerçekleştirilir? • 108

7 Zaman Engeli • 125

8 Bilinemezlik Tezi • 153

9 Yabancı Bedeni • 168

10 Ütopya ve Çatışkıları • 197

11 Sentez, İroni, Tarafsızlaştırma ve Hakikat Anı • 232

12 Korkuya Yolculuk • 248

13 Gelecek ve Kargaşa • 285

Dizin • 317

Giriş

Günümüzde Ütopya

Ütopya her zaman siyasal bir mesele olmuştur ve edebi bir biçim için bunun çok alışıldık bir durum olduğu söylenemez. Fakat nasıl biçimin edebi değeri sürekli şüpheli durumdaysa, siyasal statüsü de yapısal olarak muğlaktır. Tarihsel bağlamındaki dalgalanmalar, beğeni ya da kişisel yargı meselesi olmayan bu değişkenliği çözmeye yaramaz.

Ütopya, Soğuk Savaş döneminde (ve hemen ardından, Doğu Avrupa'da) Stalinizm ile eşanlamlı hale geldi. Dahası insanın zayıflığını ve ilk günahını görmezden gelen, kusurlu ve gönülsüz bir tebaaya her zaman cebir yoluyla kabul ettirilmesi gereken kusursuz bir sistemin tekbiçimlilik ve ideal saflık istencini ele veren bir programı ifade eder oldu. (Boris Groys daha da ileri giderek, siyasal biçimin içerik üzerindeki bu tahakkümünü estetik modernizmin gerekliliklerıyle açıklamıştır.)[1]

Mikro siyaset düzeyinde farklılık sloganını benimseyen otorite-karşıtı sol, sosyalist ülkelerin dağılmasından bu yana sağ için pek ilgi çekici olmayan bu tür karşıdevrimci analizlere sahip çıktı ve Marksizmi tam da merkeziyetçi ve otoriter olduğu gerekçesiyle Ütopyacı diye nitelendiren geleneksel anarşist eleştirilerdeki devlet karşıtı tutumları kabul etmeye başladı.

İşin paradoksal yanı, Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'daki[2] Ütopik Sosyalizme dair tarihsel analizlerinden eleştirellikten

1. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism* (Princeton, 1992 [1988]).

2. Bkz. Karl Marx ve Friedrich Engels, "Sosyalist ve Komünist Yazın", *Komünist Manifesto*, çev. Muzaffer İ. Erdost, Ankara: Sol, 1993. Ayrıca bkz. Friedrich Engels, *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*, çev. Ömer Ünalan, Ankara: Sol, 1993. Gelgelelim Lenin'in de, Marx'ın da birer Ütopya kaleme almışlığı vardır: Marx *Fransa'da İç Savaş*'ta [1871], Lenin *Devlet ve Devrim*'de [1917].

uzak dersler çıkaran eski Marksist gelenekler, aynı zamanda Bolşevik geleneği de takip ettiklerinden,[3] *Manifesto*'nun Ütopyacı rakiplerini bir faillik ya da siyasal strateji anlayışına sahip olmadığı gerekçesiyle reddettiler ve Ütopyacılığı gerçek anlamıyla siyasal olana kökten ve yapısal olarak aykırı bir idealizm olarak nitelendirdiler. Ütopya ile siyasal olan arasındaki ilişki, keza Ütopyacı düşüncenin pratik-siyasal değeri ve Ütopya'nın sosyalizmle özdeşleştirilmesi hakkındaki sorunlar, Ütopya'nın siyasal bir slogan ve siyasal açıdan dinçleştirici bir perspektif olarak canlılığını yeniden kazandığı bugün de önümüzde çözülmeyi bekleyen konular olarak duruyor.

Gerçekten de, küreselleşme sonrasındaki yeni kuşak solun tamamı –eski sol ve Yeni Sol'un yanı sıra sosyal demokrasinin radikal kanadının, Birinci Dünya'daki kültürel azınlıkların ve Üçüncü Dünya'nın proleterleşmiş köylülerinin ve de topraksız ya da istihdam edilmesi yapısal olarak imkânsız kitlelerin kalıntılarını çatısı altında toplayan bir kuşak– komünist ve sosyalist partilerin itibar kaybının ve geleneksel devrim anlayışları konusundaki şüpheciliğin söylem alanını boşalttığı bir ortamda, Ütopya sloganını gittikçe daha çok benimsiyor. Yükselen dünya pazarının konsolidasyonunun –küreselleşme denen şeyin özü aslında budur– en nihayetinde, yeni siyasal faillik biçimlerinin gelişmesinin önünü açması beklenebilir. Bu arada, Margaret Thatcher'ın ünlü sözünü kullanarak ifade etmek gerekirse, Ütopya'nın *alternatifi yoktur* ve görünüşe göre (Amerikan ya da Batı emperyalizmine direnen köktendinci hareketler hiçbir şekilde kapitalizm karşıtı bir tavır almamıştır) geç dönem kapitalizmin hiçbir doğal düşmanı yoktur. Ne var ki burada sorun yalnızca kapitalizmin yenilmez evrenselliği değildir – sosyalist ve komünist hareketlerin ortaya çıkışından bu yana elde edilmiş toplumsal kazanımların hepsini bir bir geri alması; tüm sosyal devlet uygulamalarını, sigortayı, sendikalaşma hakkını, sınai ve ekolojik düzenlemelerle ilgili yasaları berhava etmesi; emekliliği özelleştirmek, hatta tüm dünyada serbest piyasa ekonomisinin önünde duran tüm engelleri bir bir kaldırmak derdinde olması değildir. Bizi düş-

3. "Sınırlar kuramı" ya da "yakın hedefler kuramı" (*"teoriya blizhnego pritsela"*): Bkz. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction* (New Haven, 1979), s. 264-5.

manın varlığı değil, genel inanış elden ayaktan düşürüyor: Yalnızca bu eğilimin geri döndürülemez olduğunu değil, aynı zamanda kapitalizmin tarihsel alternatiflerinin gerçekleşemez ve olanaksız olduğunu, başka bir sosyoekonomik sistemin –pratiğe geçirmek şöyle dursun– tasavvur dahi edilemeyeceğini söyleyen bir genel inanıştan bahsediyoruz. Ütopyacılar bu tür alternatif sistemleri düşünmekle kalmazlar; ütopya biçiminin kendisi, radikal farklılık üzerine, radikal ötekilik üzerine ve toplumsal bütünlüğün sistemsel doğası üzerine temsili bir düşünmedir – nasıl bir kuyrukluyıldız sayısız kıvılcım saçıyorsa, toplumsal varlığımızdaki herhangi bir değişimin, aynen o kendiliğindenlikle, ütopyacı vizyonlar üretmeyebileceğini hayal bile edemeyecek noktalara varan bir düşünmedir bu da.

Dolayısıyla Ütopyacı bir siyasetin (ya da herhangi bir siyasal Ütopyacılığın) temel dinamiği, bu tür bir siyaset kendisininkinden radikal derecede farklı bir sistem hayal etmeyi, hatta bazen gerçekleştirmeyi amaçladığı oranda, her zaman Özdeşlik ve Farklılık diyalektiğinde yatacaktır.[4] Bu noktada Olaf Stapledon'ın, zamanla yabancı ve egzotik kültürleri benimsemelerinin kökeninde antropomorfik ilkeler olduğunu idrak eden uzay ve zaman gezginlerini takip edebiliriz:

> İlk başta, yani tahayyül gücümüz bir tek kendi dünyamızla ilgili deneyimlerle sınırlıyken, yalnızca bizimkine çok benzer dünyalarla temas kurabiliyorduk. Dahası çalışmamızın bu çaylaklık evresinde, bu dünyalara sürekli, bugün *Homo sapiens*'ın içinde bulunduğu kötü durumun altında yatan manevi krizin aynısını yaşadıkları sırada rastlıyorduk. Görünen o ki, bizim herhangi bir dünyaya girebilmemiz için, bizde ve ev sahiplerimizde derin bir benzerlik ya da özdeşlik olmalıydı.[5]

İleride de göreceğimiz üzere, Stapledon kelimenin gerçek anlamıyla Ütopyacı değildir; fakat hiçbir Ütopya yazarı ampirizmin şu

4. Bkz. G. W. F. Hegel, "Essence", *Encyclopedia Logic* içinde, İkinci Kitap, (Oxford, 1975 [1817]).

5. Olaf Stapledon, *The Last and First Men/Star Maker* (New York, 1968 [1930, 1937]), s. 299. İngiliz romancı Olaf Stapledon'un (1866-1950) yukarıda zikrettiğimiz iki en önemli eseri aşağıda Dokuzuncu Bölüm'de tartışılacaktır. Stapledon, Amerikan bilimkurgusunu çıkaran ticari amaçlı ucuz romanlardan değil, H. G. Wells'in "bilimsel romanslar" ya da spekülatif kurmacalar geleneğinden, deyim yerindeyse, Avrupa sanat geleneğinden gelir.

büyük düsturuyla karşılaşırken bu denli açıksözlü olmamıştır: Akla giden her yol duyulardan geçer. Bu ilke, doğru olduğu takdirde, yalnızca bir biçim olarak Ütopya'nın değil, genel olarak bilimkurgunun da sonuna işaret eder; zira bu şekilde en uçuk tasavvurlarımızın bile deneyim kolajları, şurada burada elde avuçta kalanlardan oluşturulmuş yapılar olduğu doğrulanmış olur: "Homeros Khimaira fikrini oluşturduğunda, tek yaptığı farklı hayvanlara ait parçaları –aslan başı, keçi bedeni, yılan kuyruğu– tek bir hayvanda birleştirmek olmuştu."[6] Toplumsal düzlemde, tahayyüllerimizin yaşadığımız çağın üretim tarzının (ve belki de geçmiş üretim tarzlarından bugüne kalan öğelerin) tutsağı olduğu anlamına gelir. Ütopya'nın olsa olsa zihinsel ve ideolojik tutsaklığımızı daha çok fark etmemizi sağlama gibi olumsuz bir amaca hizmet ettiğini (benim sık sık dile getirdiğim bir husus)[7] ve dolayısıyla en iyi Ütopyaların en kapsamlı başarısızlık sergileyen Ütopyalar olduğunu öne sürer.

Bu önermenin olumlu yanı, Ütopya tartışmasını içerikten temsile kaydırmamızı sağlamasıdır. Bu metinlerin bir siyasal düşüncenin ya da ideolojinin ifadeleri olarak alındığını o kadar sık görürüz ki, kararlılıkla biçimci bir yol tutturarak dengeyi yeniden sağlamak faydalı olabilir (Hegel ya da Hjelmslev okurları biçimin her halükârda özgül bir içeriğin biçimi olduğunu bilirler). Bu açıdan Ütopyacı yapının yalnızca toplumsal ve tarihsel hammaddeleri değil, aynı zamanda bunların aralarındaki temsili ilişkiler de –kapanma, anlatı ve dışlama ya da takdim tehir– ilgi çekicidir. Burada ve başka anlatı analizlerinde en manidar olan nokta söylenenler değil, söylenemeyenler, anlatı aygıtında kayda geçmeyenlerdir.

Bu Ütopyacı biçimciliği, tereddütle de olsa Ütopya üretiminin psikolojisi adını verdiğim bir şeyle; yani daha çok Ütopyacı fantazi mekanizmalarıyla ilgili bir incelemeyle, üstelik tarihsel ve kolektif istek gerçekleştirimi boyutuna odaklanarak bireysel yaşamöyküsünden kaçınan bir incelemeyle tamamlamak önemlidir. Bu tür bir yaklaşım, Ütopyacı fantazi üretiminin tarihsel olabilirlik koşulları-

6. Alexander Gerard, *Essay on Genius*, aktaran M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (Oxford, 1953 [1774]), s. 161.

7. Bkz. F. Jameson, "Progress versus Utopia, or, Can We Imagine the Future?", *Science Fiction Studies*, #27, 1982, s. 147-58.

na ister istemez ışık tutar, zira bugün ilgimizi en çok çeken soru şudur: Ütopyalar neden bir dönemde çiçek açarken başka bir dönemde sararıp solmaktadır? Benim yaptığım gibi, Ütopya'nın bilimkurgu adı verilen kapsamlı edebi biçimin sosyoekonomik bir alt türü olduğuna inanan Darko Suvin'in[8] yolundan gidersek, sorunun bilimkurguyu da içerecek şekilde genişletilmesi gerektiği açıkça anlaşılır. Bu nedenle Suvin'in "bilişsel yadırgatma" ilkesi –Rus Biçimcilerinin "alışkanlığı kırma" mefhumunu ve keza Brechtçi *Verfremdungseffekt** düşüncesini temel alan bu estetik, bilimkurguyu esas itibariyle epistemolojik bir işlev bağlamında nitelendirir (ve dolayısıyla tür olarak fantazinin daha düşsel uçuşlarını da dışlar)– bu türsel kategorinin özgül bir altkümesinin, özel olarak, alternatif toplumsal ve ekonomik biçimlerin tahayyülüne adanmış olduğunu varsayar. Ne var ki ileriki aşamalarda, gerek günlük yaşamda gerek metinlerde daha pek çok şeyi esinleyen Ütopyacı bir dürtünün –Ütopya türü ya da metniyle yan yana– varlığıyla tartışmamız daha da karmaşıklaşacak (bkz. Birinci Bölüm, aşağıda). Bu ayrım buradaki belirli meselelere odaklanan bilimkurgu tartışmasını da karmaşıklaştıracak, zira (Le Guin'in *Lathe of Heaven*'ı [Gökyüzünün Torna Tezgâhı] gibi) açıkça Ütopyacı temalara sahip bilimkurgu metinlerinin yanı sıra, Dokuzuncu Bölüm'de olduğu gibi, Ütopyacı dürtünün işleyişlerini açığa vuran eserleri de ele alacağız. Her halükârda, *Ütopya Denen Arzu*'da bilimkurgunun Ütopyacı Özdeşlik ve Farklılık diyalektiğiyle ilişkili yönleri üzerinde duracağız.[9]

* *Alm.* Yabancılaştırma etkisi ya da *V-effekt.* –*ç.n.*

8. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, s. 61.

9. Bilimkurgunun yüksek kültürde geleneksel olarak reddedilmesi –salt kalıplaşmış olanın damgalanması (ki bu onun ilk günahını, yani ucuz romanlara dayanan kökenlerini yansıtır), karmaşık ve psikolojik olarak "ilginç" karakterlerin olmamasından şikâyet edilmesi (görünüşe göre, çağdaşlık sonrası "merkezli özne" kriziyle aşık atamayan bir konumdur), modern bilimkurgunun üslup çeşitlemelerini görmezden gelen özgün edebi üslup arayışları (Philip K. Dick'in gündelik Amerikan İngilizcesinde alışkanlığı kırmaya yönelik çalışmaları)– sanırım kişisel bir beğeni sorunu değildir. Ayrıca salt estetik argümanlarla da (örneğin seçilmiş bilimkurgu eserlerini kanona benzetmeye çalışmak) ele alınamaz. Biz bu noktada, bu biçim ve anlatı söyleminin bir bütün olarak psişik bir direncin nesnesi ve bir edebi "gerçeklik ilkesi" türünün hedefi olduğu bir çeşit türsel tiksinti saptamasında bulunmak zorundayız. Başka bir deyişle, bu tür okurlar açısından, yük-

Biçim ve temsille ilgili tüm bu sorunlar bizi başlangıçtaki siyasal soruna geri götürür, fakat bu siyasal sorun artık kabuk değiştirmiş ve şu biçimsel ikileme dönüşmüştür: Tarihin sonunun geldiğini vaaz eden eserler nasıl olup da işe yarar tarihsel dürtüler sunar? Bütün siyasal farklılıkları çözmeyi amaçlayan eserler nasıl olup da bir bakıma siyasal kalmaya devam edebilir? Bedenin ihtiyaçlarını aşmak için tasarlanmış metinler nasıl olup da materyalist kalabilir? "İstirahat çağı" görüleri (Morris) nasıl olup da bizi canlandırıp harekete geçirebilir?

Tüm bu sorunların içinden çıkılamaz olduğunu düşünmek için elimizde sağlam gerekçeler var, zaten içinden çıkmak için uğraştığımız sürece kötü bir şey de değildir bu. Gerçekten de Ütopya metinleri söz konusu olduğunda, en güvenilir siyasal sınama yöntemi, ele alman tek bir eser hakkında bir yargıya varmaktan ziyade bu eserin yenilerini, geçmiş Ütopya metinlerini de içeren ve değiştiren (ya da düzelten) Ütopyacı görüleri yaratma becerisine bakmaktır.

Ne var ki bu içinden çıkılamazlık aslında siyasetten çok derin yapıyla ilgili bir konudur ve Ütopya üzerine yazan pek çok yorumcunun (örneğin Fourier'ye büyük hayranlık duyan Marx ve Engels' in)[10] bu konuda neden çelişkili açıklamalar yaptıklarını açıklar. Bir

---

sek edebi biçimleri verimsizliğin ve halis muhlis bir sapmanın suçluluk verici çağrışımlarından kurtaran ve onlara toplumsal olarak kabul görmüş gerekçeler bahşeden Bourdieu tarzı aklileştirmeler burada yoktur. Bunun, fantazi okurlarının bizzat bilimkurgu okurlarına hitaben verebilecekleri bir yanıt olduğu doğrudur (bkz. aşağıda, Beşinci Bölüm).

10. Marx-Engels, *Seçme Yazışmalar I (1844-1869)*, çev. Yurdakul Fincancı, Ankara: Sol, 1995. Örneğin, 9 Ekim 1866 tarihli, Kugelmann'a yazdığı mektupta Proudhon'a küçük burjuva bir Ütopyacı diye saldırırken, hemen aşağıda "oysa Fourier, Owen, vb.nin ütopyalarında yeni bir dünya öngörüsü ve bunun yaratıcı ifadesi vardır" der (s. 215). Ayrıca Engels de şunları yazar: "Alman teorik sosyalizmi, Saint-Simon, Fourier ve Owen'ın omuzlarında yükseldiğini hiçbir zaman unutmayacaktır. Bu üç adam fantazilerine ve ütopyacılıklarına karşın tüm zamanların en önemli beyinleri arasında sayılmalıdır, zira bizim kesinliğini bugün bilimsel olarak saptadığımız sayısız meseleyi onlar dehaları sayesinde öngörmüşlerdir" (aktaran Frank ve Fritzie Manuel, *Utopian Thought in the Western World* [Cambridge, MA, 1979], s. 702). Keza Benjamin de, Fourier'nin büyük bir hayranıydı: "Sonsuz bir hayranlık beslediği Fourier'nin evrensel oyunu gibi bir oyunun tamamen özgürleşmesini bekliyordu. Bugün, Saint Simon'un ve Fourier'nin Paris'inde onun kadar içten yaşayan bir kişi daha olduğunu sanmıyorum." Pierre

diğer Ütopya hayalcisi –1960'ların kuşkusuz en nüfuzlu Ütopyacısı olan Herbert Marcuse– resmi konusu Ütopya'dan ziyade kültür olan önceki bir argümanında bu çokanlamlılığa bir açıklama getirir.[11] Fakat sorun hâlâ aynı sorundur: Kültür dediğimiz şey siyasal, yani eleştirel, hatta yıkıcı olabilir mi; yoksa bizzat parçası olduğu toplumsal sistem kültürü kaçınılmaz olarak yeniden kendisine mi mal eder? Marcuse sanatın iflah olmaz muğlaklığının kökeninde tam da sanat ve kültürün toplumsal olandan ayrılmasının yattığını söyler – kültürü başlı başına bir alan olarak sunan ve bu şekilde tanımlayan bir ayrılmadır bu. Kültürün toplumsal bağlamından uzaklaşması (ki bu sayede kültür, toplumsal olanı eleştirip mahkûm edebilir) aynı zamanda müdahalelerini etkisiz kalmaya mahkûm eder; sanatla kültürü, bu tür kesişimlerin peşin peşin etkisiz hale getirildiği önemsiz, entipüften bir uzama havale eder. Bu diyalektik, Ütopya metninin çokanlamlılıklarını da daha doyurucu bir şekilde açıklar; zira bir Ütopya, mevcut olandan radikal farklılığını kendinden emin bir şekilde iddia ettiği oranda, yalnızca gerçekleştirilemez değil, daha da beteri tahayyül edilemez olur.[12]

Bu durum bizi rakip ideolojik klişelerin, Ütopya'yla ilgili şu ya da bu mutlak siyasal yargıya varmaya çabaladığı başlangıç noktamıza aynen geri götürmez. Zira artık bu güvenilmez biçime kayıt-

Klossowski, "Lettre sur Walter Benjamin", *Tableaux vivants* (Paris: Gallimard, 2001), s. 87. Ayrıca Barthes da onun tutkulu bir okuruydu (bkz. Birinci Bölüm, 6. dipnot).

11. Bkz. "On the Affirmative Character of Culture", *Negations* (Boston, 1968).

12. Başka bir açıdan, kültürün muğlak gerçekliğiyle (yani bizim bağlamımızda, Ütopya'nın kendisinin muğlak gerçekliğiyle) ilgili olan bu tartışma, ontolojik bir tartışmadır. Varsayıma göre, işi gelecek ya da varlık-olmayan olan Ütopya yalnızca bugünde var olur ve arzu ile fantazinin görece güçsüz yaşamını bugünde sürer. Fakat bu, varlığın ve zamansallığının amfibi olduğunu hesaba katmamak demektir: Bu bakımdan Ütopya felsefi açıdan izle benzeştir, tek farkı zamanın diğer ucunda olmasıdır. İzin çıkmazı aynı anda hem geçmişe hem de bugüne ait olması ve dolayısıyla geleneksel Oluş kategorisinden çok farklı bir varlık ve varlık-olmayan karışımını oluşturmasıdır. Bu yüzden analitik Akıl için az da olsa lekeleyicidir. Geleceğin henüz-varlık-olmayan'ı ile bugündeki bir metinsel varlığı birleştiren Ütopya ise bizim izlere bahşetmek istediğimiz arkeolojileri aynı derecede hak etmektedir. Bu sonuncusuna ilişkin felsefi bir tartışma için, bkz. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, III. cilt (Chicago, 1988), s. 119-20.

sız şartsız bağlı kalamasak bile, Sartre'ın kusurlu bir komünizmle ondan da kabul edilemez olan bir anti-komünizm arasında kendine bir yol bulabilmek adına icat ettiği dâhiyane siyasal slogana başvurabiliriz. Kim bilir, belki de Ütopya yolcularına da buna benzer bir şey önerilebilir: Eleştirmenlerinin saiklerini şaibeli bulan, ama Ütopya'nın yapısal muğlaklıkları konusunda da bir o kadar bilinçli olanlar, günümüzde Ütopya fikrinin ve programının son derece gerçek siyasal işlevinin farkında olanlar açısından, anti-anti-ütopyacılık sloganı en iyi strateji olabilir.

1

Ütopya Çeşitleri

Ütopyacı biçimle Ütopyacı istek arasında –yazılı metin ya da edebi tür ile günlük yaşamda tespit edilebilecek Ütopyacı bir dürtü ve onun uzmanlaşmış bir yorumbilgisel ya da yorumlayıcı yöntem tarafından hayata geçirilmesi arasında– ayrım yapmamız gerektiği sık sık söylenir. Tüm toplumsal hareketler Ütopyacı bir hayali gerçekleştirmeye çalıştığına, bu uğurda topluluklar kurulmuş, devrimler yapılmış olduğuna göre ve biraz önce gördüğümüz üzere terimin kendisi günümüz söylem mücadelelerinde bir kez daha yerini almış olduğuna göre, bu listeye neden siyasal pratiği de eklemeyelim? Her halükârda, tanımların faydasızlığı ilk envanterin nice alanlarını nasıl dışladıklarıyla ölçülebilir.[1]

Fakat burada envanterin uygun ve zaruri bir başlangıç noktası vardır – elbette Thomas More'un başlangıç metninden (1517) bahsediyoruz. More'un *Ütopya*'sı, görünüşe göre modernliği tanımlayan

1. Fakat yetkin bir kaynak için, bkz. Lyman Tower Sargent, "The Three Faces of Utopism", *Minnesota Review*, cilt 7.3 (1967), s. 222-30 ve "The Three Faces of Utopism Revisited", *Utopian Studies* 5.1 (1994), s. 1-37. Ütopya incelemeleri görece yeni bir disiplin alanı olduğundan, teorik girişimlere ilişkin kaynakçalar hâlâ görece seyrektir. Yine de şunlar işe yarayabilir, Tom Moylan, *Demand the Impossible* (New York, 1986) ve Barbara Goodwin ve Keith Taylor, *The Politics of Utopia* (Londra, 1982). Bu alandaki son gelişmeler için *Utopian Studies* dergisine başvurulabilir. Bilimkurgu çalışmasma teorik katkılar ayrı bir mevzudur, bkz. Veronica Hollinger'in mükemmel değerlendirmesi, "Contemporary Trends in Science Fiction Criticism, 1980-1999" (*Science Fiction Studies*, No. 78, Temmuz 1999, s. 232-62) ve daha Frankofon bir perspektiften, Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo*'daki (Quebec City, 1999) kaynakça. Elbette her ikisi için de John Clute ve Peter Nicholls imzalı muazzam *Encyclopedia of Science Fiction*'dan (New York, 1995) ve Ütopyalar için, Vita Fortunati ve Raymond Trousson'un *Dictionary of Literary Utopias*'ından (Paris, 2000) yararlanabildiğimiz için şanslıyız.

çoğu yeniliğin (Yeni Dünya'nın fethi, Machiavelli ve modern siyaset, Aristoteles ve modern edebiyat, Luther ve modern bilinç, matbaa ve modern kamusal alan) neredeyse tam anlamıyla çağdaşıdır. Birbiriyle ilişkili iki edebi türün doğuşu benzer şekilde efsanevidir: 1814'te *Waverly*'nın yayımlanışıyla tarihsel romanın doğuşu ve ister aynı dönemde [1818] yayımlanan Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı ister Wells'in 1895 tarihli *Zaman Makinesi*'ni alalım, bilimkurgunun doğuşu.

Böylesi tür başlangıçları her zaman bir şekilde sonraki gelişmelere dahildir ve sonraki gelişmelerde alıkonarak aşılır (*aufgehaben*). Gayet iyi bildiğimiz, Ütopyalardaki uzamdan zamana, egzotik gezginlerin anlatılarından geleceğe misafir olanların deneyimlerine geçiş buna örnek olarak verilebilir. Fakat bu edebi türün alameti farikası açıkça metinlerarası olmasıdır: Edebi biçimlerden çok azı kendini bu denli cesurca argüman ve karşı-argüman olarak ortaya koymuştur. Keza çok azı her yeni eserde bu kadar açık bir şekilde çapraz başvuru ve tartışma gerektirmiştir: Mesela Bellamy olmadan Morris okunabilir mi ya da Morris olmadan Bellamy? Tek tek metinler tüm bir geleneği içinde taşır, her yeni eklemeyle yeniden inşa edilir ve değişir; Stapledon'ın sezgili varlıklardan oluşan akıllı sürüsü gibi, muazzam bir hiperorganizma içinde salt bir şifre haline gelme tehlikesi barındırır.

Yine de Ernst Bloch'un çalışmaları, Ütopya'nın tek tek metinlerin toplamından daha fazlası olduğunu bize hatırlatır. Bloch yaşamda ve kültürdeki geleceğe yönelik her şeyi yöneten ve oyunlardan patentli ilaçlara, mitlerden kitle eğlencelerine, ikonografiden teknolojiye, mimariden eros'a, turizmden şakalara ve bilinçaltına kadar her şeyi kapsayan Ütopyacı bir dürtü olduğunu varsayar. Wayne Hudson, Bloch'un şaheserini ustalıkla şöyle özetler:

> Bloch *Umut İlkesi*'nde beşeri istek resimlerine ve daha-iyi-bir-hayat düşlerine ilişkin eşi görülmedik bir inceleme sunar. Kitap küçük hayallerle başlar (Birinci Bölüm), ardından Bloch'un öngörülü bilinç teorisi izah edilir (İkinci Bölüm). Üçüncü Bölüm'e gelindiğinde Bloch ütopyacı yorumbilgisini sıradan yaşamın aynasından görünen istek resimlerine uygular: Yeni bir elbiseyi, reklamları, güzel maskeleri, resimli dergileri, Ku Klux Klan kostümlerini, yılda bir kurulan pazarların ve sirklerin bayramsı aşırılıklarını, peri masallarını ve ucuz edebiyatı, seyahat edebiyatı ve mitoloji-

sini, antik mobilyaları, kalıntılar ve müzeleri çevreleyen ütopik atmosfer ve dansta, pantomimde, sinemada ve tiyatroda mevcut ütopyacı tahayyül bu resimlerden bazılarıdır. Dördüncü Bölüm'de, umut etmeye ve "daha-iyi-bir-dünya taslaklarına" uygun bir dünyanın inşası sorununa eğilir. Dört yüz sayfa boyunca tıbbi, toplumsal, teknik, mimari ve coğrafi ütopyaların analizini ve peşi sıra da resim, opera ve şiirdeki istek manzaralarının; Platon, Leibniz, Spinoza ve Kant'taki ütopyacı perspektiflerin; barış ve boş zaman talep eden hareketlerde saklı bulunan ütopyacılığın analizini sunar. Son olarak, Beşinci Bölüm'de "özdeşlik"in öngörülü bilincin temel varsayımı olduğunu açığa çıkaran gerçekleşme ânının istek resimlerine döner. Bloch bir kez daha, sıradan yaşamdaki mutlu ve tehlikeli deneyimleri; bireyle topluluk arasındaki çatışkı sorununu; genç Goethe'nin eserlerini, *Don Giovanni*, *Faust* ve *Don Quijote*'yi, Shakespeare'in oyunlarını; müzikte ahlak ve yoğunluğu; ölüm karşısındaki umut resimlerini ve insanın dini gizemin içine gittikçe daha çok çekilişini irdeleyerek soluk kesici bir analiz sunar.[2]

Bloch'a birazdan geri döneceğiz; fakat çalışmasının yorumbilgisel bir sorunu gündeme getirdiği şimdiden açık olsa gerek. Bloch'un yorumlayıcı ilkesi etkisini en çok, Ütopyacı dürtünün, saklı ya da bastırılmış olduğu beklenmedik yerlerde işlediğini açığa çıkartırken gösterir. Peki, o zaman kasıtlı ve tümüyle özbilinçli Ütopyacı programlar hakkında ne diyeceğiz? Bunların da daha derin ve daha ilksel bir şeylerin bilinçsiz ifadeleri olduğunu söyleyebilir miyiz? Ayrıca bizatihi yorumlayıcı süreç hakkında ve Bloch'un (muhtemelen artık böyle bir şifre çözümüne ya da yeniden yorumlamaya ihtiyaç duymayan) kendi gelecek felsefesi hakkında ne diyeceğiz? Gerçi

2. Wayne Hudson, *The Marxist Philosophy of Ernst Bloch* (New York, 1982), s. 107. Ayrıca Ruth Levitas'ın *Concept of Utopia*'sındaki (Syracuse, 1990, s. 181-3) Ütopyacı bir "dürtü" kavramına ilişkin eleştirilerinden bahsetmemiz gerekiyor. Başlı başına bir alan olarak Ütopya incelemelerinin kurulmasında merkezi bir yere sahip olan bu kitap, arzunun özgül tarihsel dönemlerdeki toplumsal inşalarına göre biçim, içerik ve işlev olmak üzere üç bileşenin, farklı ve tarihsel açıdan eşsiz şekillerde bir araya getirildiği bir yapısal çoğulculuğu savunur. "Saptanabilen ana işlevler tazmin, eleştiri ve değişikliktir. Tazmin, Bloch açısından soyut ve 'kötü' Ütopya'nın, Marx ve Engels için tüm Ütopyaların, Mannheim için ise ideolojinin bir özelliğidir. Eleştiri, Goodwin'in tanımındaki ana unsurdur. Değişiklik ise Mannheim, Bloch ve Bauman açısından hayatidir. Ütopya ayrıca arzunun terbiyesini ifade etme (Bloch, Morton ve Thompson) ya da yadırgatıcı bir etki yaratma (Moylan ve Suvin) işlevini de yerine getirebilir. Ütopya'yı [yalnızca] bu işlevlerden biriyle tanımlayacak olursak, çeşitlilikleri ne tanımlayabilir ne de açıklayabiliriz" (s. 180).

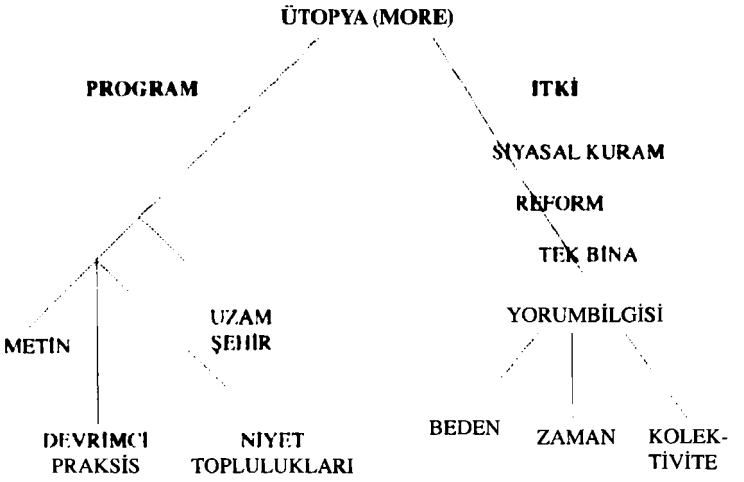
Ütopya yorumcusunun kendisi çoğunlukla Ütopya yaratıcısı değildir ve Bloch'un adını taşıyan tek bir Ütopyacı program dahi yoktur.[3] Burada, rüya analizinin seleflerini araştırırken en sonunda bütün rüyalara –açıktan açığa cinsel rüyalar hariç, zira bunlar başka bir anlam ifade etmektedir– cinsel anlam yükleyen bir kabile keşfetmiş olan Freud'un karşılaştığı yorumbilgisel paradoksun aynısı işbaşındadır.

Dolayısıyla More'un başlangıç metninden iki farklı çizginin doğduğunu varsaymak daha doğru olacaktır: Birisi, Ütopyacı programın gerçekleştirilmesine baş koymuş çizgi; diğeriyse çeşitli gizli ifadelerde ve pratiklerde yüzeye çıkmayı başaran, muğlak ama her an ve her yerde mevcut olan Ütopyacı dürtüdür. Bunların ilki sistemik olup, tamamen yeni bir toplum kurmaya çabaladığından, devrimci siyasal pratiği ve onun yanında edebi türdeki yazılı uygulamaları içerir. Keza niyet toplulukları diye adlandırılan toplumsal düzenden özbilinçli Ütopyacı kopmalar ve bizatihi kentin estetiğinde yeni uzamsal bütünlükler tasarlama çabaları da sistemik olacaktır.

Buradan türeyen diğer çizgi ise, bir dizi şüpheli ve belirsiz meseledeki değişken yatırıma –liberal reformlar ve şişirme ticari umutlar; Ütopya'nın bir ideoloji tuzağı ve yemi olduğu (nihayetinde en acımasız dolandırıcılıklardan ve güzel sanatlardan biri olarak reklamcılığın da ilkesi umuttur), şurada burada görülen aldatıcı ama ayartıcı madrabazlıklara– uyacak şekilde daha muğlak ve çeşitlidir. Ayrıca daha açık biçimlerden birkaç tane daha sıralayabiliriz: örneğin siyasal ve toplumsal teori, hatta –ve özellikle– gerçekliği ve Ütopik olan her şeyden kaçınmayı hedeflediğinde bile; keza toplumsal bütünlüğün toptan bir dönüşümünün salt alegorisi olduklarında, bölük pörçük sosyal demokrat ve "liberal" reformlar. Dahası şehrin kendisini de (keza kozmosu yansıtan köyün şeklini de) Ütopyacı imgenin temel bir biçimi olarak tanımladığımızdan,[4] belki de Ütopyacı özelliğin bir uzamı olarak tek bina –bütün olamayan ama yine de

3. Tom Moylan yerinde bir tespitle bana Bloch'un zaten somut bir Ütopyası olduğunu hatırlatıyor: Sovyetler Birliği.

4. Bkz. Claude Lévi-Strauss, "Do Dual Organizations?", *Structural Anthropology* I (Chicago, 1983 [1958]) ve ayrıca Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge, 1977 [1972]).



onu ifade etmeye çalışan o abidevi parça– için de bir yer açmalıyız. Bu tür örnekler Ütopyacı dürtüyü ve onun yorumbilgisini alegori bağlamında ele almanın iyi olabileceğini düşündürüyor. Bu durumda, Bloch'un çalışmasını Ütopya içeriğinin üç ayrı seviyesi olarak yeniden düzenlemek isteyeceğiz: beden, zaman ve kolektivite.

Ne var ki iki çizgi arasındaki ayrım, felsefenin geçmişte pek çok tartışmaya konu olmuş amacını –sahici olan ile sahici olmayan arasında ayrım yapma amacını– canlandırma tehdidi taşır, üstelik sahici olmayanın derin sahiciliğini açığa çıkarmaya çalıştığında bile. Bu ayrımın antikçağdaki gerçek ve sahte arzu, gerçek ve sahte zevk, hakiki tatmin ya da mutluluk ile yanılsamalı tatmin ya da mutluluk arasındaki Platoncu idealizmi canlandırma eğiliminde olduğu söylenebilir mi? Hem de bizim, hakikatten ziyade yanılsamalı olana inanma eğiliminde olduğumuz şu dönemde?[5] Ben daha postmodern olan bu son görüşe sıcak bakma eğiliminde olduğumdan ve ayrıca düşünümsel ya da özbilinçli olanı, düşünümsel olmayan muadilinin karşısına koyan bir retorikten kaçınmak istediğimden, uzamsal açı-

5. Bkz. Gilles Deleuze, *Cinema* II (Paris, 1985 [1952]), Altıncı Bölüm, "le faux" üzerine. Ayrıca Jean-Paul Sartre, *Saint Genèt* (New York, 1983), "le toc" üzerine, s. 358 vd.

dan bir ayrım yapmayı tercih ediyorum. Bu durumda, gerçek anlamda Ütopyacı programda kapanmaya (ve bu suretle bütünlüğe) bağlılık da olmalıdır: Roland Barthes değil miydi Sade'ın Ütopyacılığı hakkında "başka yerlerde olduğu gibi burada da sistemin, bu da demektir ki, tahayyülün varoluşunu mümkün kılan şey kapanmadır"[6] diyen?

Fakat bu önerme çeşitli açılardan hayati öneme sahiptir. Kapanma, More'da kuşkusuz kurucunun ada ile kara parçası arasına kazdırdığı ve hepsinden önce adanın Ütopya olmasını sağlayan o büyük hendek sayesinde başarılır: Hıristiyanlıktaki bütün evrensel kardeşlik ve doğa yasası düşüncelerini reddeden ve bizimle onlar, dostla düşman arasındaki temel ayrımı Carl Schmitt'e yaraşır buyurgan bir tarzda dayatan ve öyle ya da böyle henüz Bellamy'nin dünya devletine dönüşmemiş bir dünya içinde tutunmaya kararlı sonraki tüm Ütopyaların karakteristik bir özelliği olan Ütopyacı dış politikanın Makyavelci acımasızlığının –rüşvetçilik, suikast, paragözlük ve tüm diğer *Reel politika* biçimlerinin– daha da vurgulandığı radikal bir bölünmedir bu. Kanıt olarak Huxley'nin *Ada*'sının üzücü akıbeti ya da Skinner'ın Walden topluluklarının ya da Kim Stanley Robinson'ın Mars'ı kadar farklı örneklerin gerektirdiği tedbirler gösterilebilir.[7]

6. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), s. 23.

7. Bunlara Winstanley ve St. George's Hill'in tarihsel trajedisini de ekleyebilirdik – ayrıca Sartre'daki Goetz'in Ütopyacı komününün (*Şeytan ve Yüce Tanrı*) yazgısını da unutmamak gerek: Bu ütopyacı komünün niyete bağlı olmadığı, daha ziyade dayatıldığı doğrudur, ki sanırım özgürlük ve praksis filozofunun vurgulamak istediği diğer husus da buydu. Bilindiği üzere, Huxley'nin son çalışması olan *Ada* (1962), Ütopya türüne (her ne kadar anlatısal olsa da) "ciddi" bir katkı sağlayarak, 1932'nin hicivsel eseri *Cesur Yeni Dünya*'yı düzeltme çabasını simgeler. Davranışçılığın Amerika'daki en özgün teorisyenlerinden biri ve Skinner kutusu denen şeyin de yaratıcısı olan B. F. Skinner (1904-1990), "olumsuz koşullamanın" (kanaatimce) çok az rol oynadığı büyük bir Ütopya kaleme almıştır: *Walden Two* (1948). Bkz. Dördüncü Bölüm'deki kısa inceleme. Kim Stanley Robinson (1952-) bir değil, iki Ütopya yazmıştır, Orange County denen triloji (1994-1990) ve Mars trilojisi (1992-1996) ve ayrıca ekolojik felaket ve Ütopyacı olabilirliği üzerine yoğunlaşan bir üçüncüsü de yakında yayımlanacaktır. Mars trilojisi için bkz. F. Jameson, "'If I Find One Good City I'll Spare the Man' Realism and Utopia in Kim Stanley Robinson's *Mars Trilogy*", *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia* içinde, haz. Patrick Parrinder, Liverpool University Press, 2000.

Dolayısıyla bütünlük tam da bu kapanma ile sistemin, özerklik ve kendi kendine yeterlilik adına birleşimidir ve son kertede, yukarıda belirttiğimiz ve birazdan enine boyuna ele alacağımız bu ötekiliğin ya da radikal, hatta yabancı farklılığın kaynağıdır. Ne var ki Ütopyacı gerçekleşme biçimlerini yöneten tam da bu bütünlük kategorisidir: Ütopyacı şehir, Ütopyacı devrim, Ütopyacı komün ya da köy ve elbette, daha yasal ve estetik açıdan tatmin edici edebi türlerden radikal ve kabul edilemeyen farklılığıyla, Ütopyacı metnin kendisi.

Dolayısıyla Bloch'un Ütopyacı dürtüsünün yarattığı çoklu biçimlerde tanım gereği bulunmayan, bütünlük biçiminin ve kategorisinin bu etkisi olacaktır. Biz burada çeşitli Ütopyacı figürlerin, şeylerin ve insanların günlük yaşamına sızdığı ve işlevsel değeriyle ya da resmi tatminleriyle alakasız, artımlı ve çoğunlukla bilinçsiz bir zevk bonusu sağlayan alegorik bir süreçle ilgileniyoruz. Bu nedenle yorumbilgisel süreç iki aşamalı bir yöntemdir ve burada deneyim parçacıkları, ilk anda, sembolik figürlerin varlığını ele verir: güzellik, tamlık, enerji, kusursuzluk. Nitekim sonrasında esasen Ütopyacı bir arzunun aktarılabileceği biçimler olarak tanımlayabileceğimiz şeyler yalnızca bunlardır. Bloch'un bu noktada sık sık klasik estetik kategorilerine (ki bunlar nihayetinde teolojik kategorilerdir de) başvurduğu ve bu bakımdan yorumbilgisinin, Alman estetik idealizminin nihai bir biçimi olarak kavranabileceği (zira tekrar tekrar yirminci yüzyıl sonunu ve modernizmi işler) gözden kaçmayacaktır. Bloch'un beğenileri Lukács'ınkinden çok daha zengin ve çeşitlidir. Ayrıca popüler ve antik kültürü (ve bunların yanı sıra gerçekçi ve neoklasik metinleri) kendi Ütopyacı estetiğiyle bütünleştirmeye çalışmıştır. Fakat Lukács postmodern ve Avrupalı olmayan kitle kültürü beğenilerini özümsemek konusunda daha yeteneklidir. Nitekim Lukács'ın eserlerini çağdaş alegori seviyelerine daha yakından tekabül eden yeni bir tarzda ve üç bölüm halinde (beden, zaman ve kolektivite) yeniden düzenlemeyi önermiş olmamın nedeni budur.

Materyalizm bu sistemdeki her türlü idealizmi ve tinselciliği uzun süredir düzeltmeye çalışan, bedene yönelik bir ilgide zaten her zaman tümüyle mevcuttur. Ne var ki Ütopyacı bedensellik aynı zamanda musallat olan bir şeydir: aspirinler, söktürücüler ve deodo-

ranlar gibi günlük yaşamın en tabi ve utangaç ürünlerine, organ nakline ve estetik ameliyata bile, yani alttan alta bedende şekil değişikliği vaat eden her şeye yapışır. Bloch'un bu Ütopyacı ekleri –tüm metalarımızda dikkatlice ölçülen ve kızıl bir iplik gibi, (ister ağırbaşlı ve faydacı ister tiryakisi olduğumuz) tüketim pratiklerimizin içinden geçen ütopyacı aşırılık dozlarını– okuması, Northrop Frye'nin gökyüzüne karşı yansıtılan Blakeçi ölümsüz cisimler mitiyle yeniden birleşir. Öte yandan bu imgelere eşlik eden ölümsüzlük vurguları bizi alelacele zamansal düzleme sürükler gibi görünür; yalnızca olağanüstü derecede uzun ömürlülerin[8] (örneğin Shaw'ın *Methuselah'a Dönüş*'ündekiler) ya da ölümsüzlerin (Boorman'ın filmi *Zardoz*'dakiler [1974] gibi) yaşadıkları topluluklarda gerçekten Ütopik olur ve Ütopya hayalinin kötüye gitmesiyle beraber, anti-ütopyacılara malzeme sağlar: Shaw'ın uzun ömürlü büyüklerinin tehlikeli bıkkınlığı, *Zardoz*'un Vortex sakinlerinin cinsiyetsiz can sıkıntısı. Bu arada liberal siyaset, bu tikel dürtünün belli kısımlarını, geliştirilmiş tıbbi tedavi ve evrensel sağlık sigortası sunan siyasal platformlarla bütünleştirir; fakat ebedi gençlik sloganı, sağın ve zenginlerle imtiyazlıların gizli gündeminde, organ ticareti ve gençleşme terapilerinin teknolojik olanakları hakkındaki fantazilerde kendisine daha uygun bir yer bulmaktadır. Keza bedensel aşkınlık, uzam dünyasında da –günlük yaşamdaki sokaklardan ve yaşam ve çalışma alanlarının odalarından, antikçağlarda bizatihi fiziki kozmosu yansıtan o büyük mekân şehre kadar– zengin olanaklara sahiptir.

Fakat bedenin zamansal yaşamı zaten Ütopyacı dürtüyü filozof Bloch'un başlıca ilgi alanına –tüm geleneksel felsefenin geleceğe ve geleceğin eşsiz boyutlarına körlüğü ve Platonik anamnezi gibi inatla geçmişe, çocukluğa ve kökenlere saplanıp kalmış felsefelerin ve ideolojilerin reddine– yeniden yerleştirir.[9] Bu polemiksel bağlılık Bloch'un varoluşçu filozoflarla ve belki de Heidegger'den çok Sartre'la ortak bir özelliğidir; zira Sartre için gelecek, praksis ve ta-

8. Bkz. "Longevity as Class Struggle", *Immortal Engines: Life Extension and Immortality in Science Fiction and Fantasy* içinde, haz. G. Slusser, G. Westfahl ve E. Rabkin, University of Georgia Press, 1996, s. 24-42.

9. Bkz. Ernst Bloch'un *The Principle of Hope*'taki anamnezi eleştirileri (Cambridge, MA, 1986 [1959]), s. 18 (Türkçesi: *Umut İlkesi*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2007).

sarıyken, Heidegger için bir fanilik ve sahici ölüm vaadidir. Ayrıca Bloch bu özelliğiyle Marcuse'dan da net bir şekilde ayrılır; zira Marcuse'un Ütopyacı sistemi, mutluluğun anısına ve düşmüş bir bugüne kadar ayakta kalan Ütopyacı memnuniyet kalıntılarına dikkat çekmek ve bunu kişisel ve siyasal enerjinin "kalıcı rezervi"yle desteklemek için, yalnızca Platon'dan değil, aynı zamanda Proust' tan (ve Freud'dan) da olabildiğince yararlanır.[10]

Fakat zamansallık tartışmalarının belirli bir noktada, hafıza sorunlarının hâkim olduğu varoluşsal deneyim ve geleceğin ısrarla sorgulandığı tarihsel zaman şeklinde iki kola ayrıldığını belirtmekte yarar var. Ben bu iki boyutun tam da Ütopya'da pürüzsüzce yeniden birleştiğini ve varoluşsal zamanın, paradoksal bir şekilde zamanın sonu ya da tarihin sonu olan tarihsel zamana taşındığını savunacağım. (Burjuva) bireyciliğin yitirilmesi büyük Ütopya karşıtı temalardan birisi olsa da, bireysel ve kolektif zamanın bu birleşimini öznelliğin aşılması olarak görmek gerekmiyor. Fakat etik gayri şahsileştirme pek çok dinde ve felsefenin büyük bir bölümünde hep bir ideal olmuştur; diğer yandan bireysel yaşamın aşılması, genellikle bireysel biyolojiyi tarihin karşılaştırma kabul etmez derecede uzun zamansal ritimlerine yeniden uyarlama işlevi gördüğü bilimkurguda farklı temsiller bulmuştur. Nitekim Kim Stanley Robinson'ın Mars' ındaki yerleşimcilerin uzun yaşam süreleri, uzun vadeli tarihsel evrimlerle daha somut bir şekilde karşılaşmalarını mümkün kılar; reenkarnasyon aracı ise, alternatif tarihi *Years of Rice and Salt*'ta (Pirinç ve Tuz Yılları) tarihin ve gelişimin akışına tekrar tekrar girme olanağı sağlamaktadır.[11] Fakat bireysel zamanla kolektif zamanın birbirleriyle tanımlanmaya başladığı bir üçüncü yol, günlük yaşam deneyimine kök salmıştır – Roland Barthes bunu Ütopyacı temsilin

10. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (New York, 1962), s. 18 ve On Birinci Bölüm (Türkçesi: *Eros ve Uygarlık*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1995).

11. *Years of Rice and Salt* (2002), MS 14. yüzyıldaki Kara Ölüm'ün Avrupa'yı ve Hıristiyanlığı yeryüzünden sildiği bir dünyanın vakayinamesini sunar. Bu dünyanın batı yarıküresinde bir "Amerikan yerlisi" yüksek kültürü gelişir ve "bizim" Birinci Dünya Savaşımızın, "bizim" devrimci 1960'larımızın ve (umarım) bizimkinden farklı bir geleceğin muadilleriyle noktalanan bir tarihin başlıca konuları Çin ve İslamiyet olur.

özsel işareti olarak nitelendirir: "*la marque de l'Utopie, c'est le quotidien*" (Ütopya'nın izi, günlük yaşamdır).[12] Biyografi zamanıyla tarihin dinamiklerinin ayrıştığı yerde, bu ardışık anlardaki günü gününe yaşam, varoluşsal olanın (en azından ölümün biyolojik bireylerden ziyade kuşaklar baz alınarak ölçüldüğü Ütopya'da) kolektifin uzamına geri girmesine olanak tanır.

Öte yandan Stapledon'ın gezgini, belirlenemeyen Einsteinci bir görelilik içinde zamanı yaşar; bununla beraber, hakkında hazır dilsel ya da mecazi kategorilere sahip olmadığımız diğer pek çok bireyi ve zamansallıklarını da kolektif bir deneyim içinde birleştirir. Bu pasaj başlı başına alıntılanmayı hak ediyor, zira Ütopyacı dürtünün zamansal özelliğinin, kolektivitenin mecazı olan nihai biçime doğru nasıl hareket ettiğini gösteriyor:

> Bu tuhaf zihinsel topluluğun tek tek kâşiflerin kişiliklerini yok ettiği sanılmasın. İnsan dili bizim özgün ilişkimizi anlatacak doğru sözcüklere sahip değildir. Bireyselliğimizi kaybettiğimizi ya da komünal bir bireysellik içinde erittiğimizi söylemek de hepimizin ayrı bireyler olduğunu söylemek kadar yanlıştır. "Ben" zamiri şu anda kolektif olarak hepimizi ifade ediyor olsa da, "biz" zamiri de bir o kadar bizi anlatıyor. Bir açıdan, yani bilincin bütünlüğü bakımından, bizler gerçekten de tek bir bireydik; ama aynı zamanda birbirimizden çok farklıydık ve bu da keyif vericiydi. Yalnızca tek, komünal bir "ben" var olmasına karşın, aynı zamanda deyim yerindeyse çok çeşitli ve rengârenk bir "biz" de vardı: çok farklı kişiliklerden oluşan, her bir kişinin kozmik keşif girişimine yaratıcı bir şekilde kendi eşsiz katkısını sunduğu, ama herkesin ince bir kişisel ilişkiler ağı içerisinde birbirine bağlı olduğu bir grup.[13]

Bu noktada Ütopya itkisinin ifadesi gerçekliğin yüzeyine, bilinçli bir Ütopya projesine dönüşmeden ve bizim Ütopyacı program ve Ütopya'mn gerçekleşmesi diye adlandırdığımız diğer gelişim çizgisine sıçramadan ne kadar yaklaşabilirse o kadar yaklaşmıştır. Ütopyacı özelliğin önceki evreleri hâlâ bireysel deneyimin sınırlarına hapistir, ama bu durum kolektivite kategorisinin de sınırlanmamış olduğu anlamına gelmez – bu bağlamda yapısal kapanmanın gerekliliğine zaten işaret ettik ve ileride bu konuya tekrar döneceğiz.

12. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, s. 23.
13. Olaf Stapledon, *The Last and First Men / Star Maker*, s. 343.

Şimdilik şu kadarına işaret etmek yeterli: Kolektif olan, bilinçli bir Ütopyacı siyaseti olmadığından, bireysel bencilliğin ve imtiyazın tehlikelerinden çok farklı tehlikeleri olan çeşitli olumsuz ifadeler bilir. Kuşkusuz her ikisinde de narsisizm baskındır, fakat başka bir yerde de olaylı bir şekilde açıklamaya çalıştığım üzere,[14] hepsi de kendi Ütopyacı dürtülerine sahip olan çeşitli yabancı düşmanı ya da ırkçı grupların pratiklerinde açıkça görülen kolektif narsisizmdir bu. Bloch'un yorumbilgisi bu deforme Ütopyacı dürtüleri mazur göstermeyi amaçlamaz, daha ziyade enerjilerinin ifşa yoluyla özümsenebileceğini ve Freudcu tedaviye (ya da Lacancı arzunun yeniden yapılandırılmasına) benzer şekilde, bilinç yoluyla serbest bırakılabileceği gibi siyasal bir iddia taşır. Buna pekâlâ tehlikeli ve yanıltıcı bir umut denilebilir; fakat tekrar bilinçli Ütopyacı yapılanma sürecine girdiğimizde, onu geride bırakırız.

Dolayısıyla Ütopyacı alegorinin ya da Ütopyacı dürtünün özelliklerinin seviyeleri şu şekilde sunulabilir:

KOLEKTİF (anagojik)

ZAMANSALLIK (ahlaki)

BEDEN (alegorik)

ÜTOPYA ÖZELLİĞİ (metin)

14. Bkz. *The Political Unconscious*'a yazdığım Sonuç bölümü (Ithaca, 1981) ve ayrıca benim "On 'Cultural Studies'" yazım, *Social Text*, No. 34 (1993), s. 17-52.

2

Ütopyacı Adacıklar

Bloch'un yaptığı gibi Ütopyacı itkinin izlerini her yerde görmek, bu itkiyi doğallaştırmak ve insan doğasına bir şekliyle kök salmış olduğunu ima etmek anlamına gelir.[1] Fakat Ütopya'yı gerçekleştirme girişimleri tarihsel açıdan daha fasılalı olmuştur ve bizim de bunları doğuran fantazi üretiminin özgün ve eksantrik taraflarına odaklanarak konuyu biraz daha sınırlamamız gerekiyor. Bütün kentlerin zihinde tasarlandığı, bir hevesle anayasaların oluşturulduğu ve durmadan yasal sistemlerin hazırlandığı ve düzeltildiği; bayramlardaki ve ziyafetlerdeki oturma düzeninin en ince ayrıntısına kadar düşünüldüğü, çöp atma işinin bile idari hiyerarşi kadar titiz bir şekilde örgütlendiği, aile ve çocuk bakımı sorunlarımn yeni ve dâhiyane önerilerle çözüldüğü gündüz düşleri – bu tür fantaziler erotik gündüz düşlerinden yeterince farklı olup özel bir ilgiyi hak etmektedir.[2]

Gerek siyasal gerek metinsel gerekse de yorumbilgisel Ütopyacılar her zaman sıradışı ve tuhaf kimseler olmuştur – bu deformasyonu, içinde kendi amaçlarını gerçekleştirmek zorunda oldukları düşmüş toplumlarla rahatça açıklamak mümkündür. Gerçekten de ben Ütopyacılığı, siyasal olanın kilidinin açılması ve Yunan kent devletlerinde olduğu gibi hak ettiği merkezi yerine dönmesi olarak değil; daha ziyade başlı başına ayrı bir süreç olarak anlamak gerektiğini düşünüyorum. Başlangıçta, siyasal olanla arasında bulunduğunu varsaydığı ilişkilerin garip ve şüpheli kalmasını istiyorum. Si-

1. Doğa yasalarını savunan birine de bu yaraşırdı: Bkz. Bloch, *Natural Law and Human Dignity* (Cambridge, MA, 1961).

2. Umarım psikolojik açıklamaların, özellikle de "yüceltim" bağlamındaki açıklamaların, burada tarif edilen türde üretimlerle uyuşmayacağı açıktır.

yasal olanın özel olandan başarıyla koparılmış olduğu toplumumuzda, kendimizi siyasal olanı bir tür ahlaksızlık olarak düşünmeye alıştırmamız gerekiyor. Yoksa neden ilkörnek siyasal düşünürlerin en önde gelenleri (Machiavelli ve Carl Schmitt) ilanihaye bir skandalla anılsınlar? Fakat bu yazarların sinizmden ayrılmaz bir kahramanlıkla açıkça dile getirmeye cesaret ettikleri şeyi, bizim Ütopyacılarımız daha gizlice, paranoyadan ziyade sapkınlığı anımsatan biçimlerde ve *jouissance*'ın* bir an eksik olmadığı tutkulu bir görev ya da uğraşı bilinciyle kavrarlar.

Ne var ki biz şu anda psikolojik bir izahtan ziyade, bu özgül fantazilerin mümkün olduğu koşulları teorik temele oturtan tarihsel bir izah peşindeyiz. Ütopyalar Batı modernliğinin yan ürünü gibi görünürler, hatta bu modernliğin de her evresinde ortaya çıkmazlar. Ütopyaların yazılmasının mümkün olduğu özgül durumlar ve koşullar –bu özgül uğraşıyı ya da yeteneği tam da uygulanması için uygun malzemeler sundukları anda cesaretlendiren koşullar– hakkında bir fikir sahibi olmamız gerekiyor.

Ütopya uğraşısı gerçekten de modern zamanlardaki mucitlikle bir yakınlığa sahiptir ve çözülmesi gereken bir sorunun tanımlanması ile bir dizi çözümün önerilmesini ve test edilmesini sağlayan yaratıcı dehanın zorunlu bir birleşimini ifade etmektedir. Burada çocuk oyunlarıyla, ama aynı zamanda dışarıdan bir kişinin alışıldık olguları yeni ve alışılmadık bir tarzda görme yeteneğiyle ve keza model yaratıcılarının radikal basitleştirmeleriyle de bir benzerlik söz konusudur. Bu benzerliklerin dışında, inşadan alınan zevk de dikkate alınmalıdır; Margaret Cavendish'in "ruhlar"ı bunu enfes bir şekilde aktarır:

"her beşeri canlı, maddi olmayan canlılarla ve (mesela bizim gibi) maddi olmayan öznelerle dolu maddi olmayan bir dünya yaratabilir ve tüm bunlar için bir kafa ya da beyin yeterlidir; hatta bu kadar da değil, gönlünden geçen tarzda ve yönetimde bir dünya yaratabilir ve buradaki yaratıklara canının istediği hareketleri, şekilleri, biçimleri, renkleri, algıları verebilir ve en iyi düşündüğü girdapları, ışıkları, baskıları, tepkileri vs. oluşturabilir; hatta hepsi de tek bir dokunuşla ya da darbeyle hareket ettirilebilen damarlar,

* *Fr. jouissance*: Lacan'ın haz ilkesinin ötesine yerleştirdiği, keyif ya da dürtü tatmini olarak karşılanabilecek bir terim. *–ç.n.*

kaslar ve sinirlerle dolu bir dünya yaratabilir. Ayrıca bu dünyayı istediği sıklıkla değiştirebilir ya da bunu doğal bir fikirler dünyasından, atomlar dünyasından, ışıklar dünyasından ya da hayali onu hangisine sürüklerse ondan başka bir dünyaya dönüştürebilir. Bu tür bir dünya yaratmak sizin elinizde olduğundan" (diye tamamlar ruhlar) "nenize gerek bayağı bir maddi dünyayı fethetmek uğruna hayatı, şöhreti ve dinginliği riske atmak?"[3]

Fakat bu tür bir yaratım güdülenmeye ihtiyaç duyar: Özgül ikilemlere yanıt getirmesi ve Ütopyacı'nın anahtarını kendi elinde tuttuğuna inandığı temel toplumsal sorunlar için çözüm önerileri sunması gerekir. Ütopyacı uğraşıyı bu kesinlikle ve tüm dertlerimizi bir çırpıda halledilebilecek basit bir çözüm için ısrarlı ve saplantılı bir arayışla tanımlayabiliriz. Ayrıca bu çözüm aklı başında her insanın kavrayabileceği kadar açık ve kendi kendini anlatan bir çözüm olmalıdır: Tıpkı mucidin kendi kurduğu kapana herkesin inanacağına emin olması gibi.

Ne var ki böyle bir çözüme olanak sağlayan ya da en azından bu çözümün olabilirliğini belirleyen toplumsal durumdur: Ütopya'nın nesnel önkoşullarının bir yönü budur. Tikel bir toplumsal durumdan tarihe açılan görüş bu tür aşırı basitleştirmeleri cesaretlendirmelidir; gözle görülebilen sefaletler ve adaletsizlikler tek bir derdin ya da yanlışın etrafında kümeleniyor gibi görünmelidir. Zira Ütopyacı çare öncelikle olumsuz olmalıdır ve tüm diğer kötülüklerin kaynağı olan bu kökü koparmak ve yok etmek için bir savaş tamtamı işlevi görmelidir.

Tam da bu nedenle Ütopyalara olumlu beklentilerle, sanki onlarda mutlu dünyalar, tatmin ve işbirliği uzamları, türsel olarak ütopyadan ziyade idile ya da pastorale denk düşen temsiller varmış gibi yaklaşmak hata olur.[4] Gerçekten de arzulanan toplumun pozitif kıstaslarını oluşturma girişimi, Ütopyacıların tanısal müdahalelerinden ziyade –bunlar, tıpkı büyük devrimcilerin müdahaleleri gibi, burju-

3. Margaret Cavendish, *The Description of a New World Called the Blazing World* (New York, 1992 [1666]), s. 185-6. Cavendish (1623-1673) yazdığı bu Ütopya ile her bakımdan Bacon'ın halefidir; *Blazing World*, kişisel olarak bizzat tanıdığını iddia ettiği Hobbes ve Descartes'ın teorileri de dahil olmak üzere, o dönemin teorilerinden alınmış "bilimsel" öğelerle yapılan inşacı (aynı zamanda fantastik) bir oyuna dayalıdır. İnşacılık, Cavendish'in "yalnızca İmparatoriçe olma değil, aynı zamanda tüm bir dünyanın kadın müellifi (yaratıcısı) olma" arzusuyla tahta geçer (s. 224).

va rahatlığı için teferruatlı tasarılar hazırlamak yerine, her zaman sömürü ve sıkıntıların azaltılması ve kaynaklarının kurutulmasını amaçlamıştır– Locke'tan Rawls'a kadarki liberal siyasal teorilerin temel niteliğidir. Kafa karışıklığı, aynı zamanda teferruatlı tasarılar sunuyor gibi görünen bu metinlerin biçimsel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. Fakat bu metinler olumsuz bir biçimde, yani yıkımlardan ve tasfiyelerden sonra ve liberallerin insan doğasına içkin olduğuna inandıkları tüm o ehvenişerlerin yokluğunda gerçekleştirilecek şeyler olarak okunması gereken haritalar ve planlardır.

Bu temel nitelik çerçevesinde, ilk sırayı parayı ve mülkiyeti kaldıran More'un kanonik çözümüne ayırarak, en etkili Ütopyacı formüllerin bir dökümüne girişebiliriz. Nitekim sonraki Ütopyalarda da bu ilk temel ilkeden geri adım atılmaz, aksine yeni motifler ve süsler talep eden ek kaygılarla daha da geliştirilir. Mesela Campanella düzenin manastır uzamının genelleştirilmesi yoluyla sağlanabileceğini savunur. Winstanley açısından bu adım avamın yeni dünyasında toplumsal sefaletin sonunun başlangıcını muştulayan ücretli emeğin kaldırılmasıdır; Rousseau'nun özgürlük üzerine bütün düşünceleri ise o acılı bağımlılık deneyimine yöneltilmiştir. Fourier ve arzu, Saint-Simon ve idare, Bellamy ve sanayi ordusu, Morris ve onun *sanat* adını verdiği yabancılaşmamış emek – hepsi de tek bir sloganla kavranabilecek ve gerçekleştirmesi görece kolay görünen Ütopyacı programlar sunabilmişlerdir.

Çernişevski için esas mesele evlilik ve "kadın sorunu" iken, çağdaş dönemde Ütopyacı üretimi karmaşıklaştıran yalnızca öznellik değildir. *Ekotopya* aynı zamanda bir müteşebbis Ütopyası olan ekolojik bir Ütopya sunarak, standart kapitalist itirazlara karşılık verirken; Le Guin'in Tao'su da temel olarak saldırgan ve yok edici bir modernlik için aynı derecede ekolojik bir çaredir. Skinner'da pedagoji her şeyin üstündedir (o buna ne ad verirse versin); Marge Piercy'nin *Zamanın Kıyısındaki Kadın*'ı ise eskinin tamah-kibir-hiyerarşi üçlüsünün yerine, bugün artık aşina olduğumuz çağdaş ırk-sı-

4. Bu argüman On Birinci Bölüm'de daha da geliştirilecek. Yine de Empson'ın klasik yapıtı *Versions*'taki pastoral itkinin değişken analizlerinin, bu argümanı Ütopyacı itkiye gerçekten yaklaştırıp yaklaştırmadığını düşünmekte fayda var (William Empson, *Some Versions of Pastoral* [Londra, 1935]).

nıf-toplumsal cinsiyet üçlemesini koyar (bkz. Üçüncü Bölüm) ve böylece özlü ve birbiriyle ilişkili unsurlardan oluşan bir hedef gösterir.[5]

Ütopya analistinin acayiplikleri hakkında söylenenlere karşın, bu temalar ve toplumsal tanılar ne rasgeledir ne de bir saplantının ya da kişisel bir kaprisin kasıtlı bir ürünüdür. Ya da daha ziyade, verili bir toplumsal gerçeklik için kayıt aygıtı işlevi gören şey tam da Ütopyacı'nın saplantısıdır; bu gerçeklik saptandığında umut verici bir biçimde kolektif olarak tanınır. Fakat verili bir Ütopyacı meşgalenin hedefi vuracağının, gerçekten var olan toplumsal öğeleri saptayabileceğinin bile bir garantisi yoktur – kaldı ki bu öğeleri durumlarını diğer insanlara açıklayacak bir modele büründürsün. Dolayısıyla rasgele görünen biyografik bölümlerin yanı sıra, düşünülmesi gereken bir de Ütopyacı hammadde tarihi vardır[6] – bu hammadde temsille bağlantılıdır, zira sancılı anlarda (Ridley Scott'un *Yaratık* [1979] filmindeki canavarın büyüme aşamaları gibi) gelişen şey yalnızca kapitalist modernliğin gerçek çelişkileri değil, aynı zamanda bu tür çelişkilerin sahneden tarihsel sahneye görünebilirliğidir. Bir başka deyişle, her birinin yalnızca epistemolojik yollardan, toplumsal ya da ekonomik analizler bağlamında değil; aynı

5. Lenin'in aynı derecede ünlü kitabına da ismini vermiş olan Çernişevski'nin *Ne Yapmalı* [*Nasıl Yapmalı*] romanının (1863), dünya çapında Bellamy'nin 1888 tarihli *Looking Backward*'ü kadar etkili olduğunu kimi zaman unutuyoruz. Ernest Callenbach (1929-) imzalı *Ekotopya* (1975) 1960'ların Kuzey Amerikası'ndan çıkmış en önemli Ütopya'dır: Bugünkü Oregon, Washington ve Kuzey California'yı da içeren bir devleti anlatır. ABD'den ayrılan bu devlet ekonomik ve enformasyonel ambargo yüzünden onyıllarca yalıtılmış halde yaşar. Ursula LeGuin'e gelince (1929-) aşağıda, özellikle de Beşinci, Altıncı ve Onuncu bölümlerde ve "LeGuin'de Dünyanın İndirgenmesi: Ütopik Anlatının Ortaya Çıkışı"nda (*Modernizm İdeolojisi* içinde, çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2008) kendisinin eserlerinden sık sık bahsetme fırsatımız olacak. LeGuin günümüzün en önemli Amerikan yazarlarından birisidir (ve bu başarısı yalnızca bilimkurgu ve fantazi alanıyla sınırlı değildir): Heyecan verici siyasal girişimi *Mülksüzler*'in (1974; Metis, 1999) 1970'lerin siyasal tartışmalarına sunduğu katkının yanında, *Karanlığın Sol Eli* (1969) adlı eseri de feminizm ve toplumsal cinsiyet incelemeleri alanına temel bir katkı mahiyetindedir.

6. Fakat bu kitap o tarih değildir: Hammaddenin oyunu, esasen More'un *Utopya*'sı üzerine olan Üçüncü Bölüm'de ele alınacak; diğer yerlerde ise, ilk başta mümkün kıldıkları bir metni bozan temsili kısıtlamaları irdeleyen daha biçimci unsurlar vurgulanacaktır.

zamanda siyasal platformlar ve sloganların yanı sıra bunlarla yakından ilişkili olan, tahayyülü kavrayan ve daha geniş toplumsal gruplara seslenebilen dramatik ya da estetik biçimler içinde her birinin adlandırılma, temalaştırılma ve temsil edilme kapasitesidir. Yaratık'ın kendisinde olduğu gibi, her temsil anının kendi selefleri̇nden radikal bir biçimde farklı görüneceğini düşünmek mümkündür. Dolayısıyla sanayileşmenin ikilemlerinin artık kapanmanın yarattığı sefaletle –muazzam bir ortak sıkıntı kaynağı olması hariç– pek bir alakasının olmadığı görülür.

Ne var ki temsiliyetin başarılabilmesi için, toplumsal ve tarihsel an bir şekilde kendisini bir durum olarak göstermeli, kendisinin etki ve tepkiler, sorunlar ve çözümler, sorular ve yanıtlar bağlamında okunmasına izin vermelidir. Temel bir derdi ön plana çıkaran ve toplum teorisyenini özel bir konu etrafında düzenlenmiş bir değerlendirme üretmeye teşvik eden biçimli bir karmaşıklık seviyesine ulaşmış olması gerekir. Toplumsal bütünlük hiçbir zaman, hatta sayısal açıdan en sınırlı insan grupları söz konusu olduğunda bile temsil edilemez; ama kimi zaman haritası çıkarılabilir ve temel eğilimlerin ve uçuş hatlarının çok daha açık bir şekilde okunabileceği küçük ölçekli bir modelin oluşturulmasına olanak tanıyabilir. Diğer zamanlarda, bu temsili süreç olanaksızdır; insanlar tarihle ve toplumsal bütünlükle, güçleri fark edilemeyen şaşırtıcı bir kaos olarak karşılaşırlar.

İyi ya da kötü, Ütopya'nın bu ikinci tür önkoşulunun (maddi malzeme) ilkinden (uğraşı) nesne ile özne, toplumsal gerçeklik ile bireysel algılama şeklinde ayrıldığı görülecektir. Yine de geleneksel karşıtlık bir kolaylıktan daha fazlasını ifade eder ve biz daha çok bu ikisinin Ütopya metinlerindeki gizemli etkileşimleriyle –ki burada birbirlerinden ayrılamaz hale gelirler– ilgileniyoruz. Bunları ayırmak sosyoloji gibi nesnel disiplinlerde bile mecazi bir süreci zorunlu kılar. Dolayısıyla ilk anda Ütopyacı'nın içinde yaşadığı toplumsal durumla ilişkisini hammadde diye nitelendirdiğime göre, şimdi de tarihsel anın ne tür yapıtaşları sunduğunu sorabiliriz. Yasalar, emek, evlilik, sınai ve kurumsal örgütlenme, ticaret, mübadele ve hatta karakterin oluşumu, pratikteki alışkanlıklar, yetenekler, toplumsal cinsiyet davranışları gibi öznel hammaddeler – bunların hepsi ütopya hikâyelerinin şu ya da bu noktasında Ütopya değirmeninde öğütü-

len tahıllara ve Ütopyacı insanın şekillendirilebileceği maddelere dönüşürler.

Fakat aynı zamanda mucidinkine benzer bir tür Ütopyacı atölye de –her türlü malzemenin tamir edilebileceği ve yeniden kurulabileceği bir depo da– yarattık. Şimdi bir süreliğine, en karmaşık haliyle Niklas Luhmann'ın sistem teorisinde (bunun en temel dinamiği "farklılaştırma" kavramıdır) geliştirilmiş olan bu uzamsal biçimlenmeleri takip edelim. Böylece Luhmann'dan mülhem bir metafizik, bir nevi farklılaşmamış tözün varlığını gerektirir; bu töz kendini içsel olarak, ilişkili ama ayrı, yarı özerk "sistemler" şeklinde farklılaştırmaya başlar.[7] Bu sistemleri istediğimiz biçim içinde düşünebiliriz: Kant'ın üniversite fakülteleriyle akli melekelerin [*faculties*] eski geleneği arasında kurduğu zekice özdeşlik rasgele seçilmiş iyi bir başlangıç noktasıdır, zira çeşitli uzmanlaşmış akademik disiplinler arasındaki artan farklılaşma ile ruhun (biliş ya da istenç gibi) "parçalar"ının birbirinden ayrılışı arasındaki benzerliğe işaret etmektedir. Bunların süregelen ve gittikçe karmaşıklaşan farklılaşmalar olması ampirik tarihin ele alması gereken bir sorundur: Geleneksel disiplinler sosyoloji ve psikoloji gibi ya da yaşadığımız dönemde moleküler biyoloji gibi yeni disiplinlere ayrılmaya başladılar; modern edebiyat ise geleneksel edebi türlerde görülmeyen her türlü yeni psişik işlevin ortaya çıkışına tanıklık ediyor. Fakat gelişen bu iki alanın (akademik disiplinler ve ruh) birlikteliği şu anda bize toplumsal bütünlük (ya da "sistem") içindeki benzer alanların çokluğunu hatırlatıyor: Örneğin sonrasında bir dizi katman, mesleki uzmanlaşma vb. şeklinde ayrılan toplumsal sınıflar; ya da üretim faaliyetleri, zira gittikçe daha da çeşitlenen teknolojik ve bilimsel süreçlerle sanayi daha da rafine hale gelirken, üretilen ürünler (ve bunlara olan talep) de neredeyse sınır tanımaz bir şekilde çoğalmaktadır. Bu arada siyasal sistem, başlı başına farklı bir bilgi alanı tarafından yönetilen ayrı bir meslek halini alan hukukçularla (sosyal devlet politikalarının çoğalması, sosyal hizmet çalışanlarının ve hem bilimsel araştırmanın hem de "doğal" tıp yöntemlerinin çeşitli kollarının ortaya çıkışıyla birlikte) idarecileri ve bürokratları, seçilmiş yönetici-

7. Örneğin, bkz. Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society* (New York, 1982).

leri, devlet, belediye ve federal yapı çalışanlarını birbirinden ayırıyor vs. vs. Luhmann modernliğin tanımını bu sürecin atılıma geçmesiyle bağını kurarak yapar. Bu durumda postmodernlik de bu çeşitli toplumsal seviyelerin şimdiye kadar yarı özerk olan altsistemlerinin tam manasıyla özerk olma tehlikesi taşıdığı ve modernliğin önceki safhasının sunduğu ilerlemeci tablodan çok farklı, dağılmış çoğulluk ve sınırsız fisyon olarak bir ideolojik karmaşıklık tablosu yarattığı diyalektik bir doygunluk olarak görülebilir.

Bu ilginç toplumsal farklılaşma tablosunun Ütopya üretimi teorisine katkısı ne olabilir? Kanımca Ütopyacı uzamın gerçek toplumsal uzam içinde hayal mahsulü bir adacık olduğu, başka bir deyişle bizatihi Ütopyacı uzamın olanaklılığının uzamsal ve toplumsal farklılaşmanın bir sonucu olduğu önermesinden yola çıkabiliriz. Fakat bu olağandışı bir yan üründür ve genel farklılaşma süreci içinde bir tür girdabın ya da bağımsız bir durgun suyun anlık oluşumuna ve görünüşte geri döndürülemeyen, ileriye doğru hareketine bağlıdır.

Toplumsal değişikliğin mayalanışı ve hızlı hareket eden güçleri içindeki bu durgunluk alanı, Ütopyacı fantazinin içinde işleyebileceği bir tür adacık olarak düşünülebilir.[8] Bu mecaz bize Ütopya'nın toplumsal gerçeklikle olan ilişkisinde günümüze dek çelişkili kalmış iki özelliği birleştirme olanağı sunuyor: Bir yandan, bizatihi varlığı ya da ortaya çıkışı ile çoğu Ütopya'nın içinde oluşturulduğu çeşitli "geçiş dönemler"inin ("geçiş" sözcüğünün kendisi bu hareketi ifade eder) heyecanını kaydederken; diğer yandan da, çağın kendisine atfettiğimiz bu toplumsal mayalanma içerisinde bile ebedi ve değişmez görünen bir toplumsal bütünlük alanı temelinde, Ütopyaların pratik siyasetten uzak olduğunu ima eder. Örneğin mahkeme toplumsal olanın ötesinde bir kapalı uzam figürü –iktidarı doğuran ama devrimci politikanın tüm yapıyı sarstığı nadir anlar haricinde değiştirilebilir görülmeyen bir uzam– sunar. Dolayısıyla ilk Ütopyalar açısından, canlı bir dünyevileşme hareketi ve ulusal ve

8. Başka bir yerde Lacan'dan ("dış-mahremlik") ve Derrida'dan ("kodlama") birer mecazı ele almıştım. Bkz. "The Politics of Utopia", *New Left Review*, No. 25 (Ocak/Şubat 2004), s. 43; bu deneme *The Poetics of Social Forms*'un son cildinde biraz daha geliştirilen görüşlerin erken ve deneysel bir taslağı olarak alınabilir.

ticari gelişim içinde tarihdışı bir adacık olarak mahkeme örneği, tüm sistemin radikal olarak farklı düşünülebileceği bir tür zihinsel uzam sunmaktadır. Fakat açıkçası, bu adacık uzamı, her şeyi kapsayan ileriye doğru farklılaşma hareketi içinde bir duraktan başka bir şey değildir ve bu hareket yirmi-otuz yıl içinde onu silip süpürecektir (ya da en azından yeniden düzenleyip dünyevi toplum ve toplumsal uzam içine atacaktır). Ne var ki Ütopyacılar güç sistemindeki olanaklı değişikliklere ilişkin olarak bu hâlâ devrimci olmayan körlüğü yansıtırlar; bu körlük, tahayyüllerinin devrim anının kendisini aşıp radikal derecede farklı bir "devrim sonrası" toplum varsaymalarına izin verdiği oranda Ütopyacıların gücünü oluşturur.

Bu arada, bu adacıklardan başka birini tanımlamak için, on sekizinci yüzyıldaki yeni anayasa taslakları hazırlama merakı –Jean-Jacques Rousseau'nun daha genel (ve farklılaşmış) fantazi üretiminin bilgilendirici bağlamında canlı bir şekilde görülebilecek bir şeydir bu– genel olarak idari ve bürokratik gücün toplumsal yaşamdan farklılaşmasını ve bu farklılaşmış adacığın Ütopik yeniden inşa için sunduğu olanakları başka bir açıdan gösterir. Ancak on dokuzuncu yüzyılda aniden genişleyip toplumun kendisi haline gelmesinden ve yeni sanayi toplumuna yayılmasından, hatta gerçek anlamıyla onunla aynı sınırlara ulaşmasından ötürü artık Ütopyacı kurgu için müsait olmaktan çıkar. Kim Stanley Robinson'ın Mars'ının anayasal faaliyetlerine gelene kadar Saint-Simon'unki belki de son Ütopyacı bürokratik yeniden örgütlenme hayalidir; Robinson'ın kurgusu ise (galaksilerin Birleşmiş Milletler'inde ve çok-gezegenli kurumsal sistemlerde) yeni uluslaraşırı bürokrasilerin ortaya çıkışını yansıtır.

Bu tür adacıklar toplumsal olanın içindeki yabancı bir yapı gibidir: Onların içinde, farklılaşma süreci geçici olarak durdurulmuştur. Sanki geçici olarak toplumsal olanın erişemeyeceği bir konumda bulunurlar ve onun siyasal açıdan güçsüzlüğüne delalet ederler. Ayrıca toplumsal olanın yeni arzu imgelerinin geliştirilip denenebileceği bir uzam sunarlar.

Böylece More'un Londrası'ndaki ticari koşuşturmalara karşın, onu çevreleyen tarımsal dünyada para biçimi hâlâ görece dağınık ve düzensizdir – kapatmalar bu eski dünyayı ücretli emeğe açan esas adım olacaktır. Dolayısıyla para biçiminin More'un tarihsel ânı içinde bir tür adacık gibi var olduğunu ve bu suretle Marx'ın eski dö-

nemlerde paranın uluslararası rolüne ilişkin kullandığı ünlü benzetmeyi –"gerçek tüccar kavimler, Epikuros'un tanrılarının küreleri arasında ya da Yahudilerin Polonya toplumunun gözeneklerinde yaşaması gibi, ancak eski dünyanın çatlaklarında yaşarlardı"[9]– anımsatan bir mecaz sunduğunu varsayabiliriz. Burada, "erken modernlik"in ortaçağı hatırlatan bu anında da para ve ticaret dağınık kalmış olacaktır – bir yandan altının süs olarak gösterişli kullanımı, diğer yandan büyük pazarların yarattığı heyecan dalgası söz konusudur. Fakat More yeni Ütopya toplumunda paranın kaldırılmasını düşünebiliyorsa, bunun gerisinde tam da paranın bu adacık konumu vardır. Para kullanımı "modern" ekonomilerin tüm kesimlerinde genelleştiğinde, paranın kaldırılması düşünülebilir olmaktan çıkar, zira bu noktada Ütopyacı kurgu çeşitli ikamelerin biçimini alacaktır – senetler, emek beratları, gümüşe dönüş vs. gibi hiçbiri de çok inandırıcı Ütopyacı olanaklar sunmayan şeyler. Ne var ki More'un fantazisi bir paradoksu görmemizi sağlar: Bu para adacığı ve kendisini geçici olarak bu tuhaf yabancı yapı şeklinde sunan parayla altının aynı anda hem her türlü kötülüğün kökeni ve bütün toplumsal dertlerin kaynağı olarak hem de yeni Ütopik toplumsal şekillenmeden tümüyle kaldırılabilecek bir şey olarak tahayyül edilebilir. Adacık meşum bir güç yayar, ama bu güç sınırlı bir uzama ait olduğundan hiç iz bırakmadan aşılabilir.

More'un neredeyse çağdaşı olan Campanella'da adacık konumu biraz farklı bir role sahiptir: Manastır daha genel olarak farklılaşmış ve karmaşıklaşmış toplum içinde bir adacık olduğundan dolayı dışarıya doğru genelleştirilebilir ve toplumsal bir basitleştirme ve disiplin için model olarak kullanılabilir. Bu karşıdevrimci Ütopya'nın Protestanlar arasında başarı elde etmiş olmasındaki ironiyi Weber'in gözlemiyle açıklayabiliriz: Protestanların manastırları kaldırması tüm dünyayı, Sebastian Franck'ın sözleriyle, "her Hıristiyanın tüm yaşamı boyunca bir keşiş olacağı" büyük bir manastıra çevirmiştir."[10]

9. Karl Marx, *Kapital*, çev. Alaattin Bilgi, cilt I, Ankara: Sol, 1997, s. 89.

10. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (New York, 1958 [1902]), s. 121; Türkçesi: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Zeynep Gürata, Ankara: Ayraç, 2008.

Benzer bir tersine çevirme durumu da Bacon'da vardır. Laik bilimin ve onun düzensiz uluslaraşırı şebekelerinin adacık şeklinde ortaya çıkışı, Royal Society'nin kuruluşunu haber verir ve yeni araştırma ilkeleri uyarınca örgütlenmiş bir dünya fantazisini belirler.

Entelektüel alanın yeni ve eski biçimlerinin ideolojilerini barındıran bu modellerin her ikisi de, çeşitli modern türleriyle entelektüeller açısından çekiciliğini korumaktadır. Bu da demektir ki entelektüel, özü itibariyle, tam da bu tür adacıklarda yaşayan kişidir. Kim Stanley Robinson'ın Marslıları toplumsal çevreleri genişleyip farklılaştıkça bu hususun farkına varmaya başlarlar:

"Buraya ilk geldiğimizde ve takip eden yirmi yıl boyunca, Mars tıpkı Antarktika gibiydi, hatta daha da saftı. Bizler dünyanın dışındaydık, hatta hiçbir şeye sahip değildik – birtakım kıyafetler, bir rahle, hepsi bu!.. Bu düzen tarihöncesi yaşama benziyor ve dolayısıyla bize doğru görünüyor, çünkü beyinlerimiz onu üç bin yıllık uygulamadan tanıyor. Özü itibariyle söylersek, beyinlerimiz bu yaşamın gerçeklerine yanıt olarak mevcut şeklini almıştır. Dolayısıyla insanlar, içinde yaşama şansı bulduklarında bu tür bir hayata *güçlü bir şekilde bağlanıyorlar*. Bu size dikkatinizi gerçek çalışma, yani hayatta kalmak, nesneler yapmak, merakı tatmin etmek ya da oyun oynamak için yapılan her şey üzerinde toplama fırsatı veriyor. Dolayısıyla bilimsel araştırma merkezi aslında iyi yaşamak isteyen akıllı primatlar tarafından uluslaraşırı para ekonomisinden çıkartılmış küçük bir tarihöncesi ütopya modelidir."[11]

11. Kim Stanley Robinson, *Red Mars* (New York, 1993), s. 309-10; Türkçesi: *Kızıl Mars*, çev. Sabri Gürses, İstanbul: Kabalcı, 2003; alıntıyı, burada ele aldığım konularla birçok yönden kesişen ve bilimkurguya olan ilgimi Ütopyacı işlevleriyle sınırlama kararımı netleştiren, Damien Broderick'in *Reading by Starlight* adlı hoş kitabından yaptım (Londra, 1995, s. 107-8). Broderick'in çalışması çok yüksek bir enerji ve zekâ düzeyinde, geleneksel estetiğin standart amacını –estetiğin özgüllüğünü tanımlamak– yeniden üretiyor: Başka bir deyişle, standart edebiyat için, kurmacayı diğer söylemlerden ayırmaya; ya da bilimkurgu için, anlatı cümlelerini ve içeriklerini hem gerçekçilikten hem de fantastik edebiyattan ya da "*maravilloso*"dan ve fantazi, korku ve diğer edebi olmayan biçimlerden ayırmaya çalışıyor. Kanımca, bu uzun vadede çok ilginç ya da verimli bir araştırma konusu değil, ama süreç içinde pek çok yararlı ya da çarpıcı içgörü çıkabileceğini de kabul ediyorum. Aslında yaklaşımın verimsizliği, estetik felsefesinin yapısal sınırlarını belgelemekte ve eskidiğini kanıtlamaktadır (Şiirsel dilin özgüllüğünün incelenmesini bir istisna sayma eğiliminde olduğumu söylemeliyim). Fakat anladığım kadarıyla, bilimkurgu konusundaki bütün genel yaklaşımlar ölümcül bir şekilde kendilerini bu üç yola sapmış buluyorlar, ki yalnızca tarihsel konjonktürün

More'un temel ilkesi, yani paranın olmaması bu Ütopik adacığın önkoşuludur, ama artık tematik odağı değildir; Ütopya'nın paraöncesi bir toplum olarak içgüdüsel –hatta sosyobiyolojik bile diyebiliriz– savunusu ise Freud'un bilinçdışında paranın yokluğuna ilişkin ifadesini (hatta parayı özü itibariyle iletişimsel bir sistemdeki "gürültü" diye adlandıran Habermas'ın izahını) hatırlatır.[12]

Antropolojik not bize, zeminini coğrafi keşiflerle seyahat anlatılarının döşediği, Ütopya biçimindeki bir sonraki gelişmeyi de hatırlatır. Bu anlatılar felsefi materyalizmle de birleştiğinde, kabile toplumları ve onların neredeyse Ütopyacı vakarı hakkındaki yeni bilgilerin Montesquieu'nün iklimsel belirlenimciliğiyle bir araya geldiği yeni ve coğrafi bir adacık deneyimini doğurmuştur. Egzotik seyahat anlatıları, Rousseau'nun Polonya ya da Korsika gibi kapalı alanlar hakkındaki Ütopya'ya yakın fantazileriyle birlikte,[13] etkili Ütopya-sonrası ideolojilere evrilmiştir: Bu ideolojiler en dolaysız şekilde Levi-Strauss'un canlandırdığı ilkelcilik ve ilkel komünizm ya da kabile toplumu hakkındaki yenilenen incelemelere[14] ve daha dolaylı olarak bir yandan ırk bakımından bir benzersizlik olarak belirtilen coğrafi bir ayrılmayı aktaran milliyetçiliğin kapanmalarına, diğer yandan da gezegenin kapanmasıyla yeniden ortaya çıkan ekolojiye evrilir.

Ne var ki burjuva çağı ve Fourier ile birlikte yeni bir şeyler ortaya çıkmaya başlar: Rousseau'nun Plutarkhosçu erdem hakkındaki

---

ya da Ütopyacı itkinin onları buradan kurtarmaya muktedir olduğu görülüyor. Yine de tüm bilimkurgu geleneğine Marksçı bir yaklaşım için bakınız Carl Freedman, *Critical Theory and Science Fiction* (Hanover, New Hampshire, 2000).

12. Bkz. Habermas'ın sistem içinde "normdan bağımsız" para kavramı: *The Theory of Communicative Action* (Boston, MA, 1984 [1981]), cilt II, s. 171-2, 264-5 ve 343-6 (Türkçesi: *İletişimsel Eylem Kuramı*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Kabalcı, 2001). Freud'un bilinçdışının hiçbir para kavramına sahip olmadığına ilişkin görüşü için bkz. Norman O. Brown, *Life Against Death* (Middletown, Connecticut, 1970; Türkçesi: *Ölüme Karşı Hayat*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı, 1996).

13. Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres*, cilt III (Paris, 1964): "Project de constitution pour la Corse" (1765) ve "Considerations sur le gouvernement de la Pologne" (1770-1771).

14. En temel olanları Marshall Sahlins, *Stone Age Economics* (Chicago, 1972) ve Colin Turnbull, *The Forest People*'dır (New York, 1961).

siyasal fantazilerinden hâlâ ayrı tuttuğu öznellik dünyası – sonradan psikoloji disiplininin sömürgeleştirmeye çalışacağı ve Freudcu psikanalizin köprübaşını üzerine kuracağı yeni ve gerçek bir özne ya da ruh inşası. Yeni bireyciliğin ve öznelliklerinin üretiminin temel bir özelliği olarak, bu öznelliğin artık toplumsal inşanın ve Ütopyacı devlet idaresinin yavan ve görünüşte daha nesnel boyutlarıyla kıyaslanamaz görülmesi gerekir. Fourier'nin göz kamaştırıcı Ütopyacı permütasyonlar öbeği, bu yeni uyuşmazlığa getirilen son üstün çözümdür; zira öznellik ve nesnellik, öznel tutkuların yeni çokluğuna tekabül eden nesnel görevlerde uzlaştırılmakta, feminist ve antikapitalist değerlerce örgütlenmektedir.

Fourier'nin büyük sentezinden sonra (bunu Hegelci diyalektiğin karmaşıklıklarına benzetenler olmuştur),[15] yeni ruhsal adacık olan bu burjuva ya da modern öznellik, kültür devrimi diye adlandırılan o ek vasiyetnamede ele alınacaktır. Çernişevski bu koşut devrimin büyük habercisidir ve bir yandan çağdaş ütopyalara damgasını vuracak olan feminizm ve toplumsal cinsiyetle ilişkili bütün meseleleri gündeme getirirken, diğer yandan işbirliğine dayanan ekonomik devrimini, özel olarak kadın işi diye nitelendirilen küçük ev sanayilerinden (Vera Pavlovna'nın mensucat atölyelerini kastediyorum) türetir.

Gelgelelim yeni bir sanayi düzeninin ortaya çıkışı, öznel olan ile nesnel olan arasındaki temel modern farklılaşmayı büyük ölçüde yeniden doğrulayacaktır. Bellamy'nin paradigmatik başarısı sanayi ve teknoloji sorununu ele alıp "çözmesini" sağlayan[16] Ütopya biçiminden kaynaklanmaktadır; Morris'in karşı açıklamasıysa, ma-

15. "Fourier... diyalektiği çağdaşı Hegel kadar ustalıkla kullanır" (Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol, 1977 [1878], s. 375-6); ayrıca bkz. benim Fourier üzerine makalem, "Ontology and Utopia", *L'Esprit Createur*, c. 24, no. 4, 1999, s. 46-64.

16. Edward Bellamy, *Looking Backward* (New York, 1986 [1888]), s. 69:

"Emeğin ulus çapında tek bir doğrultuda örgütlenmesi, sizin döneminizde ve sizin sisteminizde, haklı olarak, çözülemeyen emek sorunu diye adlandırılan sorunun kökten çözümüydü. Ulusun kendisi tek işveren olduğunda, bütün yurttaşlar yurttaş olmalarından ötürü, sanayinin ihtiyaçlarına göre işlere dağıtılan işçiler halini alırlar."

"Yani," dedim, "emek sorununa, bizim dönemimizde anlaşıldığı şekliyle, genel askeri hizmet ilkesini uyguladınız."

kine kırıcıların eylemlerinin uzun vadeli sonucu olarak,[17] yabancılaşmamış emeği fabrika işçiliğinin (kendisi de modernliğin farklılaşmalarıyla ortaya çıkan sanatın yeni özerkliğini farklı bir şekilde yansıtan ve ifade eden emek türünün) boğuculuğundan kurtarma çabasına tepkili kalmaya devam eder.

Potansiyel olarak Ütopyacı diğer adacıklar bu noktada ortaya çıkıyor: örneğin uzam ve kentçilik (bahçe şehir ütopyası burada ortaya çıkmıştır)[18] ve sonraki kuşakta Bauhaus ile çok farklı türde bir devrimci modern mimari. Morris'in aksine, bu çabalar Ütopyacı ayrılma kavramı üzerindeki yenilenen etkiyi göstermektedir: Örneğin muhtelif anarşist kooperatifler ve çok sonraları, ta 1960'larda ortaya çıkan kır toplulukları, Skinner'ın banliyö Ütopyası'nın belki de yeterince sistematik bir biçimde ifade edemediği bir ütopyacı kapanma fikrine dayalıdır. Sanayileşme ulusların zenginliğini alabildiğine artırır (Marx'ın Genel Zekâ adını verdiği şeyin tüm toplumsal düzene sirayet etmesinden bahsediyorum);[19] ama modern dönemde toplumsal uzamı, bütün boşlukları kapatacak ve adacık türü bir inzivayı olanaksız kılacak kadar sömürgeleştirdiği hissedilmez. Gerçekten de bugün postmodernlik (ya da küreselleşme) adı verilen ve bu Ütopyacı fantazi türünün sonunu haber veren şey tam da bu boşlukların kapatılmasıdır (ve somut bir Dünya Pazarı perspektifinin ortaya çıkışıdır).

Öte yandan, modern çağla birlikte bir tür gayri farklılaşma da yeniden ortaya çıkmaya başlar. Bunu Bellamy'den itibaren Ütopya

17. Bkz. Kirkpatrick Sale'in aydınlatıcı eseri *Rebels against the Future* (Reading, Massachusetts, 1995). Ayrıca köylülüğün "kendiliğindenliği" kavramının ve kendiliğinden ve örgütsüz olduğu iddia edilen ayaklanmaların genel bir eleştirisi için, Ranajit Guha, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India* (Oxford, 1983).

18. Ebenezer Howard, *Garden Cities of Tomorrow*, Cambridge, 1965 (1902).

19. Marx "Genel Zekâ" (*General Intellect*) terimini (kendisi bunu metinde İngilizce kullanır) *Grundrisse*'de kullanır (Londra, 1973 [1857-1861]), s. 706; Türkçesi: *Grundrisse*, çev. Arif Gelen, Ankara: Sol, 1999; bu, İtalya'daki *Autonomia* döneminin gözde bir kavramıydı (bkz. Maurizio Lazzerato imzalı deneme, *Radical Thought in Italy* içinde, haz. Michael Hardt ve Paolo Vimo, Minnesota, 1996; Türkçesi: *İtalya'da Radikal Düşünce*, çev. Sinem Özer ve Selen Göbelez, İstanbul: Otonom, 2005) ve içinde yaşadığımız sibernetik çağda "maddi olmayan emek" kavramı üzerine dönen sıcak tartışmalarda merkezi bir yere sahiptir.

ve sosyalizmin birleşmesinde görebiliriz. More'un ilk ütopyacı hamlesinin –paranın ve mülkiyetin kaldırılması– kızıl bir iplik gibi tüm Ütopya geleneği boyunca uzandığına; kâh saldırgan bir şekilde yüzeyde olurlandığına kâh daha yumuşak biçimlerde ya da kılıklarda zımnen varsayıldığına işaret etmiştik. (Nitekim bir sonraki bölümde More'un metnine daha yakından bakma fırsatımız olacak.)

Fakat sosyalizm ile Ütopya biçiminin kesişmesi, çok açık ki, Ütopya'nın özerkliği açısından bazı sorunlar doğurur; zira Ütopya'yı tali bir konuma, örnek ya da propaganda statüsüne iter. Komünist ütopyalar bu öbeğin özel bir altkümesini oluştururlar, zira "tek ülkede sosyalizm" adı verilen adacığın kapanmasını ve uluslararası arenadan çekilmesini yansıtır. Dahası bu ütopyalar devrim sonrasıdır: Ya daha nice dünyaları (hem coğrafi hem de Bogdanov ve Efremov'da görüldüğü üzere bilimsel açıdan) fethetmeye yönelik Ütopyacı bir emperyalizmi ya da toplumcu gerçekçiliğin pastorallerinde, bizim Ütopyacı itkinin yalın ifadeleri adını verdiğimiz şeye geri dönüşü ifade ettikleri görülür.[20] Ayrıca Lenin'in özgün Ütopyası'nın ilerlememesinin ya da doğal özelliklerini kaybetmesinin yarattığı derin hayal kırıklığını ifade eden Ütopyalar vardır – o muğlak eser *Biz*'in gerçekten de hem bir Ütopya hem de bir ters-ütopya olduğu anlaşılmıştır.[21]

20. Alexander Bogdanov (1873-1928) imzalı *Red Star* (1908) kuşkusuz teknik anlamda devrim öncesidir; I. A. Efremov'un (1907-1972) *Andromeda*'sı (1958) ise Stalin'in ölümünün ardından Ütopyacı Sovyet bilimkurgusuna geri dönüşün ilk halkasıdır, Strugatski Kardeşlerin (Arkady, 1925-1991 ve Boris, 1933-) bu geleneğe yapacakları önemli katkıların yolunu açmıştır (bkz. Altıncı Bölüm). Fakat belirtmekte fayda var, Rusların uzun bir geçmişe sahip olan Verne tarzı bilimkurgu geleneği, tüm Sovyet dönemi boyunca çocuk edebiyatı başlığı altında devam ettirilmiştir. Platanov'un *Çevengur*'unun ilginç serüveni için (1928-1929) bkz, Fredric Jameson, *Seeds of Time* (New York, 1994), s. 73-128; çağdaş Rusya manzarası için, Viktor Pelevin'in *Homo Zapiens*'inin (New York, 1999 ve bkz. Altıncı Bölüm, 8. dipnot) muhakkak okunması gerekir; Türkçesi: *Homo Zapiens*, çev. Bülent Doğan, İstanbul: İş Bankası, 2004.

21. Zamyatin'in *Biz*'inin yapısal muğlaklığını Ütopyacı edebiyat teorisinin temel eserlerinden ikisi (ve keza Gary Saul Morson, bkz. On Birinci Bölüm) vurgulamıştır. *Metamorphoses of Science Fiction*'da (New Haven, 1919), Darko Suvin *Biz*'in ütopya karşıtı olarak sınıflandırılmasına karşı çıkar ve bu eseri Ütopya geleneğindeki iki eğilimin kavşak noktası olarak görür: "*Biz* romanındaki yenilgi romanın kendi yenilgisi değil, okurun kızgın bir şaşkınlıkla düşünce ve eyleme

Fakat komünizm serüvenin tarihi sosyalizmin tarihiyle aynı zamanda bitmez. Modernleştirici bir sanayi toplumunun sorunlarının, sosyalizmin sunduğu Ütopyacı çözümler olmadan çözülebileceğini düşünmek zordur. Ne var ki sibernetiğin ve bilgisayarların radikal derecede farklı teknolojisiyle başlayan kapitalizmin üçüncü aşamasının, bugün ağır sanayi ve modern fabrika üretiminin ikilemlerini eskittiği ve Nozick'in anarşizminde ya da siberpunkta görülebilecek olan mali sermaye romansında üstü kapalı bir şekilde bulunan sosyalist olmayan ütopyalara geri dönüşü mümkün kıldığı görülmektedir. Siberuzay gerçekten de yeni türde bir adacıktır; nesnel olan ve Luhmann'ın sistem teorisi gibi, ama aynı zamanda onu önceleyen yapısalcılık ve postyapısalcılık gibi, bir kez daha "merkezli özne"yi bir kenara atan ve yeni, bireycilik-sonrası yollardan medet uman bir öznelliktir. Ne var ki bu yollar (tanınmayan yeni biçimler altında olsa da) kolektif olmak zorundadır ve biz de bir sonraki bölümde Ütopya'nın bugün hâlâ oynamak zorunda olduğu canlı siyasal işlevi yeniden tanımlamaya çalışacağız.

---

itilmesidir. *Biz* 'soğuk' ve 'sıcak' ütopyalar arasındaki acı çarpışmanın bir belgesidir: Rabelais ya da Shelley'nin Campanella ya da Bacon üzerine bir yargısıdır" (s. 259). Phillip E. Wegner'in *Imaginary Communities* eseri (California, 2002), bu konumu Zamyatin'in çoksesli metnindeki "mümkün olan dünyaların oyunu"nu göstermek suretiyle incelikle anlatır.

3

Morus: Ütopya Türüne Açılan Pencere

I

More'un *Ütopya*'sını (1516) zarif yeni Latincesinin ilk Avrupalı okurlar açısından yarattığı şoktan ve tazelikten sebeplenecek şekilde okumanın bir yolunu bulabilir miyiz? Ama bu türsel *hapax legomenon*'u* oluşturan şey bileşenleri ya da tek tek tarzları değil, daha ziyade bu zamana kadar alakasız olan yananlamların alışılmadık birleşimidir. Ayrıca normal bir şekilde "hümanizm" diyebilen bir sözdizimi türü, kendisini tuhaf bir şekilde, semantik açıdan "türünün tek örneği" olan karmaşık bir mesajın parçası olarak dönüşmüş bulur.

Fakat metnin gerçek anlamda Ütopyacı kısmı olan İkinci Kitap'ın Birinci Kitap'tan önce yazıldığını bildiğimiz için, daha baştan, bizi iki ayrı yorumdan birine götürecek bir karar vermek zorundayız. Bu filolojik bilgiyi yeniden birleştirmeli ve Birinci Kitap'ı sonradan akla gelen bir düşünce ya da adayla ilgili anlatılanların dikkatli ve siyasal açıdan öngörülü şekilde (ama aynı zamanda cesurca) yeniden bağlamsallaştırılması –Hythloday'in coşkularını dikkatli bir şekilde uzaklaştıran ve böylece iki yönden de işini sağlama alan bir tutum– olarak mı görmeliyiz? Yoksa mevcut düzenin, Ütopya hayalinin hem Birinci Bölüm'ün hem de tarihsel şimdiki zamanın çelişkilerinden diyalektik olarak çıktığı bir süreç dinamizmi dayatmaya devam etmesine müsaade mi etmeliyiz? Bu ikinci alternatif okuma ve onun gerektirdiği alternatif karar (yani More'un hayalini ciddiye almak), revizyonist ve Ütopya karşıtı tutum (siyasal

* *Yun.* Bir belgede ya da edebi eserde yalnızca bir kez ortaya çıkan (sözcük) anlamına gelen deyiş. –*ç.n.*

durgunluk dönemlerinde her zaman yeniden baş gösterir) tarafından indirgenir ve karikatürleştirilir. Buna göre "Ütopya" gerçekten de bir *jeu d'esprit*'tir* ve aptalca adlar (Hythloday = Saçmalık vs.)[1] hiciv olarak alınmalıdır. Bu tür bir sorunu başlı başına bir çözüme dönüştürmek, bu nesnel ve uyuşmaz değişiklikten daha yüksek (meta) bir seviyede yorumlayıcı bir görüngü çıkarmak her zaman en iyi yöntemdir.[2] Burada okuma ve yorum, temel etik ikiliği nefretle karşılar ve aynı zamanda en temel siyasal sorulardan biri olan bu en üstün ideolojik soruda –Ütopyalar olumlu mudur olumsuz mudur, iyi midir kötü müdür?– hiç vakit kaybetmeden tavır alınmasını ister.

Ne var ki bu soru ilk sırada değil, sonlarda sorulacak bir sorudur. Ayrıca ilk yorumlayıcı sinyaller –okuma ve deşifre etmenin dış bir düzleminde yorumbilgisel çarkı döndüren sinyaller– türsel olacaktır. Tür muhtemelen, kendi yapısı dahilindeki anlatısal ya da temsili ayrıntıların yorumlanmasını yönetir ve More'un metninde bir kez daha iki olanak arasında, görece radikal ve küresel bir alternatif sunar. Fakat bu olanaklar, kanımca, yukarıda önerilen toplumsal ve siyasal bir proje olarak ciddiye alınan Ütopya ile boş bir hayal diye dalga geçilen Ütopyacı düşünce değildir. Keza bu karşıtlığın Robert C. Elliott'un büyük diyalektik önermesine –bir tür olarak Ütopya'nın, hiciv türünün karşıtı ve yapısal açıdan ters çevrilmiş biçimi olduğu görüşüne– tekabül ettiği de söylenemez.[3] Zira Elliott'un hiciv derken kastettiği şey, paranın ve özel mülkiyetin kaldırıl-

* *Fr.* Kelime oyunu, zekice şaka. –*ç.n.*

1. Bkz. Thomas More'un *Ütopya*'sının Paul Turner tarafından yapılan İngilizce çevirisi (Londra, 1965 [1516]), s. 8 (Türkçesi: *Ütopya*, çev. Sabahattin Eyuboğlu, Vedat Günyol, Mina Urgan, İstanbul: İş Bankası, 2000). Ütopya'yı *jeu d'esprit* olarak (Erasmus'un söylediğine göre, More büyük bir şakacıdır) gören bu görüşün klasik temsilcisi C. S. Lewis'tir: *English Literature in the Sixteenth Century* (Oxford, 1954), s. 167-71.

2. Zannımca Adorno'nun *Aesthetic Theory*'de "ikinci düşünüm" derken kastettiği de budur (Minnesota, 1997), İng. çev. R. Hullot-Kentor, s. 26-7; ya da, benim *The Ideologies of Theory*'deki bir makalede "üstyorum" adını verdiğim şeye tekabül eder (Minnesota, 1988 [1970]; bu yazının Türkçe çevirisi için bkz. F. Jameson, "Üstyorum", *Modernizm İdeolojisi* içinde, haz. Tuncay Birkan ve Orhan Koçak, çev. Tuncay Birkan, Kemal Atakay, İstanbul: Metis, 2008, s. 33-53).

3. Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia* (Chicago, 1970), Birinci Bölüm.

ması gibi gerçekçi olmayan ve hayal mahsulü Ütopyacı programların gayri siyasal reddi değil, daha ziyade mevcut koşullara, bugünün düşmüş dünyasındaki insanların habisliğine ve aptallığına yönelik tutkulu ve kehanet kabilinden bir saldırıydı. Bu şekilde ifade edildiğinde, Elliott'un türsel değişiminin temel olarak *Ütopya*'nın iki kitabı arasındaki karşıtlığa tekabül ettiğini görebiliriz.[4] Dolayısıyla bir bütün olarak metnin türsel yorumu hangi bölümü önce okuyacağımıza ve yine hangisini temel yorumbilgisel anahtarın sahibi olarak göreceğimize bağlıdır. Dolayısıyla Birinci Kitap'ın ilk olduğunu varsayarsak, hicvi ve bu türün yapısını ön plana çıkarmamız gerekir; yok eğer İkinci Kitap'ı seçersek (bir tür olarak Ütopya henüz var olmadığı için) gündemimizdeki tür seyahat hikâyeleri olur.

II

Seyahat hikâyelerinde Ütopya, diğer özellikleri bir tarafa, kurtarılamaz bir öteki olarak ve dolayısıyla biçimsel açıdan ya da hemen hemen tanım gereği, gerçekleşmesi olanaksız bir şey gibi gösterilir. Böylelikle Ütopya'yı Ütopya yapan ayrılma –More'dan Ernest Callenbach'ın *Ekotopya*'sına kadar, küresel (belki de evrensel) bir model olarak değerini sorunsallaştıran ve okurun dikkatini rahatsız edici bir şekilde bu edebi biçimin ilk başta ayrı durma sözü verdiği pratik siyasal açılıma çeken ampirik ve tarihsel dünyadan bir geri çekilme ya da "kopma"– güçlendirilmiş olur. (Ütopya coğrafi bir uzaklık yerine zamansal bir geleceğe yerleştirildiğinde bu çelişkiler değişir, ama nihayetinde uzam bugün bir kez daha postmodernin gündemindedir.) Fakat Ütopyacı siyaset, Ütopus'un yeni yaratılmış adası ile onun Ütopik olmayan komşuları arasındaki bu boşlukta gerçekleşir: Ve bu boşluk, More'un Ütopyacılığının Machiavelli'nin pratiğinden (yukarıda belirtildiği üzere, bunun kodlanması neredeyse More'un metniyle aynı döneme denk düşer) farksız görünmeye başladığı noktadır.

4. Birinci Kitap ile İkinci Kitap arasındaki ilişki (tüm kanıtlar ikincisinin birincisinden *önce* yazıldığını gösterir) üzerine eksiksiz bir çalışma için bkz. J. H. Hexter, *More's Utopia: The Biography of an Idea* (Princeton, 1952).

Gelgelelim tıpkı hayali inşası gibi bir hiçbir-yer bile zaten var olan temsillerden çıkartılarak oluşturulmalıdır. Hatta ideolojik mesajı, birleştirme edimi ile bu şekilde birleştirilen hammaddeler oluşturur. Mekânı gözümüzün önüne getirmeye ve onun sunduğu eşsiz egzotikliği hissetmeye çabalamadan, İkinci Kitap'ı türü bakımından bir seyahat anlatısı olarak okumaya çalışamayız. Mesela Dante ya da Giotto'daki figürleri düşünüyorum: Heykeller gerçekçidir, ama Rönesans'ın teknik ayrıntılarından, karmaşıklık ve perspektif bakımından gerçeğe yakınlığından zerrece nasibini almamıştır – keşiş vurgularıyla ortaçağ ve Katoliklik çağrışımlarını korurken, cüppe ve kıvrımları klasik dünyayla kavramsal bir ilişkiyi ele veren başlıklı biçimler. Yine de Ütopya sakinleri, beraberinde hem Yunan klasiklerini hem de Hıristiyan İncilini getiren misafirleri Hythloday'den bu iki ailevi benzerliği de öğrenmek zorunda kalacaktır. Hıristiyanlığı kendi ethosları olarak tanıyarak ve ayrıca kendilerinin aslında çok önceleri deniz kazası geçiren Yunanların torunları olduğunun açığa çıkmasıyla bu ailevi benzerliği doğrularlar. Fakat ada Cortez'in Meksikası'mn ya da Kolomb'un denizyoluyla tekrar tekrar ulaşmaya çalıştığı Çin ve Japonya'nın ampirik egzotikliğinden hiçbir iz taşımasa da, yine de Pasifik'te, Seylan ile Amerika arasındadır ve Yeni Dünya'ya benzetilmek bir nebze olsun hakkıdır. Aslında, Arthur Morgan'ın da ayrıntılı bir şekilde incelediği üzere, İnka İmparatorluğuyla uzaktan bir özdeşlik kurmamak elde değildir. Nitekim İnka toplumunun "komünist" sistemi Batı'nın ilgisini çekmeyi günümüze kadar sürdürmüştür (Godelier'in bunu, Marx'ın Asya tipi üretim tarzı kategorisi içinde yeniden sınıflandırması bu ilginin bir kanıtıdır).[5]

Burada son bir kültürel çağrışımı da atlamamak gerek: Sonradan Luther'i yerden yere vurmuş olsa da, Erasmus'un arkadaşının metnine daha sonra Protestanlık adını alacak inancın sızmamış olması mümkün değildir – çok gerçek siyasal tehlikelerle cezalandırılan ve (en azından More'un durumunda) bilinçaltının diğer saldırılarına (özellikle de cinsel açıdan, zira görece erken bir yaşta cinsel ilişkilerden elini ayağını çektiği ve geri kalan yaşamı boyunca töv-

5. Arthur Morgan, *Nowhere was Somewhere* (Chapel Hill, North Carolina, 1946). Ayrıca bkz. 19. dipnot.

be giysisi giydiği anlaşılıyor) açık olan reform yanlısı yumuşak bir yol arkadaşı sempatisinin– sızmamış olması mümkün değildir. Fakat (papazların evlenmesi gibi) kimi pratik ayrıntılarda görülse de, bu Protestanlık çeşnisini aslında kültürel bir anlamda, kendisi de (tıpkı ilk başta çok yakından ilişkili olduğu hümanizm gibi) bir keşif ve yeni bir entelektüel coşku olan ilkel Hıristiyanlık ruhuna geri dönüş olarak ele almak daha doğru olur.

Antik Yunan, ortaçağ, İnkalar, Protestanlık: More'un Ütopya metninin dört kritik öğesi, temsilinin dört hammaddesi bunlardır. *Ütopya* bu dört kodun ya da temsili dilin (bu dört *ideologeme*'nin) bir sentezidir; ama bu unsurların *Ütopya*'ya karışırken mutlaka bir iz bıraktıklarını, ayrı kimlikleriyle kökenleri arasındaki uyumsuzlukları koruduklarını; onları, Ütopya'nın ilkin birleştirmeyi istediği tüm izleri silmeden bir araya getirmeye yönelik bir süreçte gösterilen sürekli çabayı açığa çıkardıklarını kavramamız gerekir. Zira bu dört referans noktası üstyapıyı ve altyapıyı, yani çağdaş, hatta modern entelektüel hareketleri, tutkuları ve yanı sıra geçmişten kalan toplumsal kurumları içerir. Bunların birleşimi tam bir siyasal programdır ve fiiliyatta üstü kapalı bir şekilde de olsa, yeni ideolojik değerlerin cisimleşebileceği, hâlâ var olan toplumsal uzamları tanımlar.

Dolayısıyla Antik Yunan, klasik dillerin dilsel olanaklarının yeniden keşfedilmesinin yarattığı kavramsal coşku ve hümanizm demektir; dil ve düşüncenin bir kez daha uzun bir müddet boyunca ayrılmaz olduğu, antik metinlerin felsefi zenginliğinin antikçağdaki kültür dillerinin üslup ve sözdizimi zenginliğiyle bir bütün olarak kavrandığı eşsiz bir perspektifi temsil etmektedir. Norbert Elias bu olağanüstü canlanmayı her şeyden çok 1960'larda Marksizmin ve büyük diyalektik metinlerin ve geleneklerin yeniden keşfedilmesine benzetir:[6] Bu heyecan geçmişin unutulmuş ya da bastırılmış bir anını yeni ve yıkıcı olarak tanımlar ve bir Hegel'in ya da Adorno'nun, bir Marx'ın ya da Lukács'ın diyalektik gramerini bizimkinde mevcut olmayan kaynaklara sahip bir yabancı dil gibi öğrenir. Dolayısıyla Klasik Yunan üslubu farklı bir kavramsal evrenin keşfiyle uyum içindedir (More'da, Ütopya sakinlerinin konuştuğu eski ve

6. Bkz. Norbert Elias, "Thomas Morus' Staatskritik", *Utopieforschung* içinde, haz. Wilhelm Vosskamp (Frankfurt, 1985), cilt III, s. 114.

yeni dil konusunda, çok modern bir düşünce olan dil devrimi bile belli belirsiz görülebilir);[7] düşünceyle sözdizimi arasındaki bu geçici birliğe bakış, Augustin'in rahiplik anlayışından ve çeşitli mezheplerin ortaya çıkışından beri, entelektüellerin rolünün ilk yeni imgesini yaratacaktır. Gerçekten de bu yeni hümanist entelektüeller, Max Weber'in yazdıklarına bakılırsa, bizzat siyasal iktidara adaydır ve Çin mandarinlerine benzer yeni bir egemen sınıf olma yönünde kısa süreli ama yoğun bir ihtirasa sahiptir (aynı şekilde metin yönelimlidir ve muazzam bir bürokrasinin işlevlerini üstlenmeye hazırdır).[8] İronik olan şu ki, More vaktinden önce tam da böyle bir rol oynar ve onun trajik sonu en azından hümanist entelektüellerin siyasal projesinin genel çöküşü açısından bir örnektir (onların yerini daha bilindik ve daha başarılı olan büyük burjuvazi almıştır). İşin paradoksal yanı ise, her ne kadar *Ütopya* bu anlamda sadece böyle hümanist entelektüeller için bir manifesto olarak okunabilirse de, temsil ettiği toplumda bundan eser yoktur; zira *Ütopya*'nın gerçekleşmesi demek, bu tür (Ütopyacı) siyasal projelerin tümden sonlanması demektir.

Bu tam da hümanist ideolojinin yerini Protestan ideolojiye bıraktığı ve Ütopya sisteminin siyasal ve ekonomik özelliklerinin (bunları böyle nitelendirmenin ne kadar doğru olduğu elbette tartışılır) tasvirinin, yerini sistemin dinle (çoğulcu ve deist, ama ateizmi dışlayan) ve onun dini ve dini olmayan kesimleriyle ilişkisinin tasvirine bıraktığı noktadır. Protestanlık aslında hümanizmin ikiz cephaneliğine üçüncü bir dil daha ekler: İbranice. Bu iki canlanmanın da (klasiklerin ve ilkel Hıristiyanlığın canlanması) avangard meseleler olarak duyumsandığını kavramak oldukça önemlidir. Bu ikisi birlikte günün *Novum*'unu oluştururlar: Yani getirdiği yenilik, kendi içinde tutku ve heyecanı barındıran kavramsal ve ideolojik bir devrimdir (Gargantua'nın tabiriyle, "*les grands âges son revolus*" [büyük çağlar bitti]).

7. Bkz. *Ütopya*'nın iki dili üzerine, Emile Pons,"Les langues imaginaires dans le voyage utopique", *Revue de litterature comparee*, XIII (1931).

8. Bkz. "Politics as a Vocation", *From Max Weber: Essays in Sociology* içinde, haz. H. Gerth ve C. Wright Mills (Oxford, 1946), s. 93. Hümanizmin başarısızlığı Lucien Goldmann tarafından daha farklı bir şekilde anlatılır, *The Hidden God* (*Le Dieu cache*) (Paris, 1959).

Bunlar *Ütopya*'nın üstyapısal itkileridir. Dolayısıyla *Ütopya*'nın diğer iki boyutu, kurumların ve özel olarak da iki entelektüel hareketin (Platon'un *Devlet*'inin ve erken dönem Hıristiyanlığın komünizminin) ruhunu cisimleştirmeye, hatta bir olabilirlik uzamına yerleştirmeye muktedir kurumların tahayyülüne tekabül eder. Ayrıca ikinci seçenekler dizisi, bir yandan zaten var olan ve tam olarak gerçekleşmiş bir dünya imparatorluğu, diğer yandan da tümüyle farklı bir toplumsal uzamın bir kısmında yaşayabilen bir adacık yapısı önermek gibi bir üstünlüğe sahiptir.

Ben İnka modelini, More'un hayaline ekonomik modeli katıştırmanın bir yolu olarak görmeye yatkınım; ama eşitlikçi olduğu söylenen bir cumhuriyet içinde hükümdarın ve merkezi iktidarın varlığını sürdürmesiyle ilgili siyasal sorunu ortadan kaldıracak bir strateji olarak da görüyorum (Louis Marin'in klasik *Utopiques*'indeki en güçlü okumalardan bazılarının pazarlarla idari merkezler arasındaki kartografik kaymaya odaklandığı hatırlanacaktır).[9]

Fakat ortaçağ öğesi adını verdiğim şeye gelince, bu tamamen Avrupai bir kurumdur: manastırlar. More'un manastırda geçen gençlik yılları bu kuruma olan hayranlığının kanıtıdır; Weber ortaçağda bu kurumun çeşitli biçimlerinin, etrafındaki tarım toplumundan yalıtık, içinde akılcılığın geliştirildiği adacıklar olduğunu söyler (örneğin ilkin düzenli iş ve ibadet için zamanın aklileştirilmesini, sonra da binaların yapılması ve çiftliklerin kurulmasıyla mekânın aklileştirilmesini düşünün).[10] More'un nihai reddinin arkasında inanç ya da papanın otoritesi gibi soyut sorunlardan ziyade, VIII. Henry'nin manastırları kapatması ve onların kolektif zenginliklerini yağmalaması yatıyor olabilir. Her halükârda, Ütopik yapı ile manastır arasındaki benzerliğe sık sık dikkat çekilmiştir ve Cizvitlerin on sekizinci yüzyıl Paraguay'ındaki büyük Ütopyacı deneyleri (edebi öncüllerinden esinlenmedikleri sürece) bu ortak ruhun gecikmiş bir teyidi olarak değerlendirilebilir. Bu anlamıyla, yaşamaya devam eden manastır kurumunun More'un Ütopya tahayyülündeki yeri,

9. Louis Marin, *Utopiques* (Paris, 1973), Altıncı Bölüm.

10. Bkz. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (New York, 1958 [1904-05]; Türkçesi: *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhu*, çev. Zeynep Gürata, Ankara: Ayraç, 1999), s. 118.

geleneksel ortak toprakların –Rusya'da *mir*, Meksika'da *ejido*– on dokuzuncu yüzyıl sosyalist düşüncesinde (Vera Zasuliç'e yazdığı ünlü mektuptan da anlaşıldığı gibi, özellikle Marx'ta) oynadığı role benzetilebilir.[11] Keza bu iki toplumsal gerçekliğin –İnka İmparatorluğu'nun ve manastır birliğinin– More'un yaşadığı dönemde toptan bir çözülme sürecine girmiş olması da yabana atılamaz: İlki İspanyolların fethi nedeniyleyken, diğeri VIII. Henry'nin reformları sonucudur. Küreselleşmenin yaşadığımız döneme etkisine bakarak, eski kurumların ve kültürlerin gözlerimizin önünde somut bir şekilde yok edildiği süreçlerin çok özel türde siyasal arzular ve kızgınlıklar yaratma eğiliminde olduğunu görebiliriz, ki bunu More'un kendisine de atfetmek bana çok aykırı görünmüyor (özellikle de Birinci Kitap'ta kapatmalara karşı çıktığını hatırladığımızda).

Christopher Kendrick'in *Ütopya* üzerine çığır açıcı denemesindeki olağanüstü yorumlayıcı ânı kaydetmek de önemlidir. Kendrick metindeki aynı dört boyutu ya da başlıca hususları (o bunları bizim gibi temalaştırmaz) Marx'ın verdiği adla kapitalizm öncesi dört farklı üretim tarzının yeniden yürürlüğe konulması olarak yeniden okur. Uzun da olsa bu pasajı alıntılamakta fayda var:

> Ütopyacı toplumun temel öğeleri nelerdir? Bu toplum, üretim tarzlarının (en azından dört ayrı tarzının başlıca veçheleri de dahil olmak üzere) hayali bir birleşimini temsil eder. Birincisi, ekonomik örgütlenmeleri kendisine kısmen kabile komünizmini model almıştır: Örneğin maiyetin iki yıl çiftçilik yapmak üzere kıra gönderilmesi pratiğini ve bunun gerektirdiği köy ve kent emeğinin "komünleştirilmesi" pratiğini düşünün; ayrıca Ütopya'daki hanehalkının ya da ailenin görece keyfiliğini ve bunun sonucu ola-

11. 8 Mart 1881: "Görüldüğü gibi *Kapital*'deki çözümleme, kırsal komünün yaşayabilirliği lehinde ya da aleyhinde herhangi bir argüman sunmamaktadır. Ancak bu konuda yaptığım özel araştırma ve bu araştırma için özgün kaynaklardan elde ettiğim malzeme beni bu komünün Rusya'nın toplumsal canlanışının dayanak noktası olduğuna inandırmıştır. Fakat komünün bu işlevini yerine getirebilmesi için, bu topluma dört bir taraftan yöneltilen saldırılar bertaraf edilmeli ve ardından kendiliğinden gelişmenin normal koşulları sağlanmalıdır" (Türkçesi: Marx-Engels, "*Marx'tan Cenevre'deki Vera İvanovna Zasuliç'e*", *Seçme Yazışmalar 2* [1870-1895] içinde, çev. Yurdakul Fincancı, Ankara: Sol, 1996, s. 141). Kapatma ve herkese açık alanlar konusunun küreselleşmeden bu yana siyasal anlamda yeniden canlandığı görülmektedir: Bkz. Midnight Notes Collective, "The New Enclosures", *Midnight Oil* içinde (Brooklyn, 1992) ve Naomi Klein, "Reclaiming the Commons," *New Left Review*, No. 9 (Mayıs/Haziran 2001).

rak yarı kabilesel grup yapısının başat hale gelmesini düşünün. Yeni Dünyada kabile komünizmiyle karşılaşmak kuşkusuz Ütopik komünizmi tetiklemiştir, fakat İngiltere'nin aynası olan More'un adasında Yeni Dünya kabileciliğinden ciddi bir iz yoktur. Yeni Dünya deneyiminin harekete geçirdiği düşünülebilecek daha önemli altmetin, Germen komünal toplumudur (ve bu özellikle ekonomik alandan çok siyasal alanda belirgindir; yani ütopyacı siyasal temsil sisteminin, çok eskilere dayanan İngiliz yerel idare sistemine benzerliği noktasında karşımıza çıkar). Yine de Ütopik komünizmi kabile sisteminin modernleştirilmiş bir versiyonu olarak açıklayamayız, bu aynı zamanda "gerçekleşmiş" komünizmin temsilinden de çıkarılmalıdır – toplumsal ilişkileri feodal üretim tarzının bünyesinde bulunduğu sürece, bu tarzın More'un zamanında da olduğu varsayılabilir. Ütopik komünizmin gerçekleşmiş doğası kendisini çalışmaya bağlı toplumsal hakların savunulması, her türlü özel mülkiyetin militanca reddedilmesi, sistemin önermesi olarak ürün bolluğunun varsayılması vs. gibi konularda gösterir. Üçüncüsü, *Ütopya* kent zanaatkârlığı üzerine yaptığı vurgudan ötürü, hedonist bir Ütopik felsefeye sahip olmak gibi hoş bir nedenden ötürü ve –belki de en açık şekilde– köleciliğinden ötürü klasik üretim tarzına bir "geri dönüştür". Dördüncüsü, bu tasvir hanehalkım merkezi toplumsal kurum olarak gördüğünden esasen feodalizmi temel alır.[12]

Dolayısıyla Kendrick Ütopya metninde kapitalizm öncesi bütün üretim tarzlarının kıyıda köşede yaşamaya devam ettiği bir tür altyapı olduğunu gösterir (kapitalizme gelince, Louis Marin Ütopik haritanın bütün boşluklarında, özellikle de eksik olan pazar parçasında, kapitalizmin madum, eli kulağında yükselişini saptamıştır).[13] Burada öne sürülen argümana göre, geç feodalizm bu üretim tarzlarının hepsinden izler taşıyan ve dolayısıyla bunların olumlu (ya da sözcüğün geleneksel anlamıyla "Ütopik") tarafının siyasal Tahayyül tarafından ayrılabileceği ve arzulanan toplumsal özelliklerin bir sentezini üretmek üzere birleştirilebileceği kaotik bir geçiş dönemini oluşturur. Gerçekten de Marx *Kapital* için hazırladığı 1857 tarihli müsveddelerinde,[14] kapitalizmi önceleyen beş ayrı üretim tarzı

12. Christopher Kendrick, "More's *Utopia* and Uneven Development", *boundary two*, XIII, 2/3 (Kış/Bahar 1985), s. 245. (Bu metin yakın dönemde yayımlanan önemli kitabı *Utopia, Carnival and Commonwealth in Renaissance England*'da [Toronto, 2004] bulunmamaktadır.)

13. Bkz. 9. dipnot.

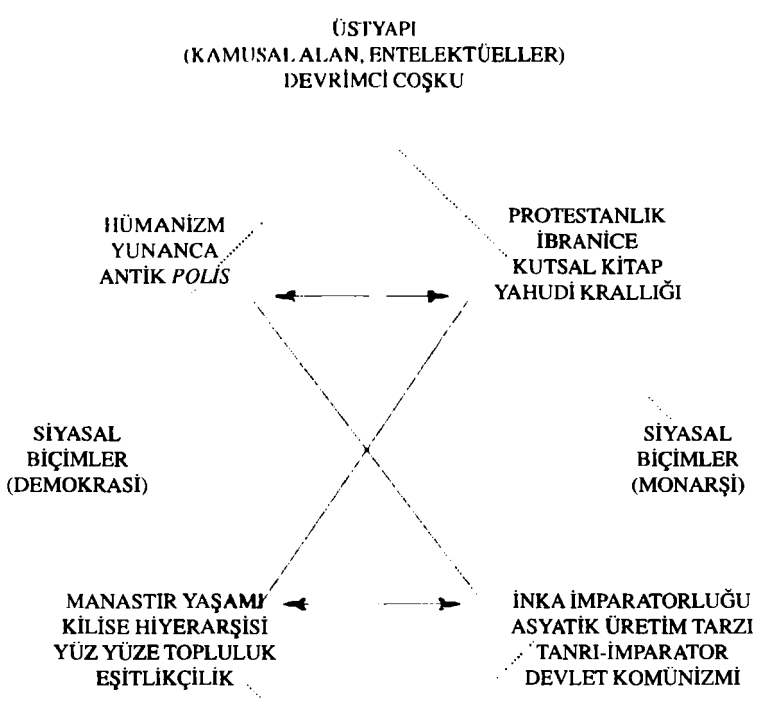
14. Marx, *Grundrisse* (Ankara: Sol, 1999). Marx'ın "Kapitalizm öncesi üretim biçimleri" adını koyduğu bu bölüm 367-405. sayfalar arasındadır.

olduğunu söyler: ilkel komünizm ya da kabile toplumu, Asya tipi üretim tarzı (sonradan Wittfogel tarafından "şark despotizmi" şeklinde bayağılaştırılmıştır), *polis* ve onun üzerinde yükseldiği kölecilik demek olan antikçağ tarzı, Germen tarzı (belli aralıklarla bir mecliste ya da *Ding*'de bir araya gelen küçük toprak sahibi çiftçiler) ve feodalizm. Aslında Marx'ın Asya tipi tarzı, tarımsal üretimdeki devamlılık temelinde, ilkel komünizmin içinden organik olarak gelişen bir üretim biçimi olarak teorileştirildiği görülecektir.[15] Her halükârda, Ütopya metninin dönem dönem yeniden ortaya çıkışına ilişkin her teori (yalnızca Thomas More'un bu başlangıç metni değil) Marin/Kendrick'in şu önermesini dikkate almak zorundadır: Bu tür tözel görüler "bir tasarı ya da ulusun olmadığı",[16] yani durumun açık bir analizinin (Marin) ve ayırt edici nitelikler taşıyan siyasal bir stratejinin olmadığı (bu bizim Soğuk Savaş sonrası ve neoliberalizm sonrası konumlarımızı nitelendirebilir) "kaleydoskopik" bir sınıf anlayışından doğar. Her halükârda, bu görüşe göre Ütopyacı metnin verimli yönünü kavramanın en iyi yolu, onu geçmişten ve gelecekten gelen en zayıf olumlu sinyalleri almak, bunları toplayıp bir araya getirmek ve böylece temsili bir resim ortaya çıkarmak için bir aygıt olarak görmektir. Yalnızca şunu eklemem gerekiyor, bu öğelerin ve dürtülerin mevcut duruma etkili bir şekilde dolayımlanmaları için kültürel ya da ideolojik temsillere çevrilmeleri gerekir.

Dolayısıyla More'daki dörtlü ideolojik tefekkürler üzerine sunduğum tabloyu sonraki Ütopyalarla ve genel olarak Ütopyacı düşünceyle ilişkisi bakımından yeniden sorgulamak istiyorum. Öznel ve nesnel bileşenlerden oluşan iki grup saptamak yeterli midir – ilki, kavramsal ve dilsel kurgu örneğinin yanı sıra benlikle ilgili bir öznel arınma ve eylem anlayışını da barındırırken; ikincisi yerel ve

15. Engels kapitalizm öncesi üretim biçimlerine ilişkin kendi düşüncelerini Marx'ın ölümünden sonra, 1884 yılında yayımladı: *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni* adını verdiği bu çalışmada çarpıcı olan nokta, Asya tipi üretim tarzının listeye dahil edilmemiş olmasıdır. Açıkçası, Asya tipi üretim tarzına ilişkin gerçek anlamda Marksist bir kuramın varlığı, *Grundrisse*'nın 1939'da yayımlanmasıyla öğrenildi. O zamandan bu yana, konu üzerine bitmek tükenmek bilmez demeyelim ama çok sayıda tartışma dönmüştür.

16. Kendrick, s. 245-6. Ayrıca Ütopya ile ulusun inşası arasındaki ilişki için, bkz. Phillip Wegner, *Imaginary Communities* (California, 2002).



küresel kurumları, günlük yaşamı örgütlemek ve yaşamak için bir ekonomik yapıyı ve kendi kendine yeterli bir makineyi kapsar.

Dolayısıyla bu dört kutbu Greimas'ın semiyotik karesine göre şu şekilde gösterebiliriz.[17] Önce hümanizm ve Protestanlık dürtülerini, birbiriyle ilişkili ama çelişkili kutuplar olarak –bir yanda Yu-

17. Marin'in *Utopiques*'inın temel tezini özetler mahiyettedir bu, yani (Greimas'm semiyotik dikdörtgeninin terminolojisini takip edersek) Ütopya metni kar-

nan dünyasının yeniden keşfi, öbür yanda da İbranicenin iktisabı– kavrayacağız. Bu her iki konum ve tutku metin temellidir ve gerçekten de bu erken dönem Rönesans çağında entelektüellerin tarihsel olanaklarının sınırlarını çizmektedir. Bunların Ütopyacı uzlaşımı ya da çözümü kuşkusuz hümanizmin sunduğu çözümdü – en nihayetinde, More'un arkadaşı Erasmus her iki dili, her iki kültürü ve metni içinde barındırır, onun dolayımı başlı başına Ütopik bir olanak sunar gibidir, ta ki tarih ve aşırı hizipçilikler ve dönemin dini savaşları bu başarının zayıflığını (ve araştırmacının kendi davranışında tek bir öngörü olduğunu) gösterene kadar. Fakat kanaatimce Weber'in açıklaması, bu çelişkilerin ve bunların içinde çözülemeden kaldığı, alıkonarak aşıldığı (*aufgehaben*) sentezlerin daha çarpıcı bir versiyonunu sunmaktadır. Zira semiyotik karemizin bu boyutu üstyapıların boyutlarıyla aynıdır: yeni ortaya çıkan dünyevi entelektüellerin entelektüel görevleri ve uğraşıları: Ama bunu rüşeym halindeki kamusal alan bağlamında daha iyi tarif edebiliriz. Gerçekte ve tarihte varlığa bürünemeyen şey bu kamusal alandır: Hümanist entelektüeller, mandarin hükümet iktidarının ve otoritesinin durumuna ulaşmayı başaramamıştır (bunun nedeni olarak, çelişkinin damgasını vurduğu Protestanlık virüsü hiç de yabana atılmamalıdır).[18]

Yine de bu ilk seviyeden bahsederken atlamamamız gereken bir Ütopik öğe daha bulunuyor, zira her iki öğenin de arkasında entelektüel bir tutku –ister Yunanca ister İbranice olsun özgün metni yeniden kendine mal etme arzusu– şu oldukça şüpheli *şevk* sözcüğünün ifade ettiği bir öğe var: Bu, en hummalı ve sadık, potansiyel heyecanının zirvesinde; entelektüeli hepsinden çok tarif eden göreve, yani yazıyla kurulan ilişkiye) adanmış entelektüel uğraşıdır. Sokra-

---

şıtların bir sentezi ya da Greimas'ın verdiği adla karmaşık bir terim değil; daha ziyade bunların olumsuzlamalarının bir sentezi, bir başka deyişle nötr bir terimdir. (Bu tür bir nötrleştirme okumasını On Birinci Bölüm'de sunacağım.) Her halükârda Ütopya metni bir görü ya da tam temsil olarak değil, daha ziyade semiyotik bir işlem; çelişkiler ve zıtlıklar arasındaki, bir toplum modeli yanılsaması yaratan bir etkileşim süreci olarak görülmelidir. Marin'in kitabını başka bir denemede ele almıştım. "Of Islands and Trenches", *The Ideologies of Theory* (Minnesota, 1988), cilt II, s. 75-101.

18. Bkz. 8. dipnot.

tesçi fikirlere bağlılık değil, metne ve onun çevrilmesine olan bağlılık –Dürer'in Kutsal kitap çevirisiyle uğraşan Aziz Jerome imgesi– modern entelektüelin uzamını ve işlevini belirler. Bu, Ütopya'nın kendi toplumsal belirlenimi (entelektüellerin bir kast şeklinde ifade edilmesi) tarafından tanımlandığı (ve sınırlandığı) anlamına mı geliyor? Her zaman değil; fakat bu bağlamda kesinlikle böyle olduğunu söyleyebiliriz. More'un kariyerinin –yalnızca, erken modern dönemde– hümanizmden ve hükümdarlara danışmanlıktan muhalifliğe ve şehitliğe kadar entelektüellerin önündeki türlü türlü olanaklara uzanması tesadüf değildir.

Sözcüklerin bu şekilde seçilmesi (başka bir yerde yorumlayıcı edimi sözcüklerin ilk konumlanışının oluşturduğuna dikkat çekmiştim) diğer çifti, tam da ilk iki (çelişkili) terimin feshi oldukları boyuta tahsis eder. Ben İnka İmparatorluğu'nun, Batı geleneğinde klasik dünyanın temsil ettiği her şeyin egzotik olumsuzlaması olduğu varsayımından hareket ediyorum: Yeni Dünya'yı keşfetmek gerçekten de klasik geleneğin temel bir feshidir, Yunan ve Roma sisteminin yerinde çok farklı türde bir imparatorluk ve çok farklı türde bir siyasal şekillenme vardır. Hatta bunun Maurice Godelier tarafından,[19] Marx'ın Asya tipi üretim tarzı adını verdiği kategori içerisine dahil edilmesi, Batılı klasik referanslar bağlamında yeniden konumlandığında, İnkaların ancak Asya bağlamında (hem Antik Yunan'ın –Pers İmparatorluğu– hem de Roma'nın –Kartacalar, Flaubert'in *Salambo*'sundaki gibi– büyük ötekisi olarak) hayal edilebildiğini gösterir.

Manastırlara ve Protestanlığa gelince, bu Protestanlığın manastırları nasıl yok ettiği çok açıktır. Söz konusu olan fiziksel bir tasfiyedir ve hem Luther'in hem de VIII. Henry'nin kiliseden kopuşunu onaylar. Ben süreci daha genel bir şekilde, iki dini ilke arasındaki karşıtlık olarak değil de bir tür kendinden menkul bireycilikle komünal biçimler arasındaki karşıtlık olarak anlamak niyetindeyim. Alttaki biçim çiftlerini birbirine bağlayacak şey, temelde toplumsal

19. Maurice Godelier, *Horizon, trajets marxistes en anthropologie* (Paris, 1973), s. 83-92 ve 343-55. Godelier Marx'ın "Asya tipi üretim tarzı" kavramının önemini savunan başlıca antropologlardan biridir; bu kavramı İnka İmparatorluğu'na uygulayarak Şarkiyatçılıktan kurtarmıştır.

olan bu son öğedir: Her ikisi de sosyoekonomik temsillerdir ve bu özel semiyotik eksende yan yana getirilmeleri, her ikisinin de iktidar biçimlerinden çok, toplumsal örgütlenme ve ekonomik üretim ve bölüşüm biçimleri olarak benzersizliğinin altını çizer. Dolayısıyla İnka İmparatorluğu, bu semiyotik bağlamda (karenin alt düzleminde), tepesinde bir tanrı-kralın bulunduğu bir imparatorluk yapısı olarak değil, bir tür devlet güdümlü komünizm olarak göze çarpar; öte yandan diğer terimde, tarikatin ve Kilise'nin hiyerarşik örgütlenmesinden ziyade manastır topluluğunun eşitlikçi doğası ön plana çıkar. Dolayısıyla bu düzlem bir yönetim biçiminin tematiğinden çok, bir önceki bölümde sosyoekonomik sistem adını verdiğim şeyi ifade eder.

Dolayısıyla karenin iki yanal eksenine yazılan şey bu sonuncusu ya da en uzmanlaşmış biçimiyle siyasal olandır – iki olumlu terimden her birinin ikiz olumsuzlamasıdır. Zira burada *Protestan* ve *İnka İmparatorluğu* terimlerinin birlikteliği, Protestanlığı İbranice kutsal metinlerin içeriğinin dünyasına, yani Yahudi krallarının tarihine çeker; öte yandan İnkalara ilişkin görümüz ise gerçek siyasal boyutu –alt ya da nötr eksende asgariye çekilen o eşsiz imparatorluk iktidarı biçimi– açıkça gün ışığına çıkana kadar değişir.

Bu arada karenin diğer tarafında da işaretler benzer bir biçimde yeniden düzenlenir: C. S. Peirce'nin başka bir bağlamda ifade ettiği üzere:

> Her anlayış belli bir ilkeye göre şekillendirilir. Anlayışa bu şekilde ulaştıktan [sonra], ilkede mutlaka bulunsa bile anlayışı şekillendirmek için göz önüne alınması şart olmayan özelliklerine dikkat ederiz. Algıladığımız bu özellikler kökten farklı şekiller alırlar ve özgün anlayışa ilişkin daha kusursuz bir kavrayışa sahip olabilmemiz için, bu şekiller tikelleştirilmeli ya da bunlar arasında bir tercih yapılmalıdır.[20]

Dolayısıyla şimdi, öncelikle entelektüel bir tutku ve bir kamusal alan projesi olarak görülen bir hümanizm, siyasal içeriğine, yani antik *polis*'ın yapısına göre (Roma İmparatorluğu'nun eşsiz siyasal örgütlenmesine doğru evrilişi de dahil ya da değil) yeniden konumlandırılır. Aynı şekilde manastır düzeni, yüz yüze küçük bir siyasal

20. C. S. Peirce, *Collected Papers* (Harvard, 1931), cilt I, s. 262.

topluluk, *polis*'in bir tür ortaçağ versiyonu olarak özündeki uzamsal doğayı sergilemeye başlar.

Kareyi ortadan bölen ve üstyapıyı (iki dilsel biçimi altında hümanizm: Yunanca ve İbranice) fiiliyatta sosyoekonomik komünizmin ikiz biçimlerindeki altyapıya tekabül eden şeyden ayıran bir şeridin ortaya çıktığını görüyoruz. Bu şerit önceden bahsettiğimiz anlamda siyasal olandır ve buradaki konumu, altyapı ile üstyapının iç içe geçtiği bir günlük yaşamdan yalıtılmışlığını temsil eder. Başka bir deyişle, kendine özgü tarihsel nedenlerden ötürü, More'un *Ütopya*'sının siyasal boyutu, kraliyet sarayının tarzına çok da benzer şekilde, toplumdan koparılmıştır ve dolayısıyla bir tür adacık olarak, Ütopik tahayyülün oyununa ve yeniden inşasına ayrılmıştır. Burada tümüyle farklı krallıklar ile küçük siyasal gruplar, Polybios'un karma yönetim biçimlerini standart gelenek reçetelerinden çok farklı bir şekilde örnekleyen bir federalizm içerisinde bir araya getirilmiştir.[21] More'un özgün metninin heterojen öğeleri, kendisinden miras aldığımız ilkömek Ütopik imgeyi oluşturmanın yanında, her şeyden önce bu metnin ortaya çıkmasını mümkün kılan tarihsel öğelerin özgün ve eşine az rastlanan kümelenişini de ele vermektedir.

III

Fakat bizim *Ütopya*'ya şu anda bir seyahat anlatısı olarak değil, bir hiciv olarak bakmamız gerekiyor: Bu da demektir ki, metni Birinci Kitap'ın etrafında yeniden düzenlemeliyiz. Zira her ne kadar metin çeşitli ötekilik ve farklılık sinyalleri verse de, şu bariz noktaya her daim dikkat çekilmiştir: Ütopya'daki elli dört şehir Londra'daki elli dört kazanın bir kopyasıdır ve bu nedenle More'un hayali adası VIII. Henry'nin gerçek yaşamdaki krallığının basitçe ters çevrilmiş halidir. Dolayısıyla Ütopyacı olduğu düşünülen görü, aslında İngil-

21. Polybios, *Rise of the Roman Empire* (Penguin, 1979), s. 303-18. Michael Hardt ve Antonio Negri, bu geleneksel sınıflandırma şemasını gözden geçirerek olağanüstü özgün ve anlamlı bir tarzda günümüz küreselleşmesine uygulamıştır, bkz. *Empire* (Cambridge, 2000), s. 162-4 ve 314-6 (Türkçesi: *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yıldız, İstanbul: Ayrıntı, 2008). Ayrıca bkz. Antonio Negri, *Insurgencies* (Minnesota, 1999), s. 67-9 ve 107-10.

tere'nin içişleri ve durumu hakkında teferruatlı bir yorumdan başka bir şey değildir ve yasaları, gelenekleri ve koşulları geliştirmek adına yapısı o kadar çok fikre ve ayrıntılı düşünceye ayrılmıştır ki İkinci Kitap biçimi ve etkisi bakımından bir noktadan sonra Birinci Kitap'a benzemeye başlar. Durum tam da budur ve içinde şu meşhur pasaj kadar vahşi (ve bilimkurgusal) bir bölüm bulunan çok az "hiciv" metni vardır:

> Sizin koyunlarınız... başka yerlerde o kadar tatlı, o kadar tokgözlü olan bu hayvanlar, denilene göre, öyle açgözlü, öyle doymak bilmez olmuşlar ki insanları bile yiyor, kırları, köyleri, evleri silip süpürüyorlarmış.[22]

LaBruyère'in köylüler üzerine pasajının tüyler ürpertici ve ters çevrilmiş bir versiyonudur bu;[23] insanların günahkâr tutkularının uysal hayvanlara sirayet etmeye başladığı, insanların ise gizliden gizliye hayvanlaştığı hızlı ve mecazi bir operasyondur.

Ne var ki iki kitap arasındaki bağ ve radikal tarz farkları, öncelikle birincisinin ikincisine dönüşümü sorununda saklıdır ve çizdiğimiz şemaya (İkinci Kitap'ı Birinci Kitap'tan çıkarttığımız alternatif okumaya) göre, fantastik ve Ütopik temsilin, mevcut koşullar üzerine keskin ve "gerçekçi" tartışmalardan nasıl türetildiği ya da doğduğu meselesini ortaya koyar. Bu noktada ben yine, İngiltere'nin "[Ütopya'ya, metnin] hammaddesini sağladığını" söyleyen Kendrick'in doğru yolda olduğu kanaatindeyim:

> Siyasal bilinçdışının içeriği çoğunlukla bir dizi kabul edilmiş toplumsal temsilden oluşur... Siyasal bilinçdışının... bir tür kaleydoskop gibi işlediği düşünülebilir: İdeolojinin geçmişinden "toplumsal imgeler" derlemesini, aslına bakılacak olursa şu ana kadar var olmuş bütün [üretim] tarzlarının dayattığı günlük yaşama bağlı mükerrer ikilemlere, çelişkilere, travmalara yanıt olarak kompulsif bir şekilde parçalayan, karıştıran ve yeniden bir araya getiren bir tarz.[24]

---

22. Thomas More, *Ütopya*, s. 94.

23. Auerbach *Caracteres*'teki bu ünlü pasajı *Mimesis*'te alıntılar (Princeton 1953 [1946]), s. 366: "Tüm kırsala yayılmış, kara, yara bere içinde ve güneşin yaktığı yırtıcı hayvanlar görüyoruz, bunlar anlatılamaz bir inatla kazıp altüst ettikleri toprağa bağlı eril ve dişi hayvanlar; anlaşılabilir sesler çıkarıyorlar ve ayağa kalktıklarında insanınkine benzeyen yüzleri olduğunu görüyorsunuz – bunlar aslında insan [*et en effet ils sont des hommes*]."

24. Kendrick,"More's *Utopia* and Uneven Development", s. 243-4.

Bu noktada Ütopya metninin üretim süreci üzerinde durmakta fayda var: Lévi-Strauss'un kabile hikâyeleri ya da mitleri konusunda bize uzun zaman önce öğrettiği üzere, bu sürecin kavramsal bir boyutu vardır; burada yalnızca mecazlarla düşünülmez, aynı zamanda çelişkiler de çözülür. Dolayısıyla *Ütopya*, biçimin harcıâlem sıkıcılığı konusunda uzlaşmaya hevesli edebiyat eleştirmenlerinin çoğunun bize bu konuda yardımcı olamadığı özel bir estetik boyut taşır. Peki metnin, hem –Plekhanov'un verdiği adla– yalnızca "toplumsal muadil", yani ideolojinin ve bir sınıfın bakış açısının dengi hem de bir tür jeste benzeyen bir muadil olduğu bir düzey daha bulunsaydı ne olurdu? Burada Ütopya metni ve onun mekanizmaları, günlük yaşam faaliyeti gibi bir şeye tekabül eder ve bu faaliyetin tümüyle sembolik düzlemde bir provasını oluşturur, taklidinden alınan bir tür ek zevk sunardı. Ben en azından geçici olarak bu zevki, minyatürleşme bağlamında teorileştirilmesi gerektiğini düşündüğüm temsili düzlemde bulunan zevkten ayırmak istiyorum. Ütopya faaliyetinin yarattığı memnuniyet estetik ya da temsili süreçle kuşkusuz yakından bağlantılıdır; ama söz konusu işlemleri sınıflandırmaya çalışarak içgörü tarzında bir şey elde ederiz, ki oyunun eski çıfıt çarşısı niteliğindeki estetik başlığı altında ele alınamayacak kadar geneldir bu (Marin'in çalışması çok özel türde –geometrik ve kartografik– bir uzamsal oyunu hedefler ve teori ve teşhis bakımından eski antropolojik kategoriden farklıdır).

Yukarıda da belirtildiği üzere, Ütopya operasyonunu, ev araç gereçleri, buluşlar ve hobiler bağlamında kavramamız; Lévi-Strauss'un Dickens'taki kaynağının onu uzaklaştırdığı oyalanma ve faal brikolaj boyutuna geri döndürmemiz gerekiyor (Bay Weller naif bir sanatçıdır, Watts Kuleleri ya da Chandighar Rock Garden'ın ilhamlı plancıları gibi bir bahçe inşa eder).[25] Zira Ütopya metni okurluğunu örgütleyen tam da isteyenin boş zamanlarında evinde, garajında ya da atölyesinde yapabileceği bu hobi benzeri faaliyet boyutudur – sizin de taklit edebileceğiniz, mevcut yasalarda ve geleneklerde değişiklikler yaparak kendi yaratıcı modelinizi ortaya koyabileceğiniz bir fare kapanı. (More, sonrasında farklı kuşaklardan pek çok tuhaf

25. Claude Levi-Strauss, *La Pensee sauvage* (Paris, 1962), s. 26; Türkçesi: *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: YKY, 1996.

insanın hevesle denediği bu yeni özgün biçimin yaratıcısı olabilecek belki de en son kişiydi.) Dolayısıyla Ütopya, tanım gereği, kişisel mütalaaların acayip mekanizmaların yerini aldığı ve aklın şu ya da bu mükemmel toplumun yeni modellerini bir araya getirme işlemlerinden zevk aldığı amatör bir faaliyettir.[26] Belki de matbaa makinesinin icadı ve Tudor döneminin başlarında okuryazarlığın artması, More'un çağdaşları arasında bu tür faaliyetleri cesaretlendirmişti (geç sanayi çağı da, her türlü Ütopya propagandası açısından en bereketli zaman olan on dokuzuncu yüzyıl sonlarında ABD'de aynı şeyi yapacaktır).

Ne var ki bunun, bir tür olarak Ütopya'nın daha dolaysız bir tanımı için taslak işlevi görmesini istemem, zira Ütopya'nın verili bir zamandaki çeşitli edebi türlerin *ad hoc** bir birleşimi olduğunu düşünüyorum; Elliott'un "hiciv" anlayışının ise en iyi şekliyle bir tarzın saptanması olarak alındığı görülmektedir.[27] Aslında nasıl ki İkinci Kitap'la ilgili tartışmamızda söz konusu edebi türle mutlak bir biçimde örtüşmediği halde seyahat anlatısı başı çektiyse, Birinci Kitap'ın siyasal yorumlarında ve saiklerinde de bir dizi geleneksel edebi tür (ama olumlu ama olumsuz olarak) ön plana çıkar. Bu edebi türler Ütopya türünü "tanımlamasa" bile, Ütopya türüyle ilgili sorunu netleştirmemize yardımcı olabilir. Zannımca Ütopya üretme sürecini çağdaş ya da postsemiyotik dönemde belli bir analitik ilgiye mazhar olmuş diğer iki söylemsel işlemle yan yana getirmek yararlı olabilir: Bunlardan biri anayasa yazımı (tepe noktasına on sekizinci yüzyılda ulaşan, ama bugün bile, sömürgelikten kurtulma ve komünizm sonrası devletler döneminde dahi ortadan kalkmamış bir faaliyettir) ve diğeri de siyasal manifestodur (Althusser bu yöntemle Machiavelli'nin *Hükümdar*'ını yeniden okumayı denemiştir). Bu söylemsel tarzların yanı sıra, iki kanıt daha gösterilebilir: İlki olan nasihatname, tüm bu türler içinde More'un yaşadığı döneme en yakın olanıdır ve Hythloday'in –More'un başlamak üzere olduğu– krala danışmanlık ve nedimlik görevini hararetle reddettiği düşünül-

* *Lat.* Özel bir amaçla, geçici olarak. –*ç.n.*

26. Yine de, Ütopyacı mütalaayla ilgili olarak bkz. Dördüncü Bölüm.

27. Bkz. 3. dipnot ve ayrıca Robert C. Elliott, *The Power of Satire* (Princeton, 1960).

düğünde daha anlamlı bir türdür; ikincisi, yani büyük kehanet ise Elliott'ın düşmüş bir bugünle ilgili hicivsel reddiyesi ile değiştirilmiş bir toplum talebini birleştiren ve *Ütopya*'yla arasındaki tuhaf uyuşmazlık sayesinde, kehanet kabilinden olan ile Ütopyacı olan arasmdaki ayrımı gözler önüne seren bir söylemdir.

Yazılı anayasa türünü ele almanın en iyi yolu başlangıçta diğer söylem biçimiyle arasında bir ayrım yapmaktır. Bu diğer söylem biçimi tekil yasadır ve muhtemelen belirli toplum karşıtı edimleri yasaklamak (belki de mübadeleleri ve anlaşmaları netleştirmek) için oluşturulmuştur.[28] Bu durumda, anayasa sanki belirli türde siyasal ve tarihsel olayların ve felaketlerin önüne geçmek için oluşturulmuş gibi görünür: Bunların başında da devrimler gelir, ama iktidarın daha sınırlı bir şekilde ele geçirildiği eylemler ve iktidar dengesizlikleri de buna dahildir. Dolayısıyla anayasalar tek tek eylemleri tanımlamak ve yargılamak için değil, belirli türde tarihsel olayları engellemek için yazılırlar. Böylelikle Ütopya metni açısından şu soru gündeme gelir: Tarihin bu şekilde idaresi, sık sık tarihi tümden engellemek için tasarlandığı iddia edilen bir metin biçimine benzer mi? Bu durumda Ütopya'nın alenen ya da zımnen, bir bölme ya da indirgeme yoluyla tarihi tanımlaması gerekmez mi? Söz konusu bölme veya indirgeme sonucunda, bu kategoriye dahil edilen ve nötrleştirilen (örneğin, Marx'ın "tarihöncesi" adını verdiği şey) kötü tarih –siyasi tarih– olmaz mı? Ve geriye kalan da –belki de Ütopik günlük yaşam gibi bir şey– gerçekten ütopik olarak karşımıza çıkmaz mı? More' un metni bize bir bakıma Ütopya toplumunun anayasasını sunar (buna her türlü yasa ve gelenek de dahildir); ama tarihsel olayların değil, daha ziyade özel mülkiyetin önüne geçmeyi amaçlayan hayali bir anayasa ve bir düşünce deneyidir bu.

Öte yandan Ütopus'un temel jestinin pratik bir siyasal eylem ya da öykünme çağrısı olarak düşünülmediği açıktır. Keza kesin etkisi ne olursa olsun, More'un metninin etkileri ve sonuçları bakımından Machiavelli'nin metninden temelde farklı olduğu da açıktır (bu

28. Ayrıca anayasalarla ilgili olarak bkz. Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (Berkeley, 1969), Üçüncü Kısım, Birinci Bölüm, s. 323-401; yasalar ya da "casus"la (emsal oluşturan olay) ilgili olarak, Andre Jolles, *Einfache Formen* (Tübingen, 1982).

ikincisi 1551'e kadar İngilizceye çevrilmemiştir bile). Kuşkusuz, en azından Machiavelli'nin söylemsel konumunu tarihsel ve yapısal eşsizliği bakımından diğer manifestolarda ima edilenlerden ayırmamız gerekir; dolayısıyla manifestoyu aynı anda hem genel anlamda siyasal olanın doğası ya da bilgisi üzerinde hem de özgül ve somut bir siyasal sorun üzerinde odaklanma (öyle ki bu odaklanma failliğin ve siyasal pratik sorununun tanımlanmasını da içerir) olarak tanımlayan Althusser'in aklında yalnızca ama yalnızca Machiavelli mi vardı, açıkçası bunu söylemek güçtür.[29] Ama her halükârda bu olgu, eski Ütopya karşıtı itirazın –standart Ütopyalarda hayata geçirme sorunu hiç gündeme getirilmez (ya da en azından barışçıl ve sağduyulu bir geçişe inandırmaya ve ikna etmeye yönelik dindar-liberal bir umuda ihale edilir)– yerini alarak ve buna karşılık Ütopya'nın öncelikle siyasal olanla sağlam bir ilişkisinin olup olmadığı sorusunu öne çıkararak, Ütopya metni meselesine yeni bir yön verir. Keza bu sorun gündemdeki siyasal olanın doğası sorununun da yerini almaktadır: Dolayısıyla siyasetin her şeyden önce dostunu düşmanını bellemek olduğunu iddia eden Carl Schmitt'in formülü takip edilecek olursa,[30] bunun hem Machiavelli'de hem de Marx ve Engels'te merkezi ve temel bir mesele olduğu yeterince açıktır, ama More'un Ütopya anlayışı ya da Birinci Kitap'ta aldığı konumlar söz konusu olduğunda bunun gündeme nasıl taşınacağı bu kadar açık değildir.

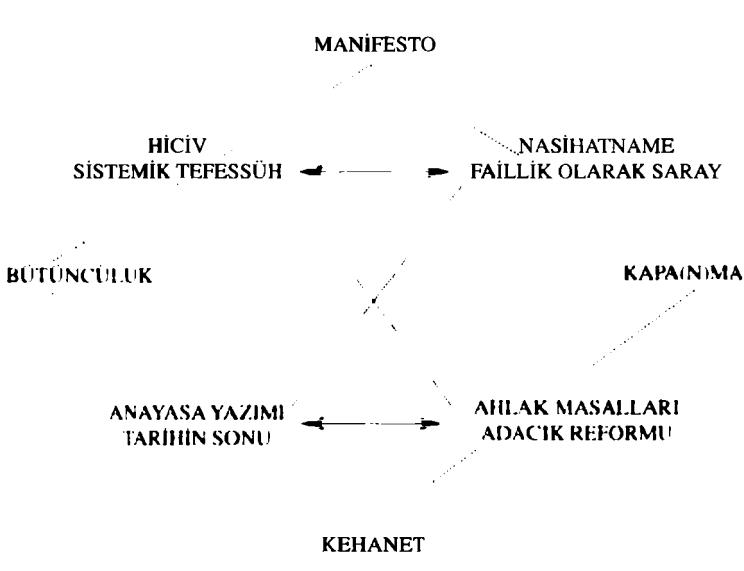
Burada siyaseti ve siyasal olanı şekillendiren her halükârda mutlakiyetçi saraydır. Bu bağlam araçları iki klasik manifestoda olduğundan daha kesin bir şekilde amaçlardan ayırır (bu manifestolarda araçlar –ulus ya da proletarya– amaçla bir ve aynıdır). Şayet Ütopus Ütopyası'nın hayata gözlerini açmasını istiyorsa, kendini ve krallığını bir şekilde feshetmek zorundadır; keza kehanet kabilinden ses ve tek başına kâhin de yeni kolektif şemada daha açık bir şekilde göze çarpmaz. Dolayısıyla tek başına önder ile ortak gidişat arasın-

29. Louis Althusser, *Écrits philosophiques et politiques*, cilt II (Paris, 1995), s. 59 (Türkçesi: *Althusser'den Önce Althusser/Felsefi ve Siyasi Yazılar Cilt 2*, çev. Z. Zühre İlkgelen, İstanbul: İthaki, 2006).

30. Carl Schmitt, *The Concept of the Political* (Rutgers, 1976 [1933]; Türkçesi: *Siyasal Kavramı*, çev. Ece Göztepe, İstanbul: Metis, 2006).

daki boşluk, bu boşluğa işaret eden iki tür referansını bir şekilde engeller.

Dolayısıyla Ütopya biçimi (bir tür olsun ya da olmasın) bir anlamda bu çeşitli eksik türleri tamamlamak ve bunların her birini beklenmedik şekillerde gerçekleştirmek ya da engellemek için ortaya çıkar. Tarihsel koşula bu denli mutlak bir şekilde bağlı olan bir biçimin (bu biçim yalnızca özel koşullar altında ve ender görülen belli tarihsel durumlarda ortaya çıkar) alabildiğine tarihdışı bir görüntü çizmesi; ister istemez siyasal arzular doğuran bir biçimin siyasal olandan tümden kaçınması ya da bunu kaldırması; tek tek toplum hayalcilerinin kaprisine ve düşüncesine bu denli eşsiz bir biçimde bağlı olan bir metnin bireysel faillik ve başlangıç eylemi karşısında kendisini silahsız bulması bir paradokstur. Ama kim bilir belki de tür meselesinin bize öğreteceği başka dersler de vardır; her halükârda, Ütopya'nın Birinci Kitap'ının daha saf siyasal tartışmalarından ister istemez çıkan bir şey olarak nasıl kavranabileceğini anlamaya çalışırken, temsil sorunlarını ideolojik analiz sorunlarıyla hâlâ tam olarak birleştirdiğimiz söylenemez.



Öncelikle, araya eklenmiş anlatıları –hâlâ farklı bir edebi türü içeren anlatılar, yani var olmayan devletler, Polyleritae, Achorii ve Macarenses hakkındaki ahlak masallarını– sorgulamak biçimsel olarak çok önemlidir, zira araya eklenmiş bu epizotlar bize iki karşıt şeyi anlatır: More neden var olmayan ya da hayal mahsulü yerlere başvurma gereği duymuştur ve neden bunlardan hiçbiri İkinci Kitap'taki dördüncü ve son, ama çok farklı var olmayan devletin, yani Ütopya'nın yerine getirmesi beklenen işlevi yerine getirememişlerdir? Bir başka deyişle, Ütopya imgesi ya da figürü neden zorunlu olarak önceki ama yerel ve benzer figürlerden ortaya çıkar? Bu sonuncular kuşkusuz bizim mevcut dünyamız içindeki adacıklar olarak tasavvur edilir; oysa, konumuna ve ek açıklamalara rağmen, Ütopya'nın bizim dünyamızı bir şekliyle tamamen ikame ettiği hissi uyanır.

Saçma isimleri reformları anlatan[31] üç adacık devletimiz (ya da örneğimiz) sondan başa doğru şunları gösterir: Kralın maliyesi nasıl sınırlandırılır (Macarenses, Turner tarafından Mutludiyar diye çevrilmiştir); yabancı fetihlerin önüne nasıl geçilir (Achorii ya da Yokdiyar); ve en geniş şekilde, İngilizlerin sert ceza sistemi nasıl yurttaşların lehine olacak şekle çevrilir (Polyleritae ya da Palavradiyarı)? İlk iki soru sağduyu kurallarını ve kralların sınırlarını ima eder: Dolayısıyla bunlar referansları bakımından koşula özeldir ve gerçekleşebilir olmaktan uzak değildir. Keza en uzun örneğe, yani Polyleritae'ye geldiğimizde, daha ılımlı cezalar ve tutukluların zorla çalıştırılması da gerçekleşebilir olmaktan uzak değildir; fakat ateşli tartışmalardan da anlaşılacağı üzere, bunların yaygın önyargılarla ve popüler doksalarla örtüştüğü de açıktır.

Fakat Marin'in kanıtladığı üzere,[32] bu en uzun açıklama içsel olarak iki ayrı çelişki barındırmaktadır ve epizodun biçimsel çekiciliği de budur. İlk sorun bizatihi hırsızlığın varlığıyla ilişkilidir: Eğer bu ülke çok mutlu ve huzur içindeyse, insanları hırsızlık yapmaya iten yoksulluk ve sefalet neden hâlâ ortadan kalkmamıştır? Diğer yandan, eğer aşina olduğumuz toplumlarla karşılaştırıldığın-

31. Bkz. 1. dipnot.

32. Marin, *Utopiques*, Yedinci Bölüm (ayrıca bkz. Wegner, *Imaginary Communities*, s. 40-5).

da çok az hırsızlık varsa, bunun ceza sistemi bize nasıl bir örnek teşkil edebilir? Özcesi, suçu azaltanın ceza sistemi olduğu (tersi değil) nasıl gösterilebilir? İkinci Kitap'ı okuyan bizler bu soruların yanıtlarını, yani hâlâ özel mülkiyetin ve dolayısıyla çalınacak malların ve paranın olduğunu biliriz.

Bu demektir ki More'un çıkarsaması, tam da kendi iç çelişkisinden ötürü, hâlâ gerçek ampirik dünyaya bağlıdır ve temsili çelişkiyi yalnızca, tarihsel gerçeklikle olan bağların daha mutlak bir şekilde koparıldığı daha saf bir dünya (gerçek anlamıyla Ütopya) yaratarak ve üreterek çözebilir. (Ya da metni yazılış sırasına göre okumayı tercih ettiğimiz takdirde, More burada, sonraki Birinci Kitap'ta, önceki İkinci Kitap modelinin temsili önkoşulunu kazıp çıkarmıştır.) Tüm bunları daha farklı bir şekilde, bu tür temsillerde bulunan bir bütünlük ilkesine –tarihsel açıdan gerçek olanın üstbelirlenimine dayalı bir ilkeye– dikkat çekerek söyleyebiliriz. İnsan mevcut gerçekliğin tek tek özelliklerini değiştiremez, bu tür çıkarsamaların öğrettiği ders budur. Sistemdeki şu ya da bu ahlaksızlığı, kusuru ya da hatayı öne çıkaran bir reform, yalnızca bu özelliği değiştirme amacındaki bir görüşe bağlı kaldığı takdirde çok geçmeden şunu keşfeder: Verili herhangi bir özellik sistemdeki diğer tüm özelliklerle beklenmedik ama kopmaz bağlara sahiptir. Temsil alanında, bu keşfin emarelerini temsili çelişki adını verdiğimiz olguda görebiliriz. Dolayısıyla bu tür değişiklikleri yeterince temsil edebilmek için, gerçeklik mutlak ve bütünsel olarak değiştirilmelidir: Ve Ütopya metninin bu itici gücü reformist değil, devrimci ve sistemik bir değişiklik anlayışıyla özdeştir.

Ne var ki bu mutlak bütünleşmenin Ütopya'daki işareti, Ütopyacı uzamın ampirik ya da tarihsel gerçeklik dünyasından jeopolitik açıdan ayrılmış olmasıdır: Kral Ütopus'un dünyadan "kopmak" ve burun şeklindeki devletini bir adaya dönüştürmek için kazdırdığı büyük çukur – ordunun örgütlenmesi ve angarya ya da köle emeği anıştırmaları da dahil, modern ya da sosyalist zamanlardaki büyük bayındırlık işleri projelerinin (ve belki de bunları önceleyen meşhur hidrolik toplum tasarılarının da)[33] kuşkusuz olağanüstü bir öngörü-

33. Bu konudaki klasik (anti-Marksist) metin, Karl Wittfogel'ın, *Oriental Despotism*'idir (New Haven, 1957).

sü. Bu bizi ikinci çelişkiye ya da en azından Polyleritae çıkarsamasının ele verdiği ikinci temsili emareye götürmektedir. Zira bu örnekte hiç hendek yoktur: Polyleritae ile Pers İmparatorluğu arasında bir dağ uzanır ve Polyleritae Pers İmparatoruna korunma karşılığında haraç verir – Ütopyacıların Makyavelci dış politika sistemine benzemeyen ve hâlâ bir para ekonomisi olan şey üzerine çok farklı türde yükler bindiren bir bağımlılıktır bu. Bu jeopolitik bağımlılık kanımca temsilin yapısıyla ilgili kendi kendine göndermeli bir alegori oluşturur, ama temsil dış göndermelere ve ampirik içeriğe dayalıdır. Gerçeklik bağlamlarından özerkliği bakımından yine de proto-tarihseldir ve hâlâ yeterince estetik değildir – ancak İkinci Kitap ve Ütopya'nın kendisinin temsiliyle başarılabilecek ve hem Ütopya metninin kendisinin estetiği üzerine hem de estetiğin Ütopik karakteri üzerine (Marcusse'ün "kültürün olumlayıcı niteliği" üzerine büyük denemesinde[34] geliştirdiği şekilde) yeni bir ışık tutabilecek bir şeydir bu. Dolayısıyla Ütopya bu bakımdan kapanma haline gelmiş bir temsildir, mümkün olduğu kadarıyla (tabii bu mümkün değildir) özerk ve kendi kendine göndermelidir: Bir dış sınırda, tümüyle biçimsel ve içerikten yoksundur; daha doğrusu içeriği, kendi kendine göndermeli hale gelmesiyle yüceltilmiştir.

Ne var ki şimdiye kadar metnin yalnızca biçimsel bir izahını sunmakla yetindik, fakat bunun meselenin özünü, yani More'un yaratısının kalbindeki isteğe ilişkin her türlü tartışmayı hiç sonu gelmemecesine ertelediği görünmektedir. Bir sonraki bölümde göreceğimiz gibi, istek gerçekleştirimlerinin içsel olarak çelişkili olduğunu ve dolayısıyla pek görünüşlerine göre değerlendirilmemeleri gerektiğini öğrenmek kuşkusuz daha da sinir bozucu olacaktır. Dahası bunların zorunlu olarak ideoloji kisvesine büründüklerini, ideolojiden ve onun tarihsel belirleyicilerinden bedenle ruh gibi ayrılmaz olduklarını da söylemek gerek (bu konuyu çok daha sonra, Onuncu Bölüm'de ele alacağız).

Bunlardan hiçbirisi *Ütopya*'nın yazılmasını tetikleyen ve ona tarihaşırı bir tazelik katan istek gerçekleştirimi hakkında bir şeyler söylenemeyeceği anlamına gelmiyor. *Ütopya*'nın eşsiz bir yapı aracılığıyla başardığı bu eylem, hepsini bir anda genişletip nötrleştir-

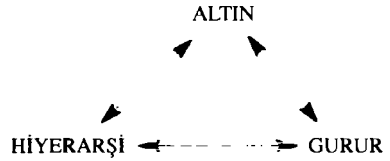
34. Bu denemenin kısa bir değerlendirmesi için bkz. Giriş bölümü.

diği üç ideolojik tema etrafında bir düşüş olarak tanımlanabilir. Bu temalardan ilki açıkça para ve altının kötülükleridir – başlangıcı tıpkı paranın kökenleri gibi tarihin tozlu sayfaları arasında kaybolmuş bir kehanet ve hakaret geleneğini kapsayan bir harcıâlem. Marx Proudhon'a saldırılarında ve *Grundrisse*'de, paraya suç bulan bu görüşlerin önvarsayımlarını etkili bir şekilde çürütmüştür.[35] Bunların More'da bir tür "komünizme", yani özel mülkiyetin ilgasına varmış olması, para temasının ideolojik açıdan nötrleştirildiği üçgen hareketten daha az önemlidir.

Zira para ve altın eleştirisinin kavramsal açıdan kötülüğü, bu eleştirinin nihai kaynakları ve sonuçları bakımından etik olmasından kaynaklanır. Ne var ki More'da, etik olanın yerini farklı bir tema ya da *ideolegeme* işgal eder: psikolojik, hatta "teolojik" bir görüngü olarak *gurur*. Bu durum paranın kötülüklerini ve beraberinde getirdiği günahları (en başta tamahkârlık) daha farklı toplumsal olgularla; yani boş gurur, gösteriş, toplumsal konum, hiyerarşi vb. ile ikame eder. Bunlar bizi More'un ideolojik üçgenindeki üçüncü terime, yani eşitliğe ve eşitlikçilik vurgusuna götürür. Ne var ki eşitlikçiliğe basitçe gururun doğurduğu sonuçların düzeltilmesi ya da ortadan kaldırılması diyemeyiz; bu bir boyuttan diğerine, benlik ve ruh dünyasından toplumsal varoluş dünyasına geçiştir ve her ikisi de paranın ve altının hüküm sürdüğü dünyadan ayrıdır. Luhmann'ın gösterdiği üzere, bu çeşitli psişik, toplumsal ve ekonomik dünyalar geleneksel toplumlarda henüz (hatta More'unki gibi geleneksel ve feodal toplumlardan doğan toplumlarda bile) tam olarak farklılaşmamıştır. Birinden diğerine rotasyon, kısmen de olsa bu farklılaşmamışlığın bir yansımasıdır: Bu dünyalardan hiçbiri kendi öğelerini kendi terimleriyle eksiksiz bir şekilde tanımlayamaz, kendisini diğerlerinden farklılaştırmasıyla aynı anda diğer dünyaların öğelerini ödünç almak zorundadır. Bu durum hem More'un temsilleri açısından (ki bu temsiller toplumsal içerimleri ışığında yorumlanabilir) hem de birey özne için yarattığı sonuçlar ve özellikle de özel mülkiyetin ilgası ilkesinin gerektirdiği pratik politikalar açısından

35 Bkz. Karl Marx, *The Poverty of Philosophy* (New York, 1963 [1847]), özellikle s. 69-79 (Türkçesi: *Felsefenin Sefaleti*, çev. Ahmet Kardam, Ankara: Sol, 1999); keza *Grundrisse*, İkinci Bölüm (para üzerine olan bölüm).

hoş sonuçlar ve etkiler doğurur. Üç bölümlü çerçeve öyle muğlaktır ki bu ilkenin etik kökenlerini görmezden gelip bunu bütünüyle siyasal bir program ve Ütopya'yı gerçekleştirmenin bir yolu olarak alabiliriz. Ütopya'nın temsili düzlemdeki özerkliğinin kaynağında bizatihi bu üç *ideologeme*'nin rotasyonu vardır ve nitekim metni bu temalardan herhangi biri üzerine salt bir inceleme (örneğin para karşıtı bir eser, gurur üzerine teolojik bir çalışma ya da toplumsal hiyerarşiye karşı çıkan devrimci bir manifesto) olmaktan kurtaran da budur.



Bu rotasyon işlemi etkenlerden herhangi birinin ideolojik bir sistem ya da insan doğası anlayışı şeklinde temalaştırılmasını (bu Onuncu ve On Birinci bölümlerde tartışılacak) ya da şeyleştirilmesini engeller. Kanımca, Louis Marin'in Ütopyalar üzerine temel eserinde "nötrleştirme" adını verdiği şey budur. Bu durumda nötrleştirmenin basit bir fesih ya da silmeden ziyade bir üretim olarak nasıl kavranabileceğine ilişkin bir açıklama yapmak gerekir ve (en uygun yerde) bu açıklama da yapılacaktır. Ne var ki öncelikle, nötrleştirmenin istek gerçekleştiriminin yapısı içinde sınıflandırılması gerekir.

4

Ütopik Bilim mi, Ütopik İdeoloji mi?

Gelgelelim Ütopik istek gerçekleştiriminin yapısını More'unki kadar şeffaf bir şekilde gösteren çok az metin vardır; More Birinci Kitap'ta İngiliz toplumunun ve onun çelişkilerinin korkutucu bir tablosunu çizer ve İkinci Kitap'ta buna yanıt olarak bir dizi dâhiyane ve makul çözüm önerisi sunar. Ne var ki karşıtlık bu tanımın sunduğundan daha karmaşıktır, zira başka bir gerilimin gölgesinde kaldığı görülür – kolektif değerlendirme ile bireysel öneri arasındaki, görece nesnel bir adaletsizlik, ahlaksızlık ve ıstırap envanteri ile bir Latin zekâsı ve yaratıcılığı oyunu arasındaki bir gerilimin. Söz konusu oyun, gittikçe daha iyi tanınan bir kişiden, bizatihi yazarın kendisinden başka çok az kişiye atfedilebilir. Yine de, bu birey aynı zamanda kolektif bir gerçekliği, yani toplumsal ve entelektüel bir hareket olarak hümanizmi de temsil eder. Dolayısıyla bu tikel gerilimi nesnellikle öznellik arasındaki bilindik ayrım başlığı altında toplamak daha baştan çökmeye mahkûmdur.

Birinci Kitap'ın toplumsal analiziyle İkinci Kitap'ın estetik çözümleri arasındaki karşıtlık daha mı bereketlidir? Belki de: Ama öncelikle bu terminolojik ve kavramsal meselelerde neyin söz konusu olduğunu vurgulamamız gerekiyor. Bir yanda, şiddet dolu, baskıcı, yolsuzluk ve adaletsizlik cenderesinde debelenen ve sınıfsal ayrıcalıkları ve eşitsizliği yeniden üretmesi bakımından da hiyerarşik olan çağdaş toplumun acımasızca mahkûm edildiğini görürüz. Fakat bu "vahşi kızgınlık" –ki bunu yalnızca More'a değil, Rousseau'ya, Fourier'ye, Owen'a ve Çernişevski'ye de atfetmek gerekir– bizim Ütopya yaratıcılarının acayiplikleri konusundaki ısrarımız ve onların da hayal âleminden aldıkları zevk nedeniyle açıkça önemini kaybeder. Görünüşte uzlaşmaz olan bu perspektifleri nasıl uzlaştırabiliriz ya da (eğer bu mümkün değilse) bunlardan hangisini seçe-

ceğimize nasıl karar verebiliriz? Listeyi dikkatlice tarayıp, More'un açıkça ciddi bir karakter; Fourier'nin bir şarlatan ve zirzop, olsa olsa dile düşmüş "limonata okyanusları" ile bilinen etkisiz bir hayalperest olduğuna mı karar vereceğiz?

Fakat buradaki tek meselenin siyasal tutku olmadığı ve Ütopyacıları harekete geçirenin yalnızca toplumsal adaletsizliğe kızmaları ya da fakirlere ve ezilenlere acımaları olmadığı konusunda yeterince şey söylendi. Ütopyacılar aynı zamanda sistemler (Barthes'ın öne sürdüğü gibi),[1] haritalar (bkz. Marin)[2] ve türlü türlü şemalar (bkz. Manuel)[3] konusunda fazlasıyla zevk sahibi entelektüellerdi; tüm bu sorunların çözümlerini dinlemek isteyen herkese bıkıp usanmamacasına anlatmaya teşne allame kişilerdi; projelerini ve propaganda broşürlerini yeniden yazarken tomarla kâğıdı heba eden, sonsuz oturma taslağı çıkaran ve tekrar tekrar kent inşa planları hazırlayan, yapa yapa öğrenme meraklısı acemi kimselerdi: Özcesi, saplantılı ve manyak kimselerdi, yalnızca edebi bir hobisi olan tanındık şahsiyetler (More gibi) ya da aşırı meraklı hayat adamları (genç Saint Simon gibi) ve hatta geçinmek için ek iş yapan bilimkurgu yazarları olarak görüldükleri durumlarda bile bu böyleydi. Fakat Ütopyacı olmak, pek çoğu açısından profesyonel devrimcilik modeline benzer şekilde, tam zamanlı profesyonel bir statüye yakınken; diğerleri açısından, mesela her türlü profesyonel statüyü ilkesel olarak reddeden Rousseau için, Ütopik faaliyetler aylak hayalciliğin başka bir biçimi olarak beliriyordu.

Kanımca bu iki karşıt nitelendirmeyi uzlaştırmak, bunlardan birini ya da diğerini tahrifata uğratmadan seçmek kadar olanaksızdır:

1. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola.*

2. Louis Marin, *Utopiques.*

3. Frank ve Fritzie Manuel, *Utopian Thought in the Western World* (Cambridge, MA, 1979); özellikle de dini-devrimci "tarikatlar"ın İngiliz Devrimi sırasında hızla artması hakkında yazılanlar: "Edwards, teolojik ve toplumsal bakımdan çok çeşitli galiz sapkınlıları sınıflandırırken, bunların hepsinin aynı türden olduğu izlenimini vermeyi başaran uzmanlar arasında en dikkate şayan olanıydı. Ephraim Pagitt, araştırma konusu bakımından daha kısıtlı olan *Heresiography*'sinde (1645), yalnızca Anabaptistlerin yirmi ayrı tarikatını incelemiştir: Munzerian'lar, Apostolik'ler, Separatist'ler, Kataristler, Sessizler, Şevkliler, vs." (s. 334-5). Burada akla Flaubert'in *Gönül ki Yetişmekte*'sindeki, 1848 Devrimi'nin siyasal hizipleri hakkında söylediği paradigmatik sözler geliyor.

More da aynı şekilde şakacılığıyla dile düşmüş bir insandır (bunu Erasmus'un tanıklığında görmek mümkün) ve Fourier'nin eserlerini inceleyen birisi onun toplum tutkusundan ve bağlılığından şüphe edemez.[4] Korkarım bu çelişkiyle başa çıkmanın yegâne yolu her iki perspektifi de birlikte düşünmektir.

Bunlar gerçekten de Adorno'nun estetik teorisi için temel addettiği bir gerilime tekabül eder:[5] anlatım ile inşa arasındaki gerilime. En yavan sanatsal üretim bile –örneğin Cage'in bir ses kolajı ya da Maleviç'teki çeşitli geometrik şekillerin ahenksizliği– bizim gibi izleyiciler ya da dinleyiciler için anlatımsallığın bir yankısını taşır içinde ya da daha doğrusu bunu kaçınılmaz olarak edinir. Öte yandan en asgari anlatımcı çığlık istese de istemese de hâlâ bir inşadır. Burada olan şey, avangard estetikçilerin kendi programlarında ya da manifestolarında bu özelliklerinden birini diğerine oranla daha çok ön plana çıkarmalarıdır. Fakat hicvin kendisi,[6] katlanılmaz adaletsizliğe karşı tutkulu ve kendiliğinden gelişen bir tepki olarak ne kadar sahici olduğunu iddia ederse etsin, kendi retorik mecazlarını da ("insanları yutan koyunlar") bulmak ve okuru harekete geçiren temsiller aracılığıyla tepkisini dile getirmek zorundadır. Fakat bunlar, Ütopyacıların birer entelektüel olmaları dışında birer sanatçı ve hitabetçi olduklarını söylemekten daha fazlasını ifade eder mi?

Belki de Coleridge'in Tahayyül ile Tasavvur arasında yaptığı ayrımı (kanımca, son kertede, Kant'ın Yüce ile Güzel arasında yaptığı ayrımdan türetilmiştir) hatırlamak suretiyle bu tür karşıtlıklar konusunda yeni bir başlangıç yapabiliriz.[7] Bu, bizi estetiğin artık ikincil

4. Ya da Jonathan Beecher'in mükemmel biyografisini okuyan birisi, *Charles Fourier: The Visionary and his World* (California, 1986).

5. T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, 1958 [1948]), s. 41 vd. ve *Aesthetic Theory* (Minneapolis, 1997 [1970]).

6. Robert C. Elliott fevkalade öngörülü bir hareketle bunu Ütopya ile ilişkilendirmiştir, bkz. *The Power of Satire* (Princeton,1960) ve *The Shape of Utopia* (Chicago, 1970).

7. İyi bilindiği üzere, Coleridge bu en önemli teorik katkısını, eserinin merkezi bir yerinde yalnızca çıtlatmakla yetinmiştir: *Biographia Literaria*'nın On İkinci ve On Üçüncü bölümleri. Dolayısıyla bu görece kısa tefsiri tümüyle alıntılamakta fayda var: "Bana göre tahayyül birincil ya da ikincil diye ikiye ayrılır. Birincil Tahayyül, insanın bütün algılarının canlı gücü ve asıl failidir; ve sonsuz BEN VARIM'daki ezeli ve ebedi yaratma öncesiz-sonrasızlık ediminin sonlu zih-

bir hobi olmaktan ziyade gerçekliğin kaynaklarını tanımlayacak şekilde yaratının etrafında dolaştığı bir noktaya götürür. Metafizik düzlemlerde, Tahayyül teorik bir kavramdır, tanrının başlıca yaratıcı kuvvetini ifade eder: Estetik bir bağlam bunu abidevi nitelikteki edebi olay örgülerinin mimarisinde takdir edilen şekillendirici güce (mahut birincil ve ikincil tahayyüle) indirger. Demek ki tasavvur, Coleridge'in on sekizinci yüzyıl alegorisi ve Romantiklerin kararlı bir şekilde bağlarını koparmaya çalıştığı bu dönemin sanatının yerel retorik süslemeleri hakkında söylediği olumsuz sözleri temsil eder. Mimari koşutluklar daha da manidardır: Yakın zaman önce Robert Venturi'nin "süslü sundurma"[8] kavramı, mimarideki boşluğu yontma ve biçimlendirme uğraşısı ile Adolf Loos'un suç ve yozlaşmışlık belirtisi diye karşı çıktığı binanın ikincil süslenişi arasındaki eski gerilimleri yeniden gündeme getirmiştir.[9]

Bu tür karşıtlıkların iki dönem üslubu arasındaki bir ayrımda ortaya çıkması (modern-postmodern ya da Romantizm-on sekizinci yüzyıl) aslında burada birbirinden çok farklı türde iki istekle (ya da daha sonraki bir dönemin sözcüğüyle söylersek, arzuyla) karşı karşıya olduğumuzu gösterir. Fakat bu iki güdü ya da dürtünün tek bir eser içindeki ilişkisinin teorikleştirilmesini gözlemlemek için

---

ninde bir yinelemedir. İkincil Tahayyülü ise, birincil Tahayyülün bir yankısı gibi görüyorum; bilinçli istenç ile birlikte var olur, yine de failliğinin *türü* bakımından birincille özdeştir, yalnızca *derecesi* ve işleyiş *tarzı* bakımından farklılık gösterir. Yeniden yaratmak için erir, yayılır, dağılır; bu sürecin olanaksız hale geldiği yerde bile ne olursa olsun idealleştirmeye ve birleştirmeye çabalar. Bütün nesneler (nesneler *olarak*) temelde değişmez ve ölüyken, ikincil tahayyül aslında *yaşamsaldır*.

Tasavvurun ise, aksine, değişmezlikler ve kesinliklerden başka uğraşacak bir karşıtı yoktur. Aslında Tasavvur yer ve zaman sınırlamalarından kurtulmuş bir bellek tarzından başka bir şey değildir; bizim seçme sözcüğüyle anlattığımız ampirik bir fenomen olan istençle harmanlanır ve istenç tarafından değiştirilir. Ama tıpkı sıradan bellek gibi, bütün malzemelerini çağrışım yasasından hazır almak zorundadır." *Biographia Literaria* (Londra, 1949 [1817]), s. 145-6.

8. Bu terim "süsleme"yi ya da binanın ön cephesini, arkasındaki sundurma boşluğuna karşıt olarak koyar: Bkz. Robert Venturi, Denise Scott-Brown ve Steven Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA, 1972); Türkçesi: *Las Vegas'ın Öğrettikleri*, çev. Serpil Merzi Özaloğlu, Şevki Vanlı, Ankara: Mimarlık Vakfı, 1991.

9. Bkz. Adolf Loos'un şaşırtıcı eseri *Ornament and Crime* (Riverside, CA, 1998 [1908]).

Freud'un istek gerçekleştirimi ve sanat hakkındaki tartışmalarına şöyle bir uzanmakta fayda var. Freud çizgiyi beklendiği gibi bilinç ile bilinçdışı ya da gündüz hayalleriyle sahici gece varyeteleri arasına çizmez. Estetik üzerine en önemli eseri olan "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri"[10] denemesinde –Zdanov'un Marksizm içindeki konumu gibi, psikanaliz kanonunda bayağı bir şekilde ortodoks olarak değerlendirilen bir metinde– bu çizgiyi gündüz düşlerinin içine yerleştirir.

Gerçi aynı karşıtlık gece düşlerinde de gözlemlenebilir, burada düşün tam da gerçekleştirmek için ortaya çıktığı istek ile ikincil işleme ya da revizyon adı verilen işin (ya da Althussercilerin tamamen farklı tarihsel nedensellik meselesi için ödünç aldıkları bir terimle söylersek, üstbelirlenimin) daha saf anlamda biçimsel olan sonrası arasında ayrım yapmaya yarar.[11] Dolayısıyla *Rüya Yorumları*'nın, Alman (ya da Coleridgeci) idealizminin önceliklerini onayladığı görülmektedir. İstek ya da Tahayyül (hatta Yüce) kutsal olan terimdir, Tasavvur ya da İkincil işleme ise salt dekoratif bir sonradan düşünmedir. (Belki de bu ayrımın konuyla bağlantısı bir soruyla anlatılabilir: More'un iki kitabı Coleridge'in karşıtlığının hangi terimlerine tekabül eder?)

Fakat gündüz düşleri, yani edebi üretim üzerine olan deneme, bizim nesnel olan –dünyanın kendisi, büyük katedrallerin uzamı– ile salt süsleme ya da duvar kâğıdının ve bireysel fantezi çağrışımının öznelliği arasındaki karşıtlığa benzetmeye eğilimli olduğumuz bu basit şemayı karmaşıklaştırmaktadır. Zira burada edebiyat eserinin şekillendirici istek gerçekleştirimi yazarın ya da sanatçının öznelliğine ya da kişisel tarihine iyice ve yeniden yerleştirilmiştir. (Hatta bu tür isteklerin arkaik doyum hafızasındaki kaynağı, Marcuscu anamnezi Ütopyası'nı güçlü bir şekilde destekler ve belgeler: "İnsan zihnini kavramış herkes, insanın bir kez tattığı zevki bir daha bırakması kadar zor bir şey olmadığını bilir."[12]) İşte "gerçekleştirilecek" merkezi isteğin bu kişisel, hatta çocuksu formasyonu,

10. Sigmund Freud, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, (Londra, 1954), cilt IX, s. 143-53; Türkçesi: *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen Kapkın, İstanbul: Payel, 1999

11. *A.g.y.*, cilt V, s. 488.

12. *A.g.y.*, cilt IX, s. 145.

gündüz düşlerine temel olarak genelleştirilmesi mümkün olmayan üç özelliğini kazandırır: Öncelikle mukadderat inancını, "en iyi yazarlarımızdan birinin benzersiz bir şekilde, '*Bana* hiçbir şey olmaz!' diye ifade ettiği gerçek kahramanca duyguyu" harekete geçirir.[13] Bu ontolojik salimlik, hatta kadiri mutlaklık duygusu, gündüz düşlerinin benlik etrafındaki anlatısal örgütlenişinin diğer yüzüdür: "Bu anlamlı incitilemezlik özelliği sayesinde, her gündüz düşünde ve her hikâyede aynı olan bu kahramanı, Ego Haşmetmeaplarını hemencecik tanıyabiliriz."[14]

Son olarak, merkezi anlatı öznesi Nietzsche'nin reddiyle ün kazanan antik etik karşıtlığı varsaymak zorundadır: "Hikâyedeki diğer karakterler, gerçek yaşamda gözlenen insan kişiliği çeşitliliğine aykırı olarak, iyi ve kötü şeklinde keskin kutuplara ayrılmışlardır. 'İyi' olanlar hikâyenin kahramanı haline gelmiş olan egonun yardımcıları, 'kötü' olanlarsa düşmanları ve rakipleridir."[15] Yine de gündüz düşlerinin istek gerçekleştiriminin bu iflah olmaz benmerkezci örgütlenmesi, burada üzerinden geçtiğimiz karşıtlığı çarpıcı bir şekilde yeniden yapılandırır: Tahayyül'ün başlıca teknik mimarisi, olay örgüsü formasyonu –"fantazma"nın yapısı– burada birdenbire gözden düşmüş ve nesnel uygunluğu adeta bir gizem halini almış olan özel bir hobi derekesine indirgenmiştir. Gerçekten tam da en sonda, sanatçının "en mahrem sırrı"na –onun "ars poetica"sına ve kendisini sanatçı yapan en önemli özellik olan temsil içgüdüsüne– geldiğinde, Freud tuhaf bir içgörü sunar:

> Gündüz düşçüsünün fantazilerini diğer insanlardan titizlikle sakladığını, çünkü bunlardan utanmasını gerektiren nedenler olduğunu hissettiğini söylediğimi hatırlayacaksınız. Şimdi buna ek olarak şunu söylemeliyim, düşlerini bizimle paylaşsa bile bunları açık ederek bize zevk veremez. Bu tür fantaziler, başkaları tarafından öğrenildiğinde, tiksindirici ya da en azından itici görünür... Esas *ars poetica* içimizdeki bu tiksinti hissini, kuşkusuz tek tek egolar ile ötekiler arasında yükselen engellerle de bağlantılı olan bu tiksintiyi aşma tekniğinde saklıdır.[16]

13. *A.g.y.*, s. 150. 14. *A.g.y.* 15. *A.g.y.*

16. *A.g.y.*, s. 152-3. Daha saf bir şekilde biçimci olan bu tartışma, görünüşe göre Ütopyacı (ya da sanat) okurlarının ilk istek ya da arzuyla özdeşleştirilmesine pek fırsat vermediğinden, Freud'un sanatçının kendi istek gerçekleştirimine ilişkin başarılı öngörüsü hakkında başka bir yerde sarf ettiği şu cümleyi eklemek

Bu olağanüstü bir andır: Kendi rüyalarımızın bizde yarattığı büyülenmeyi bir başkasının rüyasını dinlerken birdenbire içimizi kaplayan sıkıntıyla karşılaştıran bir kimse Freud'un ne kastettiğini anlayacaktır (bir psikanalistin bunu yapması da yavan bir mesleki aydınlanma değildir).

Ne var ki, yazar "bencil gündüz düşlerini değiştirip farklı kılıklara sokarak [ne kadar] yumuşatırsa" yumuşatsın, sanat eseri, Freud nazarında, bir istek gerçekleştirimi olarak kalır. Dolayısıyla istek gerçekleştiriminin sunduğu iki biçim arasında ayrım yapmamız gerekir: tiksindirici ve saf anlamda kişisel ya da bireysel "bencil" tür ile şöyle ya da böyle evrenselleştirilmiş ve diğer insanlar için ilginç, hatta çoğu zaman heyecan verici ve ısrarcı kılınmış olan kılık değiştirmiş tür arasında. Bu iki tür istek güdümlü sembolik edim arasındaki sınır çizgisinin mimarı bilinçdışı dirençtir ve bunu bir tarafta Freud'un işaret ettiği tiksinme duygusu ayakta tutuyorsa, bizim tarafımızda da utanç ayakta tutar. Burada akla hemen Jean Renoir'm *Oyunun Kuralı* (1939) filmindeki o mükemmel sahne geliyor. Nitekim Lacan da bunu mevcut bağlamda zikreder:[17] gönlündeki arzuyu, otomat koleksiyonunun nadide parçasını; çalışmaya başladığı zaman sahibinin yüzünün kızarmasına ve ona öykünerek tuhaf hareketler yapmasına yol açan o muazzam mekanik orkestrayı sunan Dalio'nun rüşeym halindeki mahcubiyeti.

Dolayısıyla Freud bizi, gündüz düşlerinin istek gerçekleştirimindeki boyutların yeniden yapılandırıldığı ve iki ayrı karşıt çift etrafında yeniden düzenlendiği bir perspektifle karşı karşıya bırakır: Şimdilik, öznel olanla nesnel olan arasındaki gerilimin yanı sıra, –açıkça estetik bağlamda– tikelle tümel olan arasındaki bir karşıtlığa (ki bu yazar ile okur kitlesi ya da bir başka deyişle birey ile kolektif arasındaki karşıtlıkla da yakından ilgilidir) uymak zorunda kalırız. Freud'un dramatik "çözüm"ü, fantazi ve süslemeyi evrensel

anlamlı olabilir: "Bunu başarabilmesinin tek nedeni, diğer insanların da gerçekliğin gerektirdiği feragat karşısında aynı hoşnutsuzluğu duymaları ve gerçeklik ilkesinin yerini haz ilkesinin almasından kaynaklanan bu hoşnutsuzluğun bizatihi gerçekliğin bir parçası olmasıdır". "Formulations on the Two Principles of Mental Functioning", *Standard Edition*, cilt XII, s. 224.

17. Jacques Lacan, 1958-59 Semineri, *Le Désir et son interpretation*, 10 Aralık 1958.

ve kolektifin yanına yeniden katmaktır:

Yazar, değiştirip tebdili kıyafete sokarak, bencil gündüz düşlerini yumuşatır ve fantazilerinin sunumunda sağladığı salt biçimsel –yani estetik– haz ürününü bize sus payı olarak verir. Bu tür haz ürünlerine *teşvik ödülü* ya da *ön-haz* adını veriyoruz. Bunların amacı, derin fiziksel kaynaklardan gelen çok daha büyük hazzın boşalmasını mümkün kılmaktır.[18]

Burada estetik ya da sanatsal süslemeyi yaratan meleke, işlevi bakımından, ilk istek gerçekleştiriminden ya da Tahayyül'ün "huşu verici şekillendirici gücü"nden birdenbire daha kamusal ve daha kolektif bir biçim alır ve böylece Tahayyül her şekilde farklı bir kılığa sokulması gereken utanç verici ve özel bir faaliyet derekesine düşer.

Bu tersine çevirmeyle birlikte, Ütopik fantazi ve Ütopya metni üretiminin tam kalbinde yer alan kolektif bir istek gerçekleştirme mekanizması olduğunu düşündüğümüz şeyi yapısal olarak netleştirmekten daha önce hiç olmadığı kadar uzaklaşmış oluyoruz. Bu noktada, belki de, başlangıçtaki sorunsalımızın Freudcu ya da psikanalitik karmaşıklığının, her fantazi anlayışına içkin görünen oyunbaz ve keyfi inşa imasına toplumsal bilgiye özgü bir vakar kazandıran epistemolojik bir boyutla yeniden karmaşıklaştırılması gerekir.

Bu yeni karmaşıklığın kökenleri Platon'a kadar götürülebilir. Platon salt düşünce ile felsefi bilgi, başka bir deyişle *doksa* ile *episteme* arasında, kendisi için merkezi önemde olan bir ayrıma gitmiştir:[19] Platon'a göre, *doksa* salt kanaatin ya da inancın kişisel ve oldukça güvenilmez dünyası, *episteme* ise İdea'ların ve örneğin Pythagoras'ın keşfettiği matematiksel kesinliklerin buyruğuyla insanı doğrudan kanaat getirmeye sürükleyen kimi gayri şahsi "bilgilerin" dünyasıdır. Karakteristik açıdan, burada Platon'un muhakemesi bu nesneyi (yani herhangi bir şekliyle daha güvenilir olmadan ya da kendi şüpheli epistemolojik konumuna ışık tutmadan gerçek bilgiyle çakışır duruma gelen düşünceyi) bu bakımdan açıkça muğlak tutmayı amaçlar.

Yine de Ütopyacı fantazilerin Platoncu gerçek bilgi ve salt kişisel kanaate ya da inanç standartlarına göre nasıl sınıflandırılabile-

18. Freud, *Standard Edition*, cilt IX, s. 153.

19. Platon, *Complete Works* (Indianapolis, 1997): Özellikle bkz. *Menon*, s. 97; *Yedinci Mektup*, s. 1659-60; ve *Theaetetos*, s. 189-90.

cekleri sorusu hâlâ muğlaklığını ve paradoks niteliğini korumaktadır. Belki de Platon'un modern takipçilerinden bilim tarihçisi Alexandre Koyré'ye borçlu olduğumuz tarihsel bir yorum örneği bu çerçevede daha yararlı olacaktır, zira Koyré'nin modern bilimin doğuşuna ilişkin en kötü şöhrete sahip yeniden yorumlarından birisi, Galileo'nun temel ilkesinin –doğanın matematikleştirilmesinin– bilimsel bilgiden ziyade felsefi düşünce ya da Platoncu ideoloji diyebileceğimiz bir şeye, Pythagorasçı sayı anlayışına dayandığı iddiasıdır.[20]

Gerçekten de *ideoloji* terimi artık gelenekselleşmiş olan Marksçı ideoloji-bilim karşıtlığının, kökeninde bulunan Platoncu karşıtlığı zenginleştirip tamamladığı daha ileri bir aşamayı ifade eder. *İdeologie* ile *Wissenschaft* (Fransızca ya da İngilizce çevirisinde olduğu kadar pozitivist anlamlar taşımayan bir sözcük) arasında ayrıma gitmenin faydasını kavrayabilmek için, burjuva ideolojisi ile Marksist bilim arasındaki şu epeyce yanlış kullanılmış ayrımı (Marx ve Engels *Alman İdeolojisi*'nde şu yorumda bulunurlar: "Biz tek bir bilim biliriz, o da tarih bilimidir")[21] canlandırmak zorunlu değildir. Özel kanaatin ya da salt kişisel inancın (artık ideoloji adıyla anılmaktadır) kolektif bir boyut kazandığı, bundan böyle özgül bir sınıfla ya da grupla bağlantılı olduğu gerçeğinden çıkarılan yenilenmiş bir yararlılıktır. Verili bir bireyin psişik ekonomisindeki salt kişisel çağrışımların ve sembolik imgelerin işlevinin genel olarak toplumsal ekonominin dinamikleriyle karşılaştırıldığı metaforik bir transfer haricinde, tek bir kişisel ideoloji dahi yoktur.

Bu arada, Platoncu öğretinin bu yeni versiyonu, bilimle ideoloji arasındaki ayrımın artık Lacancı diyeceğimiz terimlerle Althusserci yeniden yazımı yoluyla tekrardan Freudculuğun gölgesine sığınır.[22]

20. Alexandre Koyré, *Etudes Galileennes* (Paris, 1939). Koyre'nin bu kanonik yeniden yorumunun (Galileo'nun teorilerinin deney karşıtı "düşünce deneyleri" olduğunu ima eder) çağdaş "bilim incelemeleri"ndeki önemli bir tartışmanın merkezinde yer aldığını eklemekte fayda var, bkz. Dušan I. Bjelic, *Galileo's Pendulum* (Albany, New York, 2003), s. 10-11 ve 164, 34. dipnot.

21. Marx ve Engels, *The German Ideology* (Moskova, 1964 [1845-46]), s. 34 (Türkçesi: *Alman İdeolojisi*, çev. Sevim Belli, Ankara: Sol, 1999).

22. Louis Althusser, *Lenin and Philosophy* (New York, 1971; Türkçesi: *Lenin ve Felsefe*, çev. Erol Tulpar, Murat Belge, Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim, 2008).

Althusser, ideolojinin hatalarından temelli kurtulup Marksizmin bilimsel hakikatine kavuştuğumuzu iddia eden ortodoks yanılgıyı defetmeye çalışır. Ona göre Marksizm aynı anda hem bilim hem de ideoloji olabilir. Bu nedenle de birbirinden farklı Marksist ideolojiler, Marx'ın kendi metninde bulunan o Marksçı bilimden ya da hakikatten kesinlikle ayrı tutulmalıdır. Marksçı bilim "bir konu olmadan"[23] yazmaktan ibarettir ve bu da Marx'ın bir keresinde neden "ben Marksist değilim" deme gereği duyduğunu da açıklar. Althusser'in "öznenin kendi Gerçek varoluş koşullarıyla Hayali ilişkisi"[24] diye ifade ettiği meşhur ideoloji tanımı, söz konusu iki toplumsal ve psişik örneğe tümüyle farklı işlevler ve statüler tevdi ederek ideolojiye vurulan salt hata damgasını çıkartmayı amaçlar.

Bu hareketle, istek gerçekleştiriminin dinamikleri ile Platoncu-Marksçı epistemolojik doksa ve ideoloji analizi arasında bağlantı kurma işini sonlandırmış oluyoruz. Geriye bir tek bu ilişkinin söz konusu metinler açısından doğurduğu sonuçları incelemek kalıyor. Ütopik bilim mi, Ütopik ideoloji mi? Eğer yukarıda çizilen kavramsal çerçevenin bir anlamı varsa, kendi okur tepkilerimiz, Ütopyacı şemanın şu ya da bu ayrıntısının uyandırdığı belli belirsiz kızgınlık ya da rahatsızlıklar, güvenilirlik ve inancın anlık olarak kaybolması ve horgörü ya da eğlence biçimi altında çok kolay bir şekilde tam da yazara çevrilebilecek bir hiddet yoluyla, en azından, Ütopyacı düşünceyi ya da doksayı kavrayabilmemiz gerekir. Asıl paradoks bunların kişinin ilkesel önerilere verdiği ve Ütopyacı planın bizzat iskeletini oluşturan tepkiler olmamasıdır; üstelik More'un parodik adlarını lafziyle, yani tüm girişimin hicivsel reddinin bir işareti olarak almamızı isteyen yorumcuların Ütopya karşıtı argümanlarına rağmen bu gerçek değişmez.

23. *A.g.y.*, s. 171.

24. *A.g.y.*, s. 162. Althusser'in burada Lacancı üçgendeki üçüncü terimi atladığı görülüyor: Sembolik Düzen, hem Hayali olana (ya da ayna evresine) hem de Gerçek'in kendisine karşıttır ve bilindiği gibi Lacan tarafından da, "sembolleştirmeye mutlak olarak direnen" şeklinde tanımlanmıştır. Gelgelelim ben Althusser'in Gerçek olanla uzlaşmanın iki ayrı yolu bulunduğunu varsaydığına inanıyorum: hayali işlevin benliği içerdiği ideolojik yol ve benliğin çıkartıldığı ve Gerçek'i "sembolik", bir başka deyişle tümüyle sözdizimsel terimlerle (bir matematik formülü gibi) tanımlamaya çalışan "bilimin" yolu.

Bizim kimi zaman yetersiz kaldığımız nokta daha ziyade şemanın ayrıntıları, uygulama ve süsleme ya da donatma kısmıdır. Dolayısıyla, örneğin More'un Ütopya'daki kiliseler hakkında anlattıkları, özellik tercihinin görünüşteki keyfi niteliği ve buna getirilen açıklamadan ötürü bizi şaşırtabilir:

> Bu tapınakların içi gün ortasında bile alacakaranlıktır. Böyle olması mimari konusundaki bilgisizliklerinden değil, rahiplerin isteğinden ötürüdür. Rahiplere göre fazla ışık düşünceleri dağıtır, oysa donuk, loş ışık düşünceleri toplar, dini duyguyu yoğunlaştırır.[25]

Okur bu düşünceyi bizzat More'a atfetme eğilimindedir, özellikle de söz konusu bağlamda inanç özgürlüğü ve inanç pratiklerinin çoğulculuğu ele alındığından (ama inançsızlık özgürlüğü olmadığını eklemek gerek). Bazı yorumcular bu ayrıntıyı Roma tarzı kiliselerin Gotik kiliselere tercih edilmesi olarak yorumlamışlar ve dolayısıyla da bunu More'un tahayyülünün ortaçağcıl hamurunun bir başka belirtisi ve işareti olarak görmüşlerdir: Eğer böyleyse, bu durumda bizim tepkimiz yalnızca daha da güçlenir.

Dolayısıyla tali bir kusur, Ütopyacı âdetlerin değil de More'un kendi önyargılarının metin aracılığıyla konuşuyor göründüğü ünlü anlarla tekrar birleştirilir: örneğin evlenmeye namzet çiftlerin birbirlerini çıplak görmeleri âdeti (sorumluluk alıcıya aittir!) ya da daha başka bir düzlemde, lazımlıkların yalnızca altından yapılması. Karanlık kiliselerin bir tercihin ifadesi olduğu, evlilik konusunda ihtiyatlı davranmanın bir deneyimi ya da kişisel bir hayal kırıklığını ele verdiği görülür. Ne var ki lazımlıklar –klasik kaynakları ne olursa olsun– bir hazine, parlak bir fikir bulmuş olmanın coşkusunu, More'un meşhur bir özelliği olduğu söylenen o kıvrak zekâ pırıltısını göstermektedir.

Dolayısıyla Ütopyacı kanaat adını vermeye başladığımız fikrin çeşitli biçimlerini kavramak önemlidir: Yalnızca bu tür görünüşte uygunsuz ve genellikle memnu nidalar yoluyla ortak yönlerine işaret edebilir ve kaynaklarına inebiliriz. Dolayısıyla insan programlama fikri (ve bunun pedagojik yöntemi) B. F. Skinner'ın kişisel yaratısı ve entelektüel açıdan özel mülkiyeti gibi bir şey olsa da, bu kapsamlı yapısal ilkenin, *Walden Two* adlı görmezden gelinen ve hak ettiği

25. Thomas More, *Works* (New Haven, 1963-1997), cilt IV, s. 142.

değeri görmeyen modern Ütopya'daki has ya da bariz kanaat olduğu düşünülmemelidir. Hatta, programlamanın çocukluk pedagojisinin ve formasyonunun özü olduğunu ve yeniden programlama (ya da programsızlaştırma) temasının da kendi geçişlerinde ya da doğuşlarında yaşanan sorunları bastıran Ütopyaların atlanan bir özelliği olduğunu –eski alışkanlıkların ve eski düzenin yerine yenilerini koyması gereken bir Kültür Devriminin de esaslı bir özelliğidir bu– bile iddia edebiliriz. Yeniden programlamanın düşünce bazındaki paradoksları –eğitimcilerin kendileri de eğitilmeli ya da yeniden eğitilmelidir– devrimlerin ve Ütopyaların ortak bir özelliğidir.

Gelgelelim Skinner'ın diğer tüm selefleri ve halefleri gibi bize sunmak mecburiyetinde olduğu standart Ütopya turunda, programlamayla uzaktan yakından alakası olmayan, günlük yaşama ilişkin özellikler ve ayrıntılar vardır. Mesela Skinner bir kafeteryada başından geçen şu olaya dikkat çeker:

> Castle'ın iç teknolojinin ayrıntıları konusundaki bariz heyecanına karşın, Frazier uzun uzadıya tepsilerden bahsetti. Bunun sayısız faydalarından birisi de saydamlığıymış; tepsinin aynı anda her iki taraftan da temiz olduğu görülebildiğinden, insanı mutfaktaki iki zahmetten kurtarırmış... "Tepsinin asıl faydası," diye devam etti [Frazier], "emekten yana muazzam tasarruf sağlamasıdır. Bulaşıkhaneye gittiğimizde ne kastettiğimi anlayacaksınız. Ticari amaçlı restoranlar bunu yapabilmek için varını yoğunu verecektir, ama bu, bizim uzanamayacağımız bir kültürel mühendisliği gerektirmektedir."[26]

26. B. F. Skinner, *Walden Two* (New York, 1948), s. 48-9. Keyfilik suçlamasına maruz kalmamak için, bilimkurgunun kurucu babasından da örnek göstereceğim. H. G. Wells'in sandalyelerinin oluşturduğu ilginç örnek için (edebiyatta maddi kültür üzerine, ileride yayımlanacak bir çalışmasında geçiyor) Dan Smith'e şükran borçluyum; bu sandalyeler ilk modern bilimkurgu romanı olan *Zaman Makinesi*'nın (1895) başkarakterinin dairesini biraz keyfi bir şekilde süslemektedir: "Patenti ona ait olan sandalyelerimiz," diye nakleder anlatıcı, "üzerine oturmamıza boyun eğmekten ziyade bizi kucaklayıp okşardı." Smith bu ayrıntıyı, gayet makul bir şekilde, William Morris ve onun nostaljik Ütopyası üzerine söylenmiş bir söz olarak alır: Morris hem kendi minderli koltuğunu icat etmiştir hem de Zaman Yolcusu'nun kendi serüvenlerini anlattığı küçük bir arkadaş grubu içinde, iddia o ki, kurmaca biçiminde vardır. Wells'in buradaki Tasavvur uygulaması, bu ilk Bilimsel Romansın insan soyu açısından üzücü sonucuna ve Ütopya konusundaki kişisel görüşlerinin çiftanlamlılığına rağmen, modernliğin maddi bir Ütopya olarak tümden ikincil bir üretimine benzer.

Skinner bu hususu, bir yemek kuyruğunda sağa sola bakarken o restoranda çalışanlar bir anda dikkatini çekince fark etmiş olsa gerek. Buna, Barthes'ı takip ederek "narsisist *punctum*" adı verilebilir. Barthes bu özel çözümü bulmasını sağlayan yaratıcılığından, entelektüel verimliliğinden ve geleneksel kısıtlamalar karşısındaki özgürlüğünden gurur duymuş olsa gerek. Bu çözümü Ütopya metninin içine yerleştirerek programlamadan ("kültürel mühendislikten") çok kendi yaratıcılığından aldığı zevkin bir göstergesi olarak düşünmüştür. Sonuçta Thomas More da şu gözlemde bulunmamış mıdır: "En nihayetinde, insanın kendi yaratılarının büyüsüne kapılması doğal bir içgüdüdür. Tam da bu nedenle kuzguna yavrusu şahin görünür ve anne maymunların gözünde bebekleri her şeyden güzeldir."[27]

Keza Skinner'm, okur kitlesinin öngörülebilecek tepkilerini görmezden geldiği de söylenemez: Burada, Freud okurlarının açık ve bariz kişisel istek gerçekleştiriminden duydukları tiksinti örneğini izleyerek, Skinner-Frazier'in gururunun daha ciddi meselelere kişisel haz uğruna yaptığı müdahalelerden duyulan rahatsızlığın hissedildiği öngörülebilir. Hatta tepkiyi başka bir karaktere (Castle) yükleyerek metne yerleştirir. Böylece Castle'a karşı meseleyi daha da tartışmaya ve bu tür ayrıntıların Ütopya açısından tamamen uygun olduğunu iddia etmeye hak kazanır.

Skinner'ın kendi argümanlarının da her zaman yanıltıcı olduğu söylenemez: "Benim tam olarak anlamadığım bir davranış ilkesi aracılığıyla," diye nakleder anlatıcımız, "yemek tüketiminin estetik tercih ya da müsamahaların gelişimiyle bağlantılı olduğunu hissetmiştim."[28] Fakat salt estetik olanın üzerinde ve ötesinde, mutfak ve yemek odası meselesinin More'dan Bellamy'ye ve günümüze kadar Ütopya metninin merkezi bir özelliği olduğu kesindir. Zira bu mesele Ütopya'da toplumsal cinsiyet ve "kadın sorunu" ve cinslerin eşitliğiyle ilişkilidir; ayrıca komünal mutfak ve yemek alanı hem Ütopik eşitliğin bir alegorisidir hem de bunu sağlamanın bir aracıdır – Ütopik ideolojiden ziyade Ütopik bilim meselesi olsa da, Skinner'ın tepsisi ikincisinden birincisine kaymanın ne kadar kolay

27. Paul Turner'in çevirisinden arakladığımı itiraf edeyim, s. 42 (bkz. Üçüncü Bölüm, 1. dipnot); karş. *Works*, IV, s. 57.

28. Skinner, *Walden Two*, s. 46.

olduğunu gösterir; bu düzlemde toplumsal cinsiyetin yeri doldurulamaz bir örneğini oluştursa da, başka bir düzlemde yalnız ve acınası bir sembolü ya da emaresidir.

Fakat belki de böyle ideolojik ya da istek gerçekleştirici dürtüler olmadan Ütopya metni yazmak olanaksızdır. Bu nedenle Skinner'ın metninden çok daha nitelikli ve güncel bir Ütopya da –Ernest Callenbach'ın *Ekotopya*'sı (Skinner'ın eserinden tam yirmi yıl sonra, 1968'de yazılmıştır)– gerçekten siyasal ve Ütopik bir tahayyülü genişletmekten ziyade okuru şaşırtan ve yabancılaştıran epizotlar ve ayrıntılar içerir.

Anlatıcının hastanedeki cinsel kaçamağı üzerinde durmak zorunlu olmayabilir, buna biraz inanılmaz bir "standart ameliyat prosedürü" denilebilir, ama bu istek gerçekleştirici parlak ya da dâhiyane fikirlerin kökeni bakımından çoklukla cinsel olması ilginçtir. Bu durum aynı şekilde, ama daha yüksek bir antropolojik ve felsefi düzeyde, Callenbach'ın en sempatik okurları için bile en büyük sorunu teşkil eden buluşu için de geçerlidir: yani erkeklerin dönem dönem en ilkel silahlara –sopa, ok ve yay– geri dönüp iki rakip grup halinde birbirlerine fiziksel olarak saldırdıkları (ve bazen gerçekten yaralandıkları veya kayıp verdikleri) bir erkek kulübü olan Savaş Oyunları kurumu. Burada erkek türünün özcü ve içsel olarak saldırgan olduğu varsayılır ve ardından da bu önvarsayım dâhiyane bir şekilde işlenir. Thomas More'un Ütopik dış siyasetinin aksine (ki bu her halükârda ücretli askerleri işin içine katar) ritüel nitelikli savaşın bir anlamı ya da siyasal bir amacı yoktur. Burada amaç çok açık ki Ütopik toplumla saldırgan içgüdüler ya da dürtüler arasındaki ilişkiyi (tabii hepsinden önce böyle şeylerin var olduğu varsayılabilirse) ele almaktır, ki bu ilişki Ursula Le Guin'in örneğin *Hep Yuvaya Dönmek* (1985) romanında da merkezi bir yere sahiptir. Ayrıca bu temanın diğer Ütopya karşıtı temalara –örneğin Ütopyacı huzurun sıkıcılığı ya da toplum karşıtı fiziksel şiddeti kontrol altında tutmak– bulaşması beklenebilir. Fakat aslında çözüm, çözmüş olması gereken sorunu üretir ve insanın içinde daimi bir saldırganlık dürtüsü olduğunu varsayar. Bu toplumda siyaseti kadınlar çekip çevirmektedir, ama kadınların hem komünist hem de faşist geleneklerden iyi bilinen kolektif sporların yerini alan bir kurumdan kendilerini dışlanmış hissetmemeleri kanımca mümkün değildir.

Fakat temas sporları ve saldırganlık harcıâlem toplumsal cinsiyet ikiliğinin eril tarafını çoğaltıyorsa, Skinner'ın "estetik tercihler" hakkındaki ifadesi de dişi tarafını doldurmaktadır. Dahası Amerikan erkeklerine göre, estetiğin –"güzellik bilimi"nin– tıpkı mutfak gibi geleneksel olarak kadınların alanına tahsis edildiğini hatırlatmaktadır. Frazier'in kendi Ütopyası'nda konumunun ne kadar önemsiz olduğunu göstermek için tasarlandığı açıkça belli olan Bayan Colson epizodu bile[29] (Bayan Colson onun kim olduğunu dahi bilmez) gerçekte radikal bir toplumsal dönüşümü amaçlayan bu fevkalade düşünümsel tasarıda geleneksel "ev hanımlığı"nın devamını sağlar. Bellamy ve Morris bu bağlamda çok daha şüphe uyandırıcıdır, More'un piliçleri ve yavru maymunları da farkında olmadan "toplumsal yeniden üretim" ve Ütopyacı hayali toplumsal cinsiyetçi hale getirme konusunda bilinçsiz bir takıntıya sahip olduklarını gösterirler.

Sonrasında bastırılan şeyin toplumsal cinsiyet eşitsizliğinden çok bizatihi aile kurumu sorunu olduğunu gösterme fırsatım olacak: Fakat bu aşamada konular birbirine kopmaz şekilde bağlıdır ve bu keyfi Ütopyacı hayallerden en azından bazılarını daha temel bir bastırılmışlığın, Ütopyacı tahayyülün toplumsal düzenin toptan yeniden tasarlanmasını engelleyen tabular karşısında yetersiz kalmasının emareleri ve sembolleri olarak yorumlamak çok da uca savrulmak olmasa gerek. Bu tür tabuları, tıpkı anti-madde ya da negatif enerji gibi, Ütopyacı tahayyülün aktivasyonu yoluyla ortaya çıkan bir Ütopya karşıtı dürtünün meşum sonucu ve tesiri (karşı-gücü) olarak mı tanımlamak gerekir? Ben Ütopya karşıtı önyargıyı olumlu bir güç, Manişeciliği ve şer anlayışını başlı başına bir gerçeklik olarak diriltecek bir şey olarak görme taraftarı değilim. Hatta başka bir bölümde Ütopya korkusunun, kendi ideolojik belirlenimi ve anlamı olan olumsuz biçimlere büründüğünü savunmak amacındayım. Ne var ki istek gerçekleştiriminde işler halde bulunan bir gerçeklik ilkesi vardır – bunu bir sonraki bölümde göstermeye çalışacağım.

Yine de, tıpkı Ütopik bataklığın her tarafındaki gözenekler ve deliklerden dışarı sızan yeraltı gazları gibi bu manzara dahilinde ortaya çıkan Ütopyacı fantaziler daha ziyade, bizatihi Ütopik dürtü olan farklı öğenin, daha baştan Ütopik tahayyülün ya da Ütopik "bi-

29. *A.g.y.*, s. 218-21.

limin" esas mimarisinden ayırt edilmesi gerektiğini söylediğimiz şeyin sızıntıları olarak analiz edilmelidir.[30] Bu küçük gözenek ve deliklerde, Aristoteles'in bir biçim ve araç olarak nihayetinde tiyatroyla sınırlı olan şeyin merkezine yerleştirdiği olay örgüsü şekillenmesinin huşu uyandırıcı gücünden daha az olmayan bir enerjiyi –buna ister zekâ, ister yaratıcılık, ister süsleme, ister donatma deyin– gözleyebiliriz. Keza burada Marcel'in Bois de Boulogne'da Bayan Swann ile yürüyüşlerinde hayretle farkına vardığı elbisesinin "ayrıntılar"ı kadar büyük bir estetik hayranlığa şayan Ütopik tatminler olduğunu görürüz:

> Giyimini belirleyen bu kutsal yasaların hepsine, kendisi için, başrahibesi olduğu üstün bir bilgiye itaat eder gibi boyun eğdiğini anlardım; çünkü havayı fazla sıcak bulup önünü açmayacağını düşündüğü ceketini açtığında veya tamamen çıkarıp tutayım diye bana verdiğinde, bluzunda, şans eseri gizli kalmış binlerce ayrıntı keşfederdim; tıpkı dinleyenlerin kulağına hiçbir zaman ulaşamayacağı halde bestecinin binbir özenle yarattığı orkestra bölümleri gibi; ya da kolumun üzerinde katlı duran ceketin koluna uzun uzun, zevk veya kibarlık için bakar, harikulade bir ayrıntı, çok tatlı tonda bir şerit, normal olarak gözlerden saklı, ama dış bölümler kadar incelikle yerleştirilmiş mor bir pamuklu saten görürdüm; tıpkı bir katedralin seksen kadem yükseklikteki bir korkuluğunun arkasına gizlenmiş, ana girişteki alçak kabartmalar kadar mükemmel, bir sanatçı yolculuğu sırasında tesadüfen bütün kenti tepeden seyredebilmek için iki kulenin arasına çıkıp havada gezininceye kadar kimsenin görmediği gotik heykeller gibi.[31]

Bu tür ayrıntıların Ütopik versiyonu kuşkusuz gotik binaların yaratık biçimli olukları kadar groteskti: Ve toplumsal cinsiyet, Freudcu bilinçdışıyla birlikte, kendisini bu ayrıntılar aracılığıyla, Ütopya'nın tebdili ve koruması olan bir tür çarpık maske olarak ifade eder – kişisel mahcubiyet kamusal ümitsizliği saklar ve utanma bir kez daha, ötekinin arzusunun yerine işaret eder: Yalnızca Fourier'de çeşitli kamusal erotizmlerin neşeli bir goblenine rastgeliriz – birlikte Phalanstère'nin (sosyalist koloniler) genel şeklini oluşturan bir dizi aşk tanrısı gibi yüzü açıktır.

30. Bu gözlemi Jonathan Flatley'e borçluyum.

31. Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde*, çev. Roza Hakmen, 13. basım, İstanbul: YKY, 2008, s. 189.

Kuşkusuz her türlü düalizm –güzel ile yüce, olay örgüsü ile karakter, merkez ile çevre, özne ile öteki, *studium* ile *punctum*, üst belirlenim ile istek gerçekleştirimi, strateji ile taktikler, metafor ile düz değişmece, güneş ile ay, iyi ile kötü– için olduğu gibi, birbiriyle ilişkili Tahayyül-Tasavvur çifti toplumsal cinsiyet açısından tekrar tekrar yeniden yorumlanmaya açıktır (tıpkı bu çiftin ve hatta hayali bir "nihai belirleyici kerte" için mücadele eden düalizmlerden herhangi birinin sonradan iktidar bağlamında yeniden yorumlanabilecek olması gibi). Daha çarpıcı olan nokta, genellikle tabi terimin hâkim olan terimden daha net bir şekilde tanımlanmasıdır – Coleridge'in Tasavvur'unun bir okumasını önermek onun Tahayyül derken ne kastettiğini söylemekten her zaman daha kolay olmuştur. Bununla beraber, bütün düalizmlerde olduğu gibi, terimler hiç durmadan yer değiştirmeye devam eder; öyle ki bu değişiklik içerisinde amaç araç olur ve Tahayyül ve geniş kapsamlı biçim diye kabul edilen şey beklenmedik bir şekilde bir zekâ ve yaratıcılık oyununa dönerken, önceden süsleyici olan ilke de aynı şekilde teknik mimari bir işlev kazanır. Skinner'ın tepsisinin, toplumsal cinsiyetin yerini ve mutfak ve yemek mekânının, kadın işlerinin, hatta estetiğin –sonraki kuşakta *Walden Two*'yu takip eden feminist Ütopyalarda merkezi örgütleyici ilkeler haline gelecek tüm özelliklerin– Ütopik dönüşümünü nasıl ortaya koyduğunu görmüştük. (Bu arada biraz yaratıcılıkla, tepsinin saydamlığı toplumsal bütünlüğe, üretimin bilişsel haritasına –Taylorizmin emeğinin ve Fordist kapitalizmin merkezileşmiş otoritesinin yarattığı temel zayiattan biri olan toplumsal ve yapısal ilişkilerin açığa vurulmasına– erişme olanağını ifade etmeye başlayabilir. Callenbach'ın savaş oyunları da kolaylıkla kolektif ritüelleri (bir toplumun kendisini yeniden olumladığı ve bireysel çatışmanın dolayımsızlığını dolayımlı ve kurumsal çatışmayla ikame ettiği kolektif ritüelleri) ifade etmeye başlayabilir.

Ne var ki burada mecazların salt döngüsel yeniden düzenlenişinden daha temel bir dönüşüm söz konusu olabilir: Sanayi kapitalizminin doğuşunun belirlediği Ütopyacı sorun çözme işinde yapısal bir değişikliktir bu ve ilk Ütopyaların Ütopik günlük yaşam için malzemelerini aldıkları ve aynı şekilde Tasavvur'un da temel malzemesini ve işleyiş alanını içinde bulduğu nostaljik tür haricinde her şeyi geri dönüşü olmayan bir biçimde siler. Tasavvur'un görevi

artık yavaş yavaş aşırı karmaşık bir şekil alacaktır; Tahayyül'ün işleyişiyse çarpıcı bir şekilde basitleştirilecektir, zira şimdi tek bir üretim sistemi ya da tarzı diğerlerinin yerini almıştır ve Ütopya'ya da bu üretim tarzını kaldırmak gibi görece basit bir program kalmıştır. More ve hatta Platon bunu basitçe parayı kaldırarak başarabilirdi – ancak bu çözüm, günümüzde çözdüğünden çok daha fazla sorun yaratır.

Fakat ticari ve sınai süreç başlı başına bir sistem olarak kabul edildiğinde –olgunlaşma süreci Adam Smith'ten Marx'a uzanan bir kabulün başlangıcında– kapitalizmin kapsamlı yapısı Tahayyül'ün hak iddia edebileceği bütün büyük yapıların yerini almıştır. Öte yandan onun tek büyük alternatifi de (sosyalizm) Ütopyacı fantazi dünyasından pratik siyaset alanına göç etmiştir. Nitekim her iki durumda da kapitalist ya da sosyalist çerçeveler Ütopyacı Tahayyül tarafından baştan var kabul edilir ve varsayılır. Ayrıca Ütopyacı insanın ağırlık merkezi Tasavvur'a geçer; Tasavvur hiç durmadan kapitalizmin iyileştirilebileceği, tarafsızlaştırılabileceği ya da zihnimizde sosyalizmin kurulabileceği projeler çizmeye girişir. Bu noktada, baskın para temasının yerini sahte para projeleri ve acayip para birimi önerileri alır ve bunlar şu ya da bu yeni Ütopyacı fantazinin (sosyalist Ütopyalarda aynı işlevi gören siyasal kolektif örgütlenme biçimlerinin) en belirleyici mekanizması olur. Fakat çok açık ki, bu noktada Ütopyacı yaratıcılık ruhu değişmiş, Tasavvur açısından zorlukları artmıştır; Tahayyül'ün işleviyse kullanım eksikliğinden ötürü yavaş yavaş körelir; bizim Ütopyacı dürtünün azalması, Ütopyacı arzunun güçsüzleşmesi adını verdiğimiz süreç budur ve bu süreç siyasal tercihlerimizi kurutur, hepimizi edilgen yardakçılar ve âciz felaket tellalları şeklinde çaresiz bir konuma iter.

Ütopyacı Tahayyül'ün geliştiği yerde, Ütopyacı Tasavvur'un eski yerinde, yani mevcut yaşamdan tümüyle farklı –rekabetin ya da Kaygı'nın olmadığı, emeğin yabancılaşmadığı ya da haset ve kıskançlıkların ve bu duygularla yaklaşılan kişilerin ayrıcalıklarının ortadan kalktığı– bir günlük yaşam tahayyül etme denemesinde gerçekleşir bu. Dolayısıyla rahatlıkla metafiziğe kayabilecek bir denemedir – Heideggerci Varlık'a dönüşün sakinliği gibi. Bu arada tıpkı Dürer'in *Melancolia*'sındaki yazıcı melek gibi yeni sistemik projeler için kafa patlatan Tasavvur ise –Melankoli ve onun küçük

partnerinden oluşan iki merkezi figür gerçekten de Tahayyül ve Tasavvur'u temsil eden alegorik figürler olarak görülebilir– Tobin Vergisi gibi dâhiyane ama sosyal demokrat yaratıcılıklar ya da Barbara Goodwin'in piyango toplumu gibi[32] olağandışı sistemik öneriler getirebilir ama eski Ütopya metinlerindeki harekete geçirici hayallerin ulaştığı yüksekliğe ulaşamaz. Fakat bu ikisinin karşıtlığı ve gerilimle tamamlayıcılık konusundaki işbirliği günümüzde bile siyasal bir gerçeklik olmayı sürdürür. On İkinci Bölüm'de, bunların rakip sol ideolojiler olan Marksizm ile anarşizm arasındaki mevcut karşıtlığa tekabül ettiğini öne süreceğim: Marksizmin bütünleştirici Tahayyülü örgütün, partinin ve devletin savunusu olarak kavranırken; anarşistlerin günlük yaşamın özgürlüklerine ve merkezileşmenin, iktidarın ve bağımlılığın ötesinde bir yaşama olan bağlılıklarıysa, ister istemez, Fourier'nin olağandışı şehevi "ayrıntılar"ını da fazlasıyla içeren Ütopyacı Tasavvurun en iyi geleneklerinden hareket eder.

Gelgelelim istek gerçekleştiriminin değişen yapısı bizi Ütopyacı isteğin içeriğinden ve keza isteklerin gerçekleştirildiği sürecin doğasından uzaklaştırma eğilimindedir. Bu arada bir tür fantazi ya da istek gerçekleştirici üretim olarak Ütopya üzerine yapılan vurgu bizatihi tasavvur sözcüğünün şiddetlendirdiği beklenmedik bir terminolojik karışıklığa yol açar. Bugün ticari bir dille "fantazi" adı verilen türün (ve bunun yanı sıra bilimkurgudaki türsel ve pazarlamacı muadilinin) Ütopya türünü yutmasıdır bu. Şimdi, bir isteğin gerçekleştirilmesinin doğurduğu farklı ama bir o kadar önemli sorunlara dönmeden önce, bu yanlış anlamayı düzeltmemiz gerekiyor.

32. Barbara Goodwin, *Justice by Lottery* (Chicago, 2001).

5

Büyük Bölünme

Eğer Ütopya gerçekten de "bilimkurgunun sosyo-ekonomik altkümesi"[1] ise, yeni ve beklenmedik terminolojik çatışma onu, bugün "fantazi" diye adlandırılan ve aslında mazisi bilimkurgudan çok daha gerilere uzanan bir türle karşı karşıya getirecektir (Wells'in *Zaman Makinesi* eseri milat kabul edildiğinden başlangıç tarihi genelde 1895, bazen de Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı nedeniyle 1818 kabul edilir). Meşru olsun ya da olmasın, bilimkurgunun bilimsellik iddiaları Ütopya türüne epistemolojik bir ağırbaşlılık verir; fantazi türüyle arasında kurulacak bir bağ ise bu ağırbaşlılığı ister istemez zayıflatacak ve ciddi ciddi koparacaktır: Platon'la ya da Marx'la olan bağları Ütopya metnine, Lucian ya da Cyrano'daki fantastik ay yolculuklarından daha ciddi bir itibar kazandırır. Dolayısıyla bu yeni tür tartışmasına şöyle bir uzanmamız şart. Burada önce bilimkurgu ile fantazi arasındaki yapısal farklılıklara işaret edeceğiz, ardından da fantazinin Ütopyacılık ve Ütopyacı inşayla ilişkisine değineceğiz.

Kuşkusuz son yıllarda, bilimkurgu ile fantazi arasındaki rekabet –bu rekabet çoğunlukla ikincisinin ekmeğine yağ sürmüştür, özellikle cilt cilt serilerin genç okurlarını kastediyorum– yüksek kültür ile kitle kültürü arasındaki keskin çelişkinin de izlerini taşımaktadır (bu çelişki yüksek modernizmin öz tanımı açısından kritik bir yere sahip olsa da, postmodern görünümü açısından bu kadar önem taşımaz). Fantazi türündeki kitapların satışı, "ağırbaşlı" bilimkurgunun düşen satış rakamlarını fersah fersah aşmıştır; bununla beraber bilimkurgu artık, Tolkien'in (ölümünden sonra) ya da *Harry Potter*'ın (bilfiil) geliştirdiği okur kitlesiyle neredeyse karşılaştırılamayacak

1. Bkz. Giriş, 8. dipnot.

kadar uzmanlaşmış takipçilere sahiptir. Philip K. Dick'in eserlerinden uyarlanan ve sayıları gittikçe artan filmler, bu büyük Amerikalı yazarın yeniden ele alınmasına vesile olamamıştır (zira bu uyarlamaların en iyisinin, Ridley Scott imzalı *Bıçak Sırtı*'nın [1982] sunduğu o harikulade fütürist melankoli bile, edebi kaynağı olan *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* [1966] ile kanlı bıçaklıdır). Fakat geniş bir okur kitlesi bile, bugün en çok satan fantazi kitapları ile Bellamy'nin *Looking Backward*'ünün esinlediği Ütopya modası arasında geniş kapsamlı karşılaştırmalar yapılmasını sağlamaz. Morris'e (ve Morris gibi hem Ütopya hem de fantazi yazarlığı yapan çok az kişiden biri olan Le Guin'e) gelince, *Hiçbiryerden Haberler*'i idil ya da pastoral bir yapıt olarak değerlendirme eğiliminin kaynağındaki ortaçağ fantazilerine ya da romanslarına bağlılığın, onun Ütopya konusundaki başarısını özel olarak artırdığı söylenemez.

Gerçekten de bir tür olarak fantazinin ortaçağ içeriğiyle olan bağları, bu tür Rönesans biçimleriyle olan bağlarından daha güçlüdür; aşağıda özellikle de More'un *Ütopya*'sını şekillendirmeye devam eden ortaçağ akımlarının ışığında araştırılacak konulardan biri de bu olacaktır. Ama fantazinin, bilimkurgu ile keskin bir karşıtlık içinde olan ve bu edebi tür açısından *differentiae specificae** işlevi de görebilecek diğer iki yapısal özelliğini de ele almak istiyorum: yani fantazinin iyi ile kötü arasındaki etik karşıtlık etrafında düzenlenmesini ve büyüye tahsis ettiği temel rolü.

Büyüye birazdan geri döneceğiz. Fakat etik konusuna gelirsek, Nietzsche'den sonra artık bunun gerileticiliğinden dem vurmak pek gerekli görünmüyor; ama belki de Nietzsche'nin meramını güçlendiren tam da bunu sonsuza dek yapma zorunluluğudur.[2] Nietzsche Hıristiyanlığın yardımseveriik buyruğunda içsel bir saldırganlık olduğunu göstererek onu kalbinden vurmaya çalışmıştır: Diğerlerine iyilik yapmak yalnızca onların bize şükran duymasını ve dolayısıy-

* *Lat.* Tanımlayıcı özellikler. –ç.n.

2. Terry Eagleton bu görüşe karşı çıkar (*After Theory* [New York, 2003] s. 142-3); Türkçesi: *Kuramdan Sonra*, çev. Uygar Abacı, İstanbul: Literatür, 2004; ama ben "insan doğası" üzerine tartışmalara girmektense etik siyasetin korkunç sonuçlarına dikkat çekmeyi tercih ederim: örneğin İkinci Enternasyonal, hatta 1960'ların Amerikan Yeni Sol'u. Etik konusunda ayrıca bkz. Fourier, "Ontology and Utopia", *L'Esprit Créateur*.

la bizim de onlar üzerinde güce sahip olmamızı sağlamaz, Nietzsche'nin geniş tarihsel perspektifinden bakıldığında, bu dostça sevgi aynı zamanda güçlüyü silahsızlandırır ve zayıfın yeni dinini başlatır. Daha yakın zaman önce Sartre, benliğin ve onun ideolojilerinin merkeziliğini sağlama almanın ve artık kötünün mekânı olan öteki'ni gerçek anlamıyla marjinalleştirmenin bir yolu olarak etik ikiliğin işlevini analiz etmiştir. Foucault bu görüşü ilerleterek, iyiyle kötü arasındaki karşıtlığın bünyesindeki denetleme işlemlerini ve normun anormal ve istisnai olanın üzerine çıkarak kurumsallaşma sürecini araştırmıştır. Fakat kahramanlarla kötüler arasında olduğuna inanılan karşıtlığın –bu karşıtlık benliğin öteki insanlar ve öteki gerçeklikler konusundaki narsisist bakış açısını yeniden doğrular– özündeki çocuksuluğu vurgulamak için Freud'un önceki bölümde alıntılanan sözleri yeterli olabilir.

Ortaçağ malzemesi ve keza Tolkien'de, onun yol arkadaşlarında ve de *Harry Potter* serilerinde özellikle dillendirilen bir Hıristiyan (hatta Anglikan) nostaljisi, öncelikle bilimkurgu geleneğindeki tarihselciliklerden net bir şekilde ayırt edilmelidir, zira bu tarihselcilikler din kavramlarından ziyade üretim tarzı kavramlarınca belirlenen biçimsel bir çerçeveye bürünür: Keith Roberts'in *Pavane*'i (Pavana, 1968) gibi kayda değer bir eserin (burada, İspanyol Armadası'nın zaferi İngiltere üzerinde kronolojik açıdan modern çağa kadar uzanan, özü itibariyle ortaçağcıl bir Katolik tahakküm kazandırır) Ştrugatski Kardeşlerin aynı kökenden gelen *Zor Şey Tanrı Olmak* (1964) eserinden daha ötede bir alternatif tarih nostaljisini ifade ettiği söylenemez (ve gerçekten de, Gibson ve Sterling'in *The Difference Engine*'inden [1990, Fark Motoru] Aldiss'in *Helliconia* üçlemesine [1982], Brunner'in *Crucible of Time*'ından [1983] ya da Kim Stanley Robinson'ın *Years of Rice and Salt*'una [2002] kadar bu tür "alternatif tarihlerin" çoğu hâlâ Aydınlanma değerlerinin nüfuzu altındadır).[3]

3. Yakın dönem Sovyet bilimkurgu geleneğinin en önemli yazarları olan Ştrugatski Kardeşlerin eserleri Altıncı Bölüm'de incelenecektir: *Zor Şey Tanrı Olmak* Marksist bir bakış açısından müdahalesizlik üzerine tarihsel bir ders mahiyetindedir; burada, üretim tarzlarının evrimine müdahale etme ve vahşi bir feodal sistemi insancıllaştırma yönündeki diğerkâm girişim, feodalizmi kapitalizmin de ötesinde faşizme sürükler. William Gibson (1948-) ve Bruce Sterling (1954-) genellik-

Gelgelelim benim üretim tarzı estetiği adını vereceğim şeyle fantazi tarihselciliğinin ortak yönü, ikisinin de günümüzün kimyasal eksikliklerine ilişkin hemen hemen içgüdüsel bir bilince sahip olmasıdır; farklı şekillerde de olsa, her ikisi de bu eksiklikleri hayali yollardan telafi etmeye çalışır. Çeşitli bilimkurgu tarihselcilikleri –galaksideki Roma İmparatorlukları, Şarkiyatçı fantazmagoryalar, samuray dünyaları, ortaçağdaki korporatif kurumlar– şu ya da bu fantastik geleceğin imgeleriyle eşit düzlemdedir; ayrıca bunların daha fantastik ayrıntıları (örneğin Frank Herbert'in *Dune* eserindeki [1965] uzay solucanları) iktidar fantazileri için birer araç vazifesi görmekten ziyade özünde tarihsel olan bir durumun bileşenlerini güçlendirir. Herbert'in kayda değer ekolojik inşası "kılıç ve büyü" türünün bağlantılı fantazi dünyalarıyla anlamlı bir metinsel karşıtlığı gözler önüne serer. Heinlein'ın *Yaban Diyarlardaki Yabancı*'sı (1961) gibi[4] 1960'ların pek çok bilimkurgusunun ortak özelliği olan manidar Kurtarıcı-halaskâr figürü bile, Georges Dumézil'in Hint-Avrupalı işlev ayrımında olduğu gibi savaşçı-kahramanın sihirbaz-

---

le *siberpunk* denilen türün kurucuları olarak kabul edilir: Bkz. F. Jameson, "Fear and Loathing in Globalisation", *New Left Review*, c. 23, 2003, s. 105. Brian Aldiss (1925-) İngiliz bilimkurgu geleneğindeki en önemli şahsiyetlerden birisidir (bkz. ilk romanı *Starship*'i [1958] tartıştığım makale: "Generic Discontinuties in Science Fiction: Brian Aldiss' *Starship*", *Science Fiction Studies* #2, 1973, s. 57-68); *Helliconia* üçlemesi başka bir gezegenin ve onun iki bin yıllık bir süreye tekabül eden Büyük Yıl'ı boyunca devam eden uygarlık evriminin fevkalade tutkulu bir tarihini sunar. Ayrıca önemli bir bilimkurgu tarihi kitabının da yazarıdır (*The Billion Year Spree*, New York, 1973; 1986'da *The Trillion Year Spree* olarak yeniden yazılmıştır). İngiliz romancı John Brunner (1934-1995) arkasında geniş ve karma bir bilimkurgu külliyatı bırakmıştır ve bunun içinde dört muazzam ve etkili ters-ütopya romanından oluşan bir dörtleme de vardır: *Stand on Zanzibar* (1968), *The Jagged Edge* (1969), *The Sheep Look Up* (1972) ve *The Shockwave Rider* (1975; Türkçesi: *Şok Dalgası Süvarisi*, çev. İrma Dolanoğlu-Çimen, İstanbul: Metis, 1999). Robinson'ın romanı için bkz. Birinci Bölüm, 11. dipnot.

4 Andre Gide kendisine en büyük Fransız şairinin kim olduğu sorulduğunda, "Heyhat, Victor Hugo!" yanıtını vermiştir; en büyük Amerikalı bilimkurgu yazarının kim olduğu sorusunun yanıtı da muhtemelen aynı şekilde Robert A. Heinlein (1907-1969) olacaktır. Ama bkz. H. Bruce Franklin'in mükemmel çalışması *Robert A. Heinlein: America as Science-Fiction* (New York, 1980); ve ayrıca Heinlein için bkz. F. Jameson, "Longevity as Class Struggle", *Immortal Engines: Life Extension and Immortality in Science Fiction and Fantasy*, haz. G. Slusser, G. Westfahl ve E. Rabkin (University of Georgia Press, 1996), s. 24-42.

papazdan (bunu birazdan inceleyeceğiz) genel olarak radikal bir şekilde ayrı tutulduğu basmakalıp bir fantazi karakterden ziyade, bu tarihsel dönemin bir belirtisi ve yaklaşmakta olan neredeyse Ütopyacı bir değişiklik anlayışının ifadesi olarak belirir. Bu arada postmodern bilimkurgu ve özellikle de Bruce Sterling'in siberpunk'ı, diğer üretim tarzlarına ilişkin tarihselci yaklaşımlar konusunda görünüşte doymak bilmez bir iştaha sahiptir. Bu durum başka bir yerde nostalji filmi diye adlandırdığım postmodern türle kuşkusuz ilişkilidir.[5] Fakat bu bilimkurgu bir hevesle geçmiş ve geleceğin girişimci özelliklerini araştırır ve yeni muhafazakâr olsun ya da olmasın, teknik açıdan fantazi tarzında kesinlikle gerici değildir.

Fantazi gerçekten de daha saf ve geleneksel bir ortaçağ havasına sahiptir ve dinden köy yaşamına, batıl inanç ve efsanelerden soylularla köylüler arasındaki büyük mücadelelere kadar net bir şekilde çizilmiş çizgilerde bu gayri tarihsel görüyü hayal etmektedir. Bu zümreleri (modern sınai kapitalizm bağlamındaki) "sınıf"tan ziyade birer "kast" olarak tanımlamak daha doğrudur, zira bunlar, modern ırkçılıklara (özdeş olmasa bile) benzer bir fiziksel ve zihinsel farklılık anlayışıyla nitelendirilir. Hatta kastı modern ırk ve sınıf kavramlarından ayıran temel özelliklerden birisi, feodalizmin bu yapısal nüfuslarının her birine atfedilen ayırt edici kültürdür. Hegemonik kastın kendi estetiğini yaratmasında şaşılacak bir durum yoktur, ama çok açık ki samuraycı onur ve erkeklik kültüyle ortaçağ aristokrasisinin ölüme yönelen kibirliliği, sonrasındaki burjuva egemen kültürün ruhundan çok farklıdır. Fakat ortaçağ yaşamının en özgün özelliklerini köylü kültüründe buluruz – özellikle de modern fabrika işçilerinin bitkinliğiyle ve yabancılaşmış yaşamlarıyla karşılaştırdığımızda, zira sosyalizm (ve sonrasında kitle kültürü) bunlara kültürü önce *dışarıdan* getirmek zorundadır. Ne var ki köylü kültürü, Brechtçi hinliği ve "korkaklığı", dilsizliği ve Taocu doğa ritimlerine bağlılığı ve ilksel düzenbaz figürüne gizliden gizliye biat etmesi gibi özellikleriyle, aristokratik efendilerinin temel bir olumsuzlaması ve reddi konumundadır.[6] Bu iki kast estetiği arasındaki

5. Örneğin bkz. F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Londra/Durham, NC, 1991), s. 287, 369; Türkçesi: *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*, çev. Nuri Plümer, İstanbul: YKY, 1994.

6. Bkz. F. Jameson, *Brecht and Method* (Londra, 1998), s. 136-40.

karşıtlık gerçekten de dini bir boyuta sahiptir; kilisenin ve onun efendilerinin zenginliği ve masraflı ayinleri, eziyet çeken tanrısı ve günah ve kıyamet günü konusundaki saplantısı ile köylüler arasında yaşamaya devam eden eski doğa kültleri ve bunun yanı sıra Fransisken tarikatının neşeli sefaleti ve bayramların ve büyük haçların plebvari cümbüşü arasında tam bir tezat vardır. Dolayısıyla bu kültürlerin her biri kendi özgün biçimlerini ve türlerini yansıtmaktadır ve nasıl ki peri masalı köylülerin ümitlerini ve inanışlarını dramatik bir biçimde ifade ediyorsa, *chanson de geste* de feodal baronların ethos'unu ifade eder. Dolayısıyla ortaçağ kültür malzemesi bu estetik seslerin ve uygulamaların bir karışımını sunar: iyiyle kötü arasındaki karşıtlığın her yerde ve her zaman mevcudiyeti ile ilk haçlı seferlerini ve İslam düşmanlığını çok önceden haber veren radikal ötekilik anlayışıyla köylerin plebvari Hıristiyanlığının ve eşitlikçiliğinin bir arada var olması.

Gelgelelim modern fantazide bu uzlaşmaz kültürel tarzlar beklenmedik bir şekilde birleştirilmiştir. Mesela Tolkien köylülerin peri masallarının estetiğiyle hiç uyuşmayan destansı İyi-Kötü mücadelesine ilişkin meşum ve daha gerçek bir aristokratik anlayışı güçlendirmek için bir köy nostaljisine başvurur. Diğer yandan ortaçağın birbirine uzlaşmaz derecede karşıt dinleri, burada, Aydınlanma karşıtı çağdaş bir tinselcilik çatısı altında bir araya getirilmiştir. Bu tinselcilik (nato kafa Amerikan fundamentalizmlerinden yüksekten uçan Anglikan gericilerine kadar) modernlikten hoşnut olmayanlara seslenir. Bu etik meşgalelerin tarihdışı bir doğası olduğunu söylemekte fayda var, zira fantaziyi bilimkurgudan en kesin şekilde ayıran nokta herhangi bir tarih anlayışına sahip olmamasıdır. Ayrıca Ütopya biçimiyle aralarında sistematik bir karşılaştırma yapmak gerekir. Yine de, siyasetten etik dünyasına geçiş ve toplumsal yaşam üzerine esas itibariyle gayri tarihsel bir perspektif, bir tür ya da tarz olarak modern fantazinin iç mantığını diğer çağdaş edebiyat biçimlerinden (buna yüksek edebiyat ya da yüksek kültür de fazlasıyla dahildir) ayırt etmek için kuşkusuz yeterli değildir. Keza din ideolojisi anlayışımızı, resmi dinin her zaman reddettiği şeyleri (yani büyü yapmayı, ki şimdi bunun mecazi anlamını deşmemiz gerekecek) dahil edecek şekilde genişletmediğimiz sürece, özgül dini çerçevenin kendisi de biçimsel açıdan ayırt edici değildir.

Fakat ortaçağ dinine gelince, ortaçağ ilahiyatının kendine has kavramsal kaynaklarını anlamak önemlidir. Bu kaynaklar tikel bir dindarlıktan çok, Lévi-Strauss'un verdiği adla *pensée sauvage*'ın (yaban düşünce) –ilkel biçimlerinde, soyut ya da gerçek anlamıyla felsefi kavramların ya da kavramsallıkların yokluğunda geliştirilmiş bir tür salt algısal bilginin– bir hayli karmaşık bir biçimi olan kendi yapısında yatar. Ortaçağ ilahiyatı, kabile düşüncesi gibi, kavramsal olmaktan ziyade mecazidir; fakat mitlerin aksine fevkalade gelişmiş ve ifade edilmiş bir düşünce sistemidir, zira klasik felsefenin doğuşundan sonra ve bu felsefenin kavramsal ve dilsel inceliklerinin ve sorunsal bakımından zenginliğinin tamamen bilincinde olarak geliştirilmiştir. Dolayısıyla ilahiyat, dinamiklerine ancak modern çağda (psikanaliz ve *Ideologiekritik* ile) tekrar kavuşan bir mecaz ve mecazi spekülasyon deposudur. Fakat bu kayda değer dil deneyini, gerçek anlamıyla dinle karıştırmamak ve iman ya da inanç gibi öznel olduğu iddia edilen bir içerikten ziyade onun temel mekanizmaları üzerine odaklanmak gerekir.

Aslında bu mekanizmaları *alegori* sözcüğüyle özetlemek mümkündür. Alegori ne kadar esrarengiz de olsa, ortaçağın kalbine inmeye yönelik her çabanın mutlaka karşılaşacağı en büyük zorluktur. Fakat alegori *pensée sauvage* anlayışında zaten mevcuttur; *pensée sauvage*, Lévi-Strauss'un Hintlilerinin düşüncesinde bile, tikel unsurların düşünsel marifetle kendi tür fikrine ya da tümeline yükseldiğini, öyle ki bunların kendi içinde birer sınıf halini aldığını varsayar. Alegori, metnin dilinin kendi içeriğini ister istemez dışa vurduğu ve ifade edilemeyeni telaffuz etmek için kendisini kullandığı özgün bir kendi kendine referans ya da kendi kendine saptama yoluyla bu tuhaf süreci ön plana çıkartır. Bırakalım bu karmaşık süreci Adrian Leverkühn'ün *Paradiso*'daki müzikal ortamı özlü bir biçimde anlatsın:

> Beni özellikle etkileyen bu bölümde (nitekim Kretschmar da çok iyi bulduğunu söylemişti) şair Venüs gezegeninin ışığı altında küçük ışıkları görür – bunlar kutsanmışların ruhlarıdır. Bazıları daha çabuk, bazıları daha yavaş, "ebedi Varlığı görebilme derecesine göre" kendi çemberlerini çizerler ve şair bunu alevlerin arasında gördüğümüz kıvılcımlara, "biri sabit kaldığı halde öteki perdeler üzerinde gezinen" *seslere* benzetir. Doğrusu alevlerin ateşte üremesine, birbirine dolaşan seslerin üremesine çok şaşır-

mış ve bundan etkilenmiştim.[7]

E come in fiamma favilla si vede,
e come in voce voce si discerne,
quand' una è ferma e altra va e riede,
vid'io in essa luce alter lucerne
muoversi in giro più e men correnti,
al modo, credo, di lor viste interne.
Di fredda nube non disceser venti,
o visibili o no, tanto festini,
che non paressero impediti e lenti
a chi avesse quei lumi divini
veduti a noi venir, lasciando il giro
pria cominciato in li alti Serafini;
e dentro a quei che più innanzi appariro
sonava "Osanna" sì, che unque poi
di riudir non fui sanza disiro.

Paradiso, VIII

Alevin içinde bir kıvılcım nasıl görülür ve bir sesin içinde başka bir ses nasıl fark edilirse, bu seslerden biri sabit kaldığı halde öteki nasıl perdeler üzerinde gezinirse, bu ışığın içinde de başka ışıkların, sanırım ebedi Varlığı görebilme derecesine göre az ya da çok hızla uçuşarak, döne döne hareket ettiklerini gördüm. Bu tanrısal ışıkların, hareketi yüksek İsrafiliyun Gök'ünde başlayan dönmelerini bırakarak bize doğru seğirttiklerini gören bir kimse, soğuk bir buluttan gözle görülen ya da görülmeyen çok hızlı rüzgârların, onların yanında yavaş ve güçlükle ilerlediklerini kabul etmek zorunda kalır. En önde görülenlerin arasında Hosanna'nın terennüm edildiği işitiliyordu. Öyle tatlı bir sesle okuyorlardı ki o zamandan beri onu tekrar işitme arzusunu daima içimde duymuşumdur.[8]

Dolayısıyla tam da duyuların yer değiştirdiği, ışıkların ses görevi ve sonra da seslerin ışık görevi yaptığı bu noktada bir tür Ütopik beden tasarlanır: Alegorinin özü budur, onun *pensée sauvage*'ı soyutlamalardan sıyrılarak tek tek her algıyı ötekini ifade etmek için kullanmalı ve sonrasında kendisine dönüp temsil olarak kendi varlığını güçlendirmek için ötekini kendine mal etmelidir. Tam da bu ne-

7. Thomas Mann, *Dr Faustus* (New York, 1948 [1947]), s. 162

8. Dante Alighieri, *İlahi Komedya - Cennet*, çev. Feridun Timur, İstanbul: MEB, 2001, s. 59-60.

denle Adrian'ın müziğinin Dante'nin alegorik şemasına üçüncü bir boyut eklemesine gerek yoktur, yalnızca kendisini amaçla aracın sürekli mübadelesi içine yerleştirmelidir.

Ayrıca her ne kadar bu biçimin ilahiyatla ilgili içeriğini asgariye çekmiş olsam da, gizemli metne temel özelliğini veren ve alegoriyi dilin kendisinin uç bir yapısı olarak güdüleyen şeyin tanrılığın temsil edilemez üstünlüğü olduğu savunulabilir.

Modern fantazide tam da bu alegorik boyut eksiktir; modern fantazinin ortaçağcıl Tahayyül'ünün esasen büyünün her yerde ve her zaman mevcudiyeti etrafında şekillendiği görülmektedir. Büyü ise, biraz önce gördüğümüz üzere, ortaçağ estetiğinin aristokratik ideolojilerini ifade eden İyi ile Kötü arasındaki kozmik mücadeleyi yeniden harekete geçirmeye çalışan büyücüler tarafından güce ulaşmak amacıyla kullanılır. Gerçekten de büyü, "kılıç ve sihir" türünün daha sorunlu olan bileşenidir, zira silahlı mücadele kolaylıkla teknoloji öncesi döneme doğru bir gerileme ve bireylerin yüz yüze çatışmasının dolaysızlığını yeniden yaratma girişimi olarak anlaşılır.

Öte yandan büyü, fantaziyi bilimkurgudan ayırmayla ve özel olarak da çeşitli fantastik bilimkurgu teknolojilerinin (örneğin ışınlanma ya da zaman yolculuğu, insanüstü bilgisayarlar, telepati ya da yabancı yaşam biçimleri) neden büyücülerden ya da ejderhalardan farklı bir şekilde algılanması gerektiğiyle ilgili çözülmemiş tür sorunlarının hepsini yeniden gündeme getirir. Darko Suvin'in bilimkurguyu "bilişsel yadırgatma"[9] olarak gören güçlü anlayışı –Suvin bununla bilimkurgu metninin bilimsel akla bağlılığını vurgular– Aristoteles'ten başlayarak gerçeğe yakınlık üzerine eleştirel bir vurgu yapan (bilindiği üzere Aristoteles "tarih"in yalnızca olmuş olanı tarif ettiğini, "nazım"ın ise –geniş anlamıyla– olması muhtemel ya da inanılabilir türde olayları betimlediğini söyler)[10] uzun bir geleneğin takipçisidir. Dolayısıyla bilimkurguda bilmenin rolü başlan-

9. Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction* (New Haven, 1979), Birinci Bölüm. Burada Suvin'in fantazi üzerine olumsuz düşüncelerinden bahsetmeden, savımızı onun fikirleriyle desteklemeye çalışmak doğru olmaz: Bkz. "Considering the Sense of 'Fantasy' or 'Fantastic Fiction'", *Extrapolation* 44.3 (2000), s. 209-47.

10. Aristoteles, *Poetika*, 1451; Türkçesi: *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi, 1995.

gıçta akli ve dünyevi bir bilim çağının kesinliklerini ve spekülasyonlarını konuşlandırır: Suvin'in yaratıcı kullanımında bu kavram, günümüzde bilginin –Marx'ın Genel Zekâsının–[11] toplumsal olanı da içerdiğini ve dolayısıyla bilimkurgunun algılanışının son kertede Ütopik olanı da içerdiğini varsayar.

Bu ayrımın en çetin sınavdan geçtiği yer belki de sınır fenomenleridir: Jules Verne'in yüzünü geriye döndüğü ve Cyrano'dan Lucian'a kadar geri giden koca bir fantastik makine geleneğini özetlediği görülmektedir. Ayrıca fantazideki ejderhanın bilimkurgudaki uzaygemisine ya da ışınlanmaya denk düştüğü söylenebilir. Ne var ki ejderha canlı bir varlık olduğundan aynı zamanda ötekini de cisimleştirebilir, dolayısıyla onun sembolik kapasiteleri cansız makinelerden çok daha fazladır. Hatta Delany'de ve Anne McCaffrey'de ejderhaların uçmaktan aldıkları aşırı zevk tam insan sınırındaki yoğunlukları tekrarlar; Le Guin'de ejderhanın doğaüstü bilgeliği, bilgisi ve insanlarla olan sembolik ilişkisi bunu, sıradan insani olasılıkları aşmanın bir aracı kılar.[12] Ne var ki bilimkurguda yapay zekâ olarak uzaygemisiyle (en meşhur uzaygemisi *2001*'dedir) ya da diğer biyoteknoloji türleriyle (örneğin akıllı ev teknolojisi)[13] ilişki görece çevresel bir gelişmedir ve tür açısından ancak robot (Asimov), android (Philip K. Dick) ve sonrasında siborg (Dona Haraway) temalarıyla merkezi bir yer kazanacaktır. Fakat bunlar zaten Ötekileşmiş makinelerdir ve insana göre yeni ve farklı bir tür haline gelmişlerdir.

Gelgelelim fantazi, tür olarak, doğayla ve organizmayla bağını korur; günümüzde insan-sonrası fikirlerde görülen sınırların silin-

11. Bkz. İkinci Bölüm, 19. dipnot.

12. Samuel R. Delany (1942-) gerçekten de (bilimkurgu romanlarının yanı sıra) çok incelikli türde fantazi kitapları (*Neveryon* serisi) yazan başlıca isimlerden biri ve dilsel ya da "yapısalcı" bakış açısına sahip önemli bir bilimkurgu kuramcısıdır. Benim bilimkurgunun yeni bir estetik ya da algısal aşaması diye adlandıracağım aşamanın merkezinde yer almaktadır (bkz. Yedinci Bölüm). Anne McCaffrey (1926-) ise çok başarılı ejderha ya da Penn serileriyle tanınır, bkz. Susan Willis, "LeGuin's Dragons: Gender and Utopian Transformation" (Southern Maine University, Summer Institute of Theory'de verilen ders, Ağustos 2002).

13. Bkz. China Mieville, "The Conspiracy of Architecture", *Historical Materialism*, no. 2, Yaz 1998 içinde; ayrıca bkz. aynı derginin "radikal fantazi" üzerine ilginç özel sayısı (cilt X, sayı 4 [2004]). Bu bölümün ilk taslağı burada yayımlanmıştı.

mesiyle, genetik mühendisliğiyle ve biyolojinin ilkörnek bilim olarak fiziğin önüne geçmesiyle, organizma ile makine arasındaki şiddetli rekabet, gittikçe ikincisinin üstünlüğüne meyletmektedir. Fakat organik malzemeyi siborg ya da akıllı bilgisayar imgelerinde yeniden devreye sokma, makineleri organikleştirmekten çok organiği makineleştirme eğilimindedir. Dolayısıyla postmodern ya da sibernetik teknoloji eski ağır sanayi teknolojisine kıyasla "doğallıktan çok uzaktır". Fantazinin ve onun etik dinamiklerinin ve büyü güçlerinin, bilimkurgunun sürekli teknoloji eğiliminin (bu eğilim artık kendi "altın çağı"nın ruhuna yaraşır şekilde mekanik olmasa da, inşa edilmiş bir çevrenin her yerde ve her zaman mevcudiyetine ve hatta modern fantazide garip bir şekilde dinle yan yana getirilen bir doğanın handiyse ortadan kaldırılışına delalet eder) bir telafisi olarak görülebileceği tarihsel bağlam budur.

Dolayısıyla doğa burada öncelikle, geçmişe ve akıl öncesi düşünce biçimlerine hayali bir geri dönüşün işareti olarak işlev görür. Fakat biz Hegel'in daha *Tinin Görüngübilimi*'nde[14] kısır bir döngü diye mahkûm ettiği "Aydınlanmanın diyalektiği"ne takılıp kalmak istemeyiz sanırım. Bu eserde, Aydınlanma akılcılığı ve dindeki akıldışılık, birinden birinin tarihsel olarak yok olmaya mahkûm olduğu dışlayıcı düşünce biçimleri olarak karşı karşıya gelir. Dinin (ya da ortaçağ fantazisinin) ortadan kaldırılması gereken bir gizemlileştirme ve şaşırtmaca diye mahkûm edilmesinin diyalektik sonucu, Aydınlanma radikalizminin ve onun akılcılıkla ve liberalizmle olan yüzeysel yakınlığının sınırlarıdır. Zaten Fransız Devrimi'ne karşı derin ve önemli bir sempati besleyen Hegel, din ve akıldışılık sorununa da tarihsel olarak özgün bir Aydınlanma sonrası çözüm sunabilmişti. Ona göre, Devrim'in yanlışı kültürel antitezini kaldırmakta ısrar etmesiydi ve bu ısrarın sonucu Terör Dönemi olmuştu. Öte yandan Hegel'in diyalektiği (bu eksiksiz bir siyasal programdır) dinin bir ucundan girip öteki ucundan çıkmak gerektiğini vurgular: artık araçsal akla ve burjuva pozitivizminin dar biçimlerine indirgenme tehlikesiyle karşı karşıya olmayan bir Aydınlanma dürtüsüyle birleştir-

14. G. W. F. Hegel, "Enlightenment", *The Phenomenology of Spirit* (Oxford, 1977 [1807]), Altıncı Bölüm, B-II (Türkçesi: "Aydınlanma", *Tinin Görüngübilimi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1986).

mek amacıyla, dinin tüm olumlu özelliklerinin –söz konusu dönemde bu özellik son kertede kültür ve arzudur, yani modernlik öncesi üstyapının içeriğidir– massedilmesi. Bilimkurgu ile fantazi arasındaki geleneksel (ve uzlaşmaz) antiteze de Hegel'in burada öğrettiği bakış açısıyla yaklaşmayı deneyebiliriz.

Fakat tür sorunlarımız için daha pratik bir çözümü aslında Feuerbach'ta buluruz. Zira Feuerbach bize birçok yönden, Hegelci konumu nasıl harekete geçireceğimizi, hem analiz hem de siyaset için pratik bir program haline nasıl getirebileceğimizi öğretir. Feuerbach gerçekten de dinin çekiciliğinin ve gücünün kaynakları hakkındaki tamamlayıcı soruyu sorarak, dini hurafe (ve mezalimin ideolojik kalesi) olarak gören Aydınlanmacı görüşü tamamlar. Dini "kalpsiz bir dünyanın sığınağı" olarak gören (ve Marx tarafından meşhur hale getirilen) uzlaşımsal bilgelik içinde hâlâ aldatma ve manipülasyon iması vardır.

Diğer yandan Feuerbach dini bir izdüşüm olarak kavramak gibi dâhiyane bir görüşe de sahipti; ona göre din, insanın üretici güçlerinin çarpıtılmış haliydi, bu güçler dışsallaştırılmış ve başlı başına bir kuvvet olarak şeyleştirilmişti.[15] İlahi güç (çeşitli ilahiyatlar bunun soyutlanması ve geliştirilmesiyle ortaya çıkar) aslında yabancılaşmamış insan yaratıcılığıdır ve bu yaratıcılık yeniden yabancılaştırılarak bir imge ya da mecazi bir biçim haline getirilmiştir. Bunun içinde emek ve verimlilik –insan zekâsı ve tahayyülü, insanlığın "genel zekâsı" da dahil– doğrulanmış ve tıpkı başka herhangi bir beşeri ürün gibi kendine mal edilerek kullanılmıştır. Eğer bu devrimci analizin özünü kavrayamazsak, Marx'ın *Feuerbach Üzerine Tezler*'indeki önemli dipnotunu da tam ve doğru bir şekilde okumuş olmayız; zira bu analiz yalnızca din bakımından değil, her türlü kültürel ve üstyapısal analiz açısından da muazzam öneme sahiptir.

15. "Dini sistolde insan kendi doğasını kendisinden uzaklaştırır, kendisini dışa doğru atar; dini diastolde ise öncesinde reddedilen doğayı tekrar kendi kalbine yerleştirir" (Ludwig Feuerbach, *The Essence of Christianity* [Amherst, NY, 1989 (1841)], s. 31). Dolayısıyla bu felsefi açıdan özgün izdüşüm öğretisi Bloch'un yorumbilgisinin de öncülü olarak görülebilir: "Tanrı, hakikati ve gerçekliği yalnızca saadet olan bir fikirdir" (*The Essence of Religion*, Amherst, NY, 2004 [1851]; Türkçesi: *Hıristiyanlığın Özü*, çev. Devrim Bulut, Ankara: Öteki, 2004).

Nitekim mevcut bağlamımız içinde, fantazinin temel motifi olan büyüyü nasıl algıladığımıza ilişkin doğrudan sonuçlar vardır. Eğer bilimkurgu tarihin kendisinin silkinip attığı tüm kısıtlamaların –beşeri üretimin bizzat ürettiği karşı-ereklilikler ve anti-diyalektiklerden oluşan ağın– araştırılmasıysa bu durumda fantazi de madalyonun öteki yüzüdür ve tam da bu maddi ve tarihsel kısıtlamaların çıkarılması sayesinde idealist hale gelen beşeri yaratıcı gücün ve özgürlüğün kutlanmasıdır. Dolayısıyla büyü, basit bir olay örgüsü aracı değil (orta seviye fantazi kitapların çoğunda kuşkusuz bundan ibarettir), daha ziyade insanın güçlerinin genişletilmesi ve bunların sınıra geçişi, bugünün güdük insan organizmasındaki gizli ve sanal her şeyi gerçek hale getirmesi için bir mecaz olarak okunabilir. Bırakalım bu motifi bir bütün olarak LeGuin'in uzmanlaşmış bir büyü yeteneğine ilişkin olağanüstü satırları tarif etsin:

> Susamuru'nun kabiliyetinin ilk belirtisi, daha iki ya da üç yaşındayken, kaybolan bir şey varsa, bu ister düşürülmüş bir iğne olsun, ister başka bir yere bırakılmış bir alet, ismini anlamaya başlar başlamaz, doğrudan ona gitmesiydi. Küçük bir oğlanken de en büyük zevki tek başına kırlara çıkıp patikalarda veya tepelerde dolanmak, çıplak ayağının tabanıyla ve tüm bedeniyle yeraltındaki suların, maden cevherlerinin damarlarını ve düğümlerini, kaya çeşitlerinin ve toprağın dizilimlerini ve katmanlarını hissetmekti. Sanki büyük bir binada yürüyor, geçitlerini, odalarını, havadar mağaralara giden inişleri, duvarlarda dallanmış gümüşün pırıltısını görüyordu; yoluna devam ederken de bedeni sanki toprağın bedeni oluyor, toprağın atardamarlarını, organlarını, kaslarını kendi bedeninkiler gibi biliyordu. Çocukken bu güç ona büyük bir zevk veriyordu. Bunu kullanmanın yolunu hiç düşünmemişti. Bu bir sır olmuştu.[16]

Bu tür bir pasajda büyünün doğası eksiksiz bir edebi temsil programı halini alır; zaten tam da bu nedenle en önemli fantaziler hiçbir zaman büyüyü basitçe diğer anlatısal amaçların hizmetine koşmaz, aksine büyü üzerine –büyünün kapasiteleri ve varoluşsal özellikleri, yabancılaşmamış durumu içindeki faal ve üretken öznelliğin bir nevi mecazi haritası üzerine– bir tefekkür önerir. Aynı şekilde, bu güce ve onun temsiline yaklaşım, genel olarak onun çokluğunun ya da olgun başarısının (huşu ve korku salan yaşlı sihirbazlar) biçimi-

16. Ursula LeGuin, *Tales from Earthsea* (New York, 2001), s. 13-4; Türkçesi: *Yerdeniz Öyküleri*, çev. Çiğdem Erkal İpek, İstanbul: Metis, 2001, s. 21.

ni değil, daha ziyade (tıpkı *Yerdeniz Büyücüsü*'nün kahramanı gibi) çömezin yavaş yavaş bu özel yeteneğe tanıklık ve rehberlik etmeye başladığı bir *Bildungsroman* biçimini alacaktır.

Fakat şimdi, Le Guin'i hatırlayarak, daha da ileriye gidebiliriz: Zira Le Guin'in fantazi romanları bizim açımızdan hâlâ olağanüstü öneme sahip iki soruyu gündeme getirir: tarih sorunu ve etik iyi-kötü ikiliğinin rolü. Yerdeniz dizisi aslında kötünün uyanışı ile (Ged' in büyüyü ilk defa yanlış kullanmasından, ilk cildin sonunda gölge ya da kötü benlikle karşılaşmasına kadar) başlar ve dünya çapında tarihsel bir kriz boyutuna ulaşan sorunu (büyü güçlerinin Yerdeniz'in her yerinde peyderpey yok oluşu) çözme girişimiyle sonlanır. Nitekim Le Guin etikle başlayıp tarihle bitirir ve bu materyalist bir tarihtir. Zira salt tematik biçimi içinde, muazzam bir tarihsel gerileme ve eski dünyanın, eski toplumun ve eski alışkanlıkların sonuna ilişkin bir görüye fantazinin (ve mitin) her tarafında görülebilir. Tolkien bu gerici Hıristiyan ve ortaçağ dünyası nostaljisinin ilk örneğini sunar ve Le Guin de, diğer pek çoğu gibi, onun bir çömezi olarak işe koyulur. Fakat Le Guin'in köy paradigması –Amerikan Yerlilerinin eski bir üretim tarzının hâkim olduğu toplumların nostaljik yâd edilişi– tren yollarının güzergâhını İngiliz Kilisesinden emperyalizmin siyasetine kaydırır.

Bu arada, Le Guin'in İyi ile Kötü'nün mücadelesi paradigması bile feminizm yoluyla toplumsallaştırılır ve tarihselleştirilir. *Hep Yuvaya Dönmek*'teki (1985) ataerkil öğe, emperyalist öğeyle özdeşleştirilmiştir (ayrıca Vietnam Savaşı'nın sona ermesinden bu yana hak etmediği bir ilgisizliğe mahkûm edilen büyük savaş romanı *Dünyaya Orman Denir*'e [1972] bakınız). Aynı süreçte, *Yerdeniz Büyücüsü* beşlemesinin, ilk cildin kötü "gölge"sinden *Tehanu*'daki (1990) Jasper'in –hınç (*ressentiment*) ve kadın düşmanlığının, sınıf kibrinin ve insanı insanlıktan çıkaran öç alma istencinin bir arada toplandığı bir karakter– gerçek anlamda tüyler ürpertici bir biçimde ortaya çıkışına uzanan temsili evrimi, felç edici bir kuvvet olarak ötekinin büyüsüne boyun eğmenin canlı bir resmini sunar ve bizi yeniden yabancılaşmanın ve sınıf mücadelesinin, maduniyetin ve ezilmişliğin somut toplumsal dünyasına yerleştirir. Le Guin böylece fantazinin de eleştirel, hatta gizemsizleştirici bir güce sahip olabileceğini başarıyla göstermiş olur.

Fakat tarihin ve tarihsel değişikliğin en tarihdışı biçimlere bile bürünebildiğim de unutmamalıyız. Yaşam dünyasındaki toptan değişiklikleri adlandıran postmodernliğin, fantazi metinlerindeki salt hayal mahsulü gerçekliğe (bu, büyünün şekli ve işlevidir) işaret etmesi de beklenebilir: Eski bir dünyanın dünyevileşmesini ve *Entzauberung*'unu (gizemsizleşme) kaydeder gibi görünse de, gerçekte tanımlayıp ifade ettiği şey belki de tarihin bu derin ritmidir.

Fakat daha doğrudan kaymaların, modern bilimdeki fizikten yaşam bilimlerine doğru gerçekleşen paradigma kaymasıyla tanımlanması gerekir: Uzlaşımsal bilimkurgu temsili ve anlatısında sorun çıkarmak için tasarlanan bir kaymadır bu. Gerçekten de bugün biyoloji ve genetiğin, hatta bizzat biyo-gücün karmaşıklığı muhtemelen, olay örgüsü oluşumuna Einsteinci kozmolojiden ve atom altı parçacıkların kararsızlığından bile daha direngen bir içerik ve hammadde sunmaktadır. Greg Bear'ın önemli kitabı *Blood Music* (Kan Müziği, 1983) bu dönüm noktası için kronolojik açıdan yararlı bir işaret işlevi görebilir. Diğer yandan son dönemde yayımlanan enformasyon süreçlerine dayalı sert bilimkurguları (Greg Egan gibi saygıdeğer bir yazarın kaleminden çıkmış olsa bile) görece okunamaz bulan tek kişi de sanırım ben değilim.

Fantazinin görünüşte geri döndürülemez yükselişinin, bu durumda, ekolojiye ve insan bedenine içkin olasılıkların çok daha kapsamlı araştırılmasına dayalı yeni içeriğinin sağladığı edebi üstünlüklerle ilişkisi yabana atılamaz. Diğer yandan, siberpunk adı verilen tür, tüm enerjisine ve niteliklerine rağmen, bilimkurgunun başarısızlığa mahkûm karşı saldırı girişimi ve çağdaş bilimin zorlukları nedeniyle yabancılaşmış bir okur kitlesinin –ideolojik açıdan, daha toplumsal bilimkurgunun (artık kuşak olarak gençlik kültüründen uzaklaşmıştır) radikalizmine gittikçe düşmanlaşan ve bilimkurgu alanındaki yeni ama basmakalıp, kolay okunan metin üretiminin azalmasına tepki gösteren bir okur kitlesinin– gönlünü yeniden çalmak amacıyla giriştiği son bir çaba olarak nitelendirilebilir.

Yine de bilimkurgu ile fantazi arasındaki karşıtlığı yüksek kültür ile aşağı kültür (ya da kitle kültürü) arasındaki daha bilindik, modern uzlaşmaz karşıtlığın bir tekrarı ve çeşitlemesi olarak ele almak pek doğru olmaz – ya da en azından, bu sınır çizgilerinin postmodernlikte belirsizleşmesi, yüksek ve aşağı kültürlerin son yıllar-

daki *yakınlaşması* ve burada da başka yerlerde de postmodernliği nitelendiren türlerin ayırt edici özelliklerinin bulanıklaşması vurgulandıktan sonra bu şekilde ele alınabilir. Yakın döneme ait en iyi eserlerin ve yazarların bazılarını sınıflandırmak güç olduğu gibi, bilimkurgu kanonuna nelerin kabul edilemeyeceğine ilişkin tartışmalar da gittikçe verimsiz bir hal almaya başlamıştır; yine de tür, bunlara bağlıdır ve ayırt edici özellikleriyle (ya da ona eşlik eden muadili, yani belirlenemezlikle) tanımlanır. Gene Wolfe'nin (1931-) bilimkurgu ile fantazi arasındaki alanda zengin bir gelişim gösteren eserleri sanırım bu tartışmalarda merkezi bir rol oynayabilir: Kendi adıma, bu eserlerin kalitesini teslim etmekle birlikte, böyle tür ayrımlarını terk etmek konusunda derin bir isteksizlik duyduğumu da belirtmeliyim. Belki de bilimkurgular söz konusu olduğunda çok kolay bulunan nitel yargıları, fantazi gibi şekli ve şemaili pek belli olmayan bir söylem dünyasında bulmak mümkün değildir.

Bu demek değildir ki ayırt edici özelliklere sahip çağdaş fantazi, en iyi bilimkurgularınkine hem çok benzeyen hem de tür bakımından, daha geleneksel fantaziden ne kadar farklıysa bunlardan da bir o kadar farklı olan sinyaller ve titreşimler yayamaz. Michael Swanwick'in önemli eseri *Stations of the Tide*'daki (Gelgit İstasyonları, 1991) Doğu sahilini yutan yükselen dalga, Le Guin'de büyünün kaybolması kadar "tarihsel" bir olaydır; ama bunun derin tarihsel özgünlüğü, bu sahte "Doğu sahili"nin ilk planda bir yabancı gezegene dönmesinde yatmaktadır. Le Guin'de olduğu gibi, Swanwick'in romanı da büyü üzerine, büyünün güçleri ve doğası üzerine bir tefekkür mahiyetindedir; fakat sözcüğün iki ayrı anlamı üzerinde (ki bunlardan yalnızca biri fantazinin türsel söyleminde yer alır) anlatısal bir oyunla kendisine eşsiz bir yer açar. Bu "edebi" anlam kuşkusuz "gerçek" büyücülerin sahip olduğu gücü tanımlar (gerçek ise türün uzlaşımlarını anlatır). Fakat gerçek dünyada (gerçekliği diğer anlamıyla kullanırsak) gerçek büyücü (sihirbaz) bir meslek icra eden ve çocukların doğum günü partilerinden sirklere ve televizyon gösterilerine kadar farklı alanlarda özel gösteriler düzenleyen birisidir. Swanwick'in büyücüsü Gregorian –Le Guin'in Jasper'i kadar tehlikeli ve tüyler ürpertici olan bir kötü adamın özelliklerine sahiptir– tıpkı aşağıya alınan şu sahnede olduğu gibi iki rol arasında zahmetsizce gider gelir:

"Yağmurkuşu şekilden şekle girer. Gelgit Suyu'nda hayat değişmeye başladığında, Okyanus kıtanın yarısını yutacak kadar yükseldiğinde, daha uygun bir şekle bürünerek ortama ayak uydurur." Birdenbire iki elini de kâsenin içindeki suya daldırdı. Kuş deli gibi çırpındı ve gözden kayboldu...

Su çekildiğinde, rengârenk bir balık büyük bir panik içerisinde suda yüzüyordu...[17]

Yine de bu gezegenin tuhaf ontolojisinin iki şekilli yaşam biçimleriyle tasviri gibi görünen şeyin, Swanwick'in bir sonraki bölümde anlattığı üzere, aslında herkesçe bilinen bir "şapkadan tavşan çıkarma" yanılsaması olduğu anlaşılır. Bu suretle Gregorian'ın büyü güçleri, Bergman'ın *Yüz*'ündeki (1958) büyücününki kadar muğlak ve bir o kadar sorunlu bir hal alır. Fakat Bergman'da doğaüstü olaylar hakkında metafizik bir tereddüt olan şey (Todorov'un biraz sıkıcı fantastik kuramının bir nevi kolay anlaşılır hali) burada anlatısal bir üçkâğıtçılık ve birbiri içinde bir ortaya çıkıp bir kaybolan türsel çerçevelerle postmodern bir oyun halini alır.[18] Bu hareket Coleridge'in meşhur "inançsızlığın ertelenmesi" ile bunun kadar bilinmeyen "inancın ertelenmesi" düşüncesi arasında karmaşık bir değişim yaratır. Burada hilebazın ve illüzyonistin sıkıcı gerçekliği, fantazi uzlaşımları içinde bir ortaya çıkıp bir kaybolur ve bir şekilde, Dick'in kendi hayalini ilaçlarla ve/ya şizofrenlerle güdüleme ve sağlama alma tarzından çok farklı bir maharetle, bunları da kapsar.

Bu gerçek anlamda postmodern yaratıcılık, Swanwick'in eserinin başka bir özelliğiyle doğrulanır; zira Swanwick'in eseri bilimkurgu ile (gerek Van Vogt'un gerekse de Dick'in eserleriyle) benzerlikler taşısa da, tarihsel ve türsel olarak, bilimkurguda sık sık karşımıza çıkan başka dünyalara açılan kapılardan çok farklıdır.

Bürokrat sona kaldı. Aynalarla dolu salona girdi: Duvarlar ve tepedeki süslemeler, desenli halılarla işlemeli tavanın birleşme noktasına doğru kıvrılmadan önce, gittikçe küçülen sıra sıra yaldızlı aynalar boyunca temiz, beyaz bir sonsuzluk havası yayıyordu. Her an salonu kullanan binlerce insan vardı, elbette, hiç durmadan aynalara girip çıkıyorlardı. Trafik

17. Michael Swanwick (1950-), *The Stations of the Tide* (New York, 1991), s. 17.

18. Burada bir simulakra oyununa dönüşen bu "türsel süreksizliklerin" önceki bir kavramsallaştırılması için bkz. F. Jameson, "Generic Discontinuities in Science Fiction: Brian Aldiss' *Starship*", *Science Fiction Studies*.

Mimarisi Divanı bu insanların görülebilir olması için hiçbir neden olmadığı kanaatindeydi. Bürokrat ise aynı fikirde değildi. İnsanlar görünmeden geçmemeliydi; biri geçtiğinde hiç olmazsa hafif bir rüzgâr esmeliydi.

Salonda kuş gibi süzülürken aynaların sunduğu imgelere göz gezdirdi: elektrikle ses ve kıvılcım çıkaran siyah renkli demir bir kuş kafesini andıran bir oda. Vahşi makinelerin bir geyik leşinin üzerine çöreklenerek bağırsaklarını deştiği açık bir orman arazisi. Boş bir düzlük; sağına soluna, beyaz kumaşa sarılı olduğu için hatları pek seçilmeyen kırık heykeller saçılmış – zaten onun istediği de buydu. Trafik amiri bunu onun önüne koydu. Teknoloji Transferi koridoruna girdi. Oradan ofise geçiş yalnızca tek bir adımdı.[19]

Dick'in "araç saikleri"[20] bizi, ilaçları ve şizofrenik epizotlarıyla "gerçek dünya"daki deneyimsel analojilere karşı tetikte olmaya çağırır; fakat burada analojiler –kalabalık (ya da boş) bir koridorda yürümek– tali bir yere sahiptir. Diğer yandan Van Vogt'un kapısı, bir bütün olarak diğer dünyaların varlığının gizemlerine açılan portallar gibi iş görmüştür:[21] İkinci Dünya Savaşı öncesi turizm gibi bir şeydir. Bu ötekilik artık Van Vogt ile Swanwick arasındaki tarihsel farktır; Swanwick'in anlatısı yalnızca çeşitli manzaraların bir numunesini sunar, tek bir yeniliği vardır, o da aynı zamanda çeşitli zamansallıkların bir numunesi olmasıdır. Burada, siz başka bir uzay boyutuna girdikten sonra, eskisi donar; mesela gerçek zamanlı konuşmalar yaptıktan sonra o kapıdan geçip zamana kaldığınız yerden devam edebilirsiniz.

Bu özellik Swanwick'in anlatısını, artık –sadece fantazi türündeki eserlerin değil– pek çok çağdaş eserin standart analoğu ya da deneyimsel muadili olan salt film deneyiminin mimesis'inin bir basamak üzerine çıkartır. Bizim en sahici bedensel deneyimlerimizden değil de, bunların bizim daha önce fiziksel olarak hiç bulunmadığımız yerlere imge aracılığıyla sinematografik bir biçimde yayılışından (her ne kadar bu yayılma yaşanmış muadillerinin hatırlanmasına dayansa da) çıkartılan temsillerin fenomenolojik temeli hakkında etik şüphelerimiz olabilir. Ama film deneyiminin mime-

19. Swanwick, s. 126.

20. Rus Biçimcilerine ait bir terim ve kavram: Bkz. Viktor Şklovski, *Theory of Prose* (1925).

21. Bkz. F. Jameson, "The Space of Science Fiction: Narrative in A. E. Van Vogt", *Polygraph* 2/3, 1989, s. 52-65.

sis'i düşünümsel ve tematik olduğunda, bu deneyimin kendisi metnin derin konusu olduğunda, durum kesinlikle değişir.

Her halükârda, burada metin beklenmedik bir şekilde kendisini yalnızca sinemanın değil, sinemanın "özel efektlerinin", hatta Van Vogt'un zamanındaki sinema açısından tasavvur edilemez efektlerin temsili yoluyla tanımlar. Dolayısıyla bu ne modernist düşünümselliktir ne de kaba bir şekilde fantaziyle özdeşleştirilen hayalci metafizik ve tinselliktir, aksine tümüyle farklı bir şeydir: Yani teknolojinin ve teknolojinin çok özgül bir tarihsel ânının mimesisidir. (Hatta özel efekt teknolojisinin mevcut gelişiminin, George Lucas'ın 1977'de bir *Yıldız Savaşları* laboratuvarı kurmasıyla başlamış olabileceği söylenmektedir). Dolayısıyla Swanwick'in eşsiz anlatısı yalnızca imge gerçekliğini yansıtma tarzından ötürü değil, aynı zamanda kendi içinde ilk planda postmodernliğin işareti, belki de nedeni olan sibernetik teknolojisini taşıması bakımından da postmoderndir. Bu suretle toplumsal bir belge olarak Swanwick'in anlatısı, postmodern bir toplumsal gerçekçilik olduğunu iddia eden pek çok eserden daha gerçekçi olmaktadır; bilimkurgudaki siberpunkm karşısında kendi eşsiz mimetik olanakları açısından çağdaş bir fantazi iddiasını belgeler.

Her halükârda, büyü dünyasının çekiciliği de (ortaçağ romansında yaşamaya devam ettiğinden) bu konuda çok daha kalıcı bir iddiaya sahiptir ve Arthur figürü etrafında inşa edilen anlatılar bunun en temel ifadeleridir. Ayrıca bizimkinden farklı üretim tarzlarına ait her edebi tür gibi –mit, trajedi, epik, Çin liriği– bize o eşsiz "Luft aus anderen Planeten"i, sunar: (Stefan George'un yazdığı ve Schönberg'in bestelediği) diğer gezegenlerin havasını, bu gezegenin yerçekimi kuvvetinden anlık bir kurtuluşa işaret eden o havayı sunar. Dolayısıyla bizim edebi türlerimiz de –bir taraftan modernizm bir taraftan bilimkurgu– kuvvet alanımızdan ve tarihsel ânımızın yerçekimi kuvvetinden kaçmak için umutsuzca debelenir. Fakat romans –Chrétien'den Wagner'in *Parsifal*'ındaki (1882) ya da Robert Bresson'un *Lancelot*'undaki (1974) modern yankılarına kadar– hepsi de merkezi anlatı kategorisi maceranın altında eşsiz bir şekilde yeniden düzenlenen insan ilişkilerinin –çatışma, şiddet, arzu, egemenlik, bağ, sevgi ve meşgale– büyülü dönüşümünün çekiciliğini korumaktadır. Ne var ki modern fantazi, büyüye başvurarak bu çe-

kiciliği yeniden elde edemez; aksine biçimi nedeniyle büyünün düşüşünün ve çöküşünün, "entzauberte Welt"ten (gizemsizleştirilmiş dünyadan) kayboluşunun, büyüsü bozulmuş düzyazı, kapitalizm ve modern çağ dünyasının izini sürmeye mahkûmdur. Ütopya itkisi ancak bu noktada, yani büyü dünyası nostaljinin biraz daha fazlası haline geldiğinde, tüm kırılganlığı ve zayıflığıyla yeniden ortaya çıkabilir. Fantazinin tarihsel çözülüşünden Novum'un yeniden keşfine, fantazinin büyü güçlerinin temsil edilemez olduğu düşmüş bir dünyadan Ütopya'nın fantazisinin kurulabildiği yeni bir uzama geçilmesini sağlayan o gizemli köprünün hem Morris'te hem de Le Guin'de yeniden belirdiği görülür.

6

Bir İstek Nasıl Gerçekleştirilir?

Gelgelelim ne türleri birbirinden ayırmak (bilimkurgu ile fantazi arasındaki temel farklılık) ne de yapısal tanımlamalar yapmak (Tahayyül ve Tasavvur, istek ve ikincil işlemesi) bizi Ütopya isteğinin doğasına ve kaynağına daha fazla yaklaştırır (bunu anlamsız bir biçimde kusursuz bir toplumun imgesi, hatta daha iyisinin tasarısı olarak görmeyi daha baştan, fazla yoruma gerek kalmadan bir kenara bıraksak iyi olur). Ütopyacı ideolojinin tanımlanmasının da Ütopyacı bilimin belirlenmesine çok yardımı dokunduğu söylenemez. Coleridge'in Tahayyül'ünün Ütopik metinsellikteki huşu uyandırıcı işlevini tarif edecek; bunu yaparken de kendisini içerikten geçerken ve paranın kaldırılması, arzu, yabancılaşmamış emek, kadınların özgürleşmesi vb. konular etrafında dönen, yukarıda bahsettiğimiz çeşitli Ütopik şemalara başvururken bulmayacak bir biçimci yöntem var mıdır gerçekten? Bu temaların hepsi yeni bir düzenin inşasından ziyade mevcut düzenin olumsuzlaması değildir. Dahası bunların Ütopya metninin yapısıyla herhangi bir ayrıcalıklı ilişkiye girmediklerini ve ana hatlarının bir siyasi broşürde ya da siyaset kuramı üzerine bir incelemede de aynı kolaylıkla çizilebileceğini görürüz. Bir başka deyişle, bu biçim altında, söz konusu temalar henüz istek gerçekleştirimleri değildir; dolayısıyla Ütopyacı ideolojiden ya da narsisist *punctum*'un doyumundan ayrı bir süreci tanımlayabilmek için, gerçek anlamda Ütopyacı istek gerçekleştirimi sorununa dönmek zorunludur.

Burada gerçekten de bir önceki bölümdeki büyü analizimizin düşünümsel dönüşü bir emsal teşkil edebilir, zira Ütopyaların ya da bilimkurgu muadillerinin isteği nasıl gösterdiklerini ve bu eserlerde tam da böyle isteklerin gerçekleştirimi olarak görülen şeyin ne olduğunu araştırmak hiç de yersiz değildir. Ütopyacı isteğin oluşum

ve tatmin sürecinin temsilleri olarak, akla iki nitelikli eser geliyor: Ursula Le Guin'in *Lathe of Heaven*'ı (1971) ve Demir Perde'nin diğer tarafından, Ştrugatski Kardeşlerin hemen hemen aynı yılda yazılmış olan eseri *Uzayda Piknik* (1972).[1]

Ştrugatski Kardeşler bize Ütopya'yı adeta tersten ya da aynanın öbür tarafından verirler. Bu basitçe Bölge'dir, yazdıkları romanlarda çeşitli kılıklara bürünen esrarengiz ve tehlikeli bir ötekilik uzamıdır (örneğin bkz. *Yokuştaki Salyangoz*'daki [1968] Orman). Bölge, kökten farklı uzamın büyülü, anlaşılmaz alanıdır –yasaların ötesinde bir uzam, ontolojik bir Çernobildir– ve içinde alışılmadık nesneler vardır: "boşlar" gibi esrarengiz nesneler ("çay tabağı büyüklüğünde, yarım santimetre kalınlığında, aralarında yarım metre açıklık olan bakırdan iki yuvarlak" [8]); yakıcı tüy gibi öldürücü nesneler, "tüten bir damdan yükselen sıcak havayı andıran donuk, titrek bir şey" [22] ve ilk bölümde Kirill'i zehirleyen gümüşümsü örümcek ağları ve paha biçilmez bir değere ve kullanıma sahip –tüm bunların mükâfatı ve Bölge'nin gerçek hazineleri, şarjı hiç bitmeyen piller gibi– ve askeri-sınai kompleks açısından da özel bir önemi olan nesneler.

İşte yabancı gözlerin çarpıtan aynasından görülen Ütopyalarımızın nesneleri bunlardır: Saydam bir yemek tepsisinin yararı nedir ya da hepsinden önce bir yemek tepsisi nedir? Altın olması bir tarafa, lazımlık nedir ya da ormanda gitmek için yapılmış düşük enerjili elektrikli araç nedir? Bellamy'nin yeni fabrikalarındaki makineler nelerdir? Hiçbir yabancı bunu bilemez; onların Bölge'siyle de benzer sorunlar yaşarız, bu Bölge'yi yalnızca zaman zaman içinde servet değerinde nesneler bulduğumuz şeytani bir yer olarak tasavvur edebiliriz. Dolayısıyla dünyaya özgü iyi-kötü kutuplaşmasını (bizim için iyi, bizim için kötü) kullanmaya devam ederiz; fakat bu kategoriler artık tümüyle birbirinden ayrılmıştır, iki farklı ve mukayese kabul etmez boyut gibi bir arada yaşar ve dolayısıyla Stanislaw Lem'in kökten yabancı birinin insani kategorilerle kavranamayaca-

1. Ursula LeGuin, *The Lathe of Heaven* (New York, 1971); Arkadi ve Boris Ştrugatski, *Roadside Picnic* (New York, 1977; Türkçesi: *Uzayda Piknik*, çev. Nil Okmam, İstanbul: Sarmal, 1998); sayfa numaraları bundan sonra metnin içinde verilecektir.

ğı yolundaki uyarılarını kulak ardı eder.[2]

Yabancılar (Uzaylılar), Arthur C. Clarke'ın *Son Nesil*'i (1950) ya da James Blish'in *Case of Conscience*'si (Vicdan Meselesi, 1959) gibi kitaplarda tekrar edilen diyalektiğe rağmen, ne iyi ne de kötü niyetlidir. Yabancı, bizim gibi görüş alanının dışında kalan noktaları göremez ya da olsa olsa bize karşı kayıtsız kalır – bu durum vahşi kazaları engellemez. *Uzayda Piknik* gerçekten de bu tür dünyadışı bir kazanın hikâyesini anlatır.

Ne var ki Strugatski Kardeşlerin bu küçük romanındaki olağanüstü yoğunluk, kendi sınırlı düşünce süreçlerini ve değişen ilgilerini, adeta kozmik bir mucize yoluyla ortaya çıkan bu uzamla bağlantı kurmak için devreye sokan insanların ve insan gruplarının çeşitliliğiyle açıklanmalıdır: Bunlar arasında, anlamaya çalışan bilimciler, sansasyon yaratmaya çalışan medya, gelecekteki hasılatı hesaplayan işadamları, yeni "kitle imha silahları" ihtimalini tartan askerler ve son olarak da sınır ve deniz kaçakçılığı yapan, Kanada sınırında –Yasak döneminin eski klasik kaçakçılık operasyonlarının mekânında– yasaklı mal akışıyla trafiği canlı tutan mafya vardır. Fakat Bölge yeni bir meslek ve yeni bir insani cesaret ve korkusuzluk biçimi de yaratmıştır – Bölge'ye yaptığı ani baskınlarda yaşamını, sağlığını ve özgürlüğünü riske atan avcıdan bahsediyoruz.[3]

Bu marjinallerden ve yıkıcılardan biri de başkarakterdir; onun çabalarının mükâfatı genetik açıdan sakat ya da mutasyon geçirmiş bir kızdır. Parasal saiklerle hareket etmediğini, aksine kızının durumunu düzeltmeye çalıştığını; mucizeler yerine, şaşırtıcı bir tedavi yöntemi aradığını kavramamız gerekiyor. Ayrıca özgül bir tedavinin dışında, efsanevi bir nesne arar ve bu da metnimizi artık türsel olarak peri masallarına bağlar (Strugatski Kardeşler diğer eserlerinde bu türün sınırlarını sık sık aşmışlardır).[4]

2. Bkz. Sekizinci Bölüm.

3. Eklemekte yarar var, Andrey Tarkovski'nin *Stalker* (1979) filminin Strugatski Kardeşlerin özgün eseriyle bağı artık yalnızca dolaylıdır. Söylendiğine göre, metne görece sadık olan filmin ilk halinin kusurlu olduğu anlaşılmış ve maalesef mali yetersizliklerden ötürü filmin son halinin ucuz alegorik çözümlerinde karar kılınmıştır.

4. Özellikle de 1965 yılında yazılan ve *Monday Begins on Saturday* (New York, 1977) adıyla İngilizceye çevrilen roman gibi eserlerde.

Fakat düşünümsel istek gerçekleştirimi, kimi zaman böyle türsel sınırların uyuşmazlığını gösteren memnu bir kaynaşma yoluyla, tam da bu sınırları araştırmaya çalışır. Bu nedenle Le Guin'in erken dönem eserlerinde büyücülerin ve ejderhaların olduğu, Tolkien'den mülhem bir kırsal yaşam, diğer gezegenlerden bilimkurgu kâşifleriyle ve uzay gemileriyle garip bir şekilde yan yana yer alır. Le Guin bu eserlerini bizzat gençlik hataları olarak nitelendirmiştir; fakat türsel kategori hatası her birinin güçlü yönlerini net bir şekilde ön plana çıkarır ve iki ayrı sistem üzerine düşünümsel bir tefekkür işlevi görebilir. Dolayısıyla büyünün yaratıcı gücü (ki bunu bir önceki bölümde incelemiştik) ve ejderha uçuşunun en saf coşkunluğu, bilimkurgu tarzında maddenin direnciyle ve onun ötekiliği ve yabancı kültürünü sistematik olarak araştırmasıyla keskin bir karşıtlık içerisindedir. Ne var ki bu iki tarzı LeGuin'in galaksi BM'sinde (Ekumen) birleştiren alegorik bir bağ vardır. Ekümen'in barış içinde bir arada yaşamasını mümkün kılan şey ışıktan daha hızlı olan bir iletişim aygıtının varlığıdır: *ansible*. Shevek'in keşfettiği bu aygıt daha sonra *Mülksüzler*'de (1974), yalnızca geriye dönük olarak anlatılır.

Dolayısıyla Le Guin'de bilimkurgunun gerçeklik ilkesi ile fantazinin zevk ilkesi arasında bir bakıma ikili bir değişim söz konusudur. Belki de bu anlamda Ütopya, bu iki mukayese kabul etmez şeyin işler bir sentezini oluşturur: fantazinin üstün yaratıcılığının ya da şekillendirici dürtüsünün, devlette ve toplumsal düzende en inatçı hammaddeyi düzenlemesi. Dolayısıyla burada incelenen iki romanda olduğu gibi bilimkurgu Ütopya'nın durumuna yaklaştıkça, tuhaf bir peri masalı topolojisi, bir toplardamar ağı gibi yüzeye çıkmaya başlar.

Her halükârda, Ştrugatski Kardeşlerin Bölge'sinin nihai kayıp-arzu nesnesinin tümüyle anlaşılmaz, fiziksel süreçlerden yararlanan muhteşem bir teknolojik aygıt değil, daha ziyade eşsiz ve büyülü bir nesne olduğu anlaşılır: "İnsanların isteklerini yerine getiren altın bir küre şeklinde ve biçiminde Bölge'ye yerleştirilmiş mitik bir eser" (93). *Uzayda Piknik*'teki başkarakter avcı işte bu Altın Kürenin peşine düşmüştür ve okur, bu arayışın başarıya ulaşıp ulaşmamasının bir şekilde arzunun niteliğine bağlı olduğu hissine kapılır. Bu salt kişisel ve bencil bir arayış olabilir mi? Demem o ki, bizim

toplumumuzda, çok paraya sahip olma arzusu (tanım gereği sağlık ve gençlik de buna eklenebilir) olabilir mi? Fakat paranın, hatta bilimsel mucizelerin diğer daha yararlı nesnelerde zaten mevcut olduğu varsayılır. Dolayısıyla eğer bu istek daha genel bir istek –mutluluk diyelim ya da *jouissance*– şeklinde soyutlanırsa, tüm romanın anlaşılmaz bir şekilde etrafında döndüğü *jouissance*'ın öteki, yabancı gerçekleşmesiyle üstü kapalı ontolojik rekabeti ve madum mevcudiyeti karşılar.

Zira bu farazi "piknik"in kendisi, *jouissance*'ın böyle yabancı ve biçim değiştirmiş bir şekli, kavranamaz üstünlükleri haricinde hiçbir şekilde tahayyül edemeyeceğimiz varlıkların karnavalı değil midir? Bölge'yi ve Ziyaret'i en iyi açıklayan bilimsel hipotez gerçekten de romana başlığını veren hipotezdir:

> Bir piknik hayal edin... Zihninizde bir orman, bir kır yolu, bir çayır canlandırın. Bir araba kır yolundan çıkıp çayırlara giriyor, ellerinde şişeler, yiyecek sepetleri, transistörlü radyolar olan bir grup genç insan arabadan iniyor... Sabahleyin buradan ayrılıyorlar... Sonra [bölgedeki hayvan tanıklar] ne görsün? Çimenlerin üzerine dökülmüş yağ ve benzin. Eski ateşleme bujileri ve filtreler, elma artıkları, şeker paketleri, kamp ateşinden kalan kömürler... kozmosta bir yol kenarı pikniği. (107)

Fakat yabancıların (uzaylıların) insanların varlığına hiç aldırmadığını gösteren bu artıklar –zira bu "hayvan tanıklar" tam da biziz– insan bireylerin pek hayal edemediği insanüstü zevklerin izleri ve kalıntılardır.

Dolayısıyla Redrick'in isteği kendisi için değil, mutant kızının tedavisi içindir; fakat bu hedefe yaklaşma sürecinde –roman Altın Kürenin bulunmasıyla yarıda kalır– başka bir fedakârlık daha istenir: adeta kendi borcunun (Bölge'deki değerli keşifler karşılığında genetik zarar) başka bir yaşamla ödenmesi. Bu amaçla Redrick masum bir tarafın, bu işten elde edilen kârı paylaşma karşılığında anlaştığı kötürüm müsabıkın oğlunun yaşamını ödünç alır. Arthur avcının önünden yürümeye mecburdur – tam da bir mayın tarlasını geçmek için bu durumdan haberdar olmayan bir kurbanın kullanılması gibi ve tam da aynı sonuçlarla. Fakat genç adamın da bir isteği vardır, kişisel çıkardan uzak, hatta bir baba olarak Redrick'in isteğinden daha diğerkâm bir istek. Öyle ki onun isteği tam da Ütopyacı dürtünün kendisidir – evrensel bir insanseverlik, insanlığın iyi-

liğini isteyen en saf özlem: "Herkese mutluluk... Bedava!.. Ne kadar isterseniz!.. Hadi herkes buraya!.. Herkese yetecek kadar var! Kimse memnun kalmadan gitmeyecek!.. Bedava!.. Mutluluk!.. Bedava" (151). Dolayısıyla Redrick'in istek gerçekleştiriminin yolunu açan genç çocuğun ölümü bir tür cinayettir (dahası babadan alınmış bir intikam ve bir babalık bağının, başka bir babalık bağı için feda edilmesidir; ama aynı zamanda bilimkurgu metninin Ütopyacı dürtüde yol açtığı kısa devredir, bu anlatı tarzının kaldırabileceğinden fazladır. Bilimkurgu çerçevesi Ütopik hayalciyi elektrik akımı vererek öldürür, tıpkı Bölge'deki zehirli örümcek ağlarının onlara temas eden insanları ölümcül bir şekilde zehirlemesi gibi. Acı sonuç (sakat çocuğun kaderi ne olursa olsun) bilimkurgunun gerçeklik ilkesinin kaçınılmaz olarak yeniden doğrulanmasıdır.

Öte yandan isteğin niteliği meselesi –görece ilgisi ya da ilgisizliği– ahlaki ya da etik soruları gündeme taşımaktan ziyade, bizi aniden Freud'un tümel ve tikel konusundaki içgörülerine geri döndürür. Freud isteğin tikelliğini, bizi bencilce olduğu için değil de bizim olmadığı için iğrendiren, doymak bilmez derecede bencil fantazi diye tanımlamıştır: toplumsal düzenin ve onun kültürlü görünüşünün arkasındaki birbiriyle çekişen ve uzlaşmaz arzuların nahoş kalabalığını açığa çıkaran bir formülasyon. Tümelliğe gelince, bir toplumsal olanaktan ziyade kültürlü görünüşü mümkün kılan kılık değiştirmedir: gayri şahsiliği taklit eden ve herkesin rıza gösterebileceği bir soyutlama sunan, mecazi olmayan bir süsleme ve incelikle donatma sistemi: "Artık kimsenin açlık çekmeyeceği", "herkes için, istediği kadar mutluluğun olduğu" daha kusursuz bir toplum. Bu durumda Ütopya düzenini, çeşitli Ütopya rejimlerinin sahte tümelliği arkasına gizlenmiş Makyavelci bir pratik toplumsal örgütlenme yapısı olarak okumak gerekmez mi? Dahası Ütopya biçimi bu şekilde, bir yanda kişisel fantazma öbür yanda da pratik-siyasal fantazma şeklinde ayrıldığında, Ütopya biçiminin en gizli sırlarına ulaşmış oluyor muyuz?

Bu tür sorular bizi *The Lathe of Heaven*'daki çok daha ayrıntılı istek gerçekleştirimi araştırmasına hazırlar. Bu eser, Le Guin'in deyim yerindeyse tek çağdaş romanıdır; ayrıca kendisinin iyice benimsediği Portland'ı (Oregon) idealleştirir ve bilimkurgunun tarihsel romanla biçimsel ilişkisini harikulade bir şekilde betimler. Zira

önemli tarihsel romanlar geçtikleri yerlerin geçmişindeki kilit anları yeniden oynatıp en sonunda bunlara zengin bir gelenek ve tam bir ontolojik tını ekler (Faulkner'ın vakayinameleri ile Mississippi arasındaki ilişki buna örnek gösterilebilir); bilimkurgu romanı ve özellikle de bu roman, tersine, kentin görünümünü Veba Yıllarının sakin taşrası Portland'dan Birleşmiş Milletler'in parıltılı başkenti mega-Portland'a kadar değişen çeşitli hayali geleceklerle zenginleştirir. Dolayısıyla geleceğin tarihsel perspektifi, bir romanın Ütopik boyutunun tamamlayıcısı ya da bonusudur ve olağanüstü yadırgatıcıdır: Örneğin Le Guin'in, gördüğü "etkili rüyalar" (çıkan rüyalar) bu yıkıcı ama doğrudan dönüşümlere yol açan kahramanı George Orr'un, bir sualtı tünelinin nasıl işlediğini zor anlaması gibi:

> Willamette çevrenin yararlı bir parçasıydı; kayışlarla, zincirlerle, şaftlarla, eyerlerle, gemlerle, kolanlarla, bukağılarla kontrol altına alınmış, uslu, çok büyük bir hayvan gibiydi... Şimdi Broadway Tüneli'nde GPRT trenini kullananlarının başının üstünde tonlarca kaya ve çakıl, akan tonlarca su, iskeleler, okyanus gemileri, yüksek geniş köprülerin ve geçitlerin büyük sert payandaları, donmuş seri üretim tavuklarla dolu kamyon konvoyu, 10 kilometre yükseklikte bir jet uçağı, 4,3 ışık yılı uzaklıkta yıldızlar vardı. (40-1)

George'un önceki rüyalarından birinde gücün simgesi olan yarış atı gölgeleri: Fakat Doğa'ya koşum takılması ve Doğa'nın beton yığınına çevrilmesi, doğal olanı (özellikle de bu şekilde koşum takılmayan ve araçsallaştırılmayan suyu) açığa çıkartmak ve yadırgatıcı hale getirmek gibi bir işleve de sahiptir:

> [Heather] kapının yanına gitti ve bir ayağı içeride öbürkü dışarıda, derenin ebedi övgü! ebedi övgü! bağırış çağırışlarını dinleyerek bir müddet öylece durdu. Bu müthiş sesin daha onun doğumundan yüzlerce yıl öncesinden beri sürmesi inanılmazdı ve üstelik bunu yer yerinden oynayana kadar da sürdürecekti. (108)

Fakat bu konuda yanılmaktadır, zira su, George'un rüyalarına koşut olarak inip yükselmektedir; suyun kaderini, ilk metindeki[5] yarımay koy'undan daha modern metinlerdeki tesisatçılık ve kanalizasyon sorunlarına kadar bütün Ütopyacı geleneğimizde takip etmek an-

5. Marin özellikle bu özgül coğrafi ayrıntı konusunda çok iyidir: Bkz. Louis Marin, *Utopiques* (Paris, 1973), s. 153-5.

lamlı olacaktır. Yine de, akan suyun doğayı simgelediği *The Lathe of Heaven*'dan alınmış bu pasaj, bize en azından Ütopya metnini değerlendirebileceğimiz ve neyi mümkün kıldığı kadar neyi bastırdığını da görebileceğimiz bir standart sunmaktadır.

Ne var ki bu "gerçekçi" Portland romanı aynı zamanda bir peri masalıdır, hatta istek gerçekleştirimiyle ilgili ilkörnek peri masallarından birinin tüyler ürpertici bir versiyonu ve geliştirilmiş şeklidir diyebiliriz: Bu ilkörnek peri masalı kuşkusuz ölümsüz balığın, üç isteğini gerçekleştirme sözü verdiği balıkçının sonuçlarını bildiğimiz hikâyesidir ("Keşke biraz sosisim olsaydı"; "Keşke bu sosisler burnuna yapışık olsaydı"; üçüncü ve son istekse bu ikisinin kaçınılmaz sonucudur).[6] Burada öne sürülen ilke bütünlüktür: Dünya büyük ve kendi kendine yeterli bir sistemdir – ne kadar küçük olursa olsun, içindeki herhangi bir şeyi değiştirin, geri kalanlar da hiç beklenmedik bir şekilde değişecektir. Bu anlayış hem eşzamanlı hem de artzamanlı bir şekilde işler: Bradbury'nin "Sound of Thunder"ındaki (1952, Şimşeğin Sesi) mutsuz kelebeği hatırlayalım: Yontma Taş çağına yapılan bir zaman yolculuğunda ezilen bahtsız kelebek, talihsiz zaman yolcusu geri döndüğünde, bugünü tanınmayacak şekilde değiştirmiştir.[7]

Dolayısıyla George'un "etkili rüyaları" her zaman kâhinlerin efsanevi ihanetlerini hatırlatacak şekilde gerçekleşir ("Croesus, Halys nehrini geçtiğinde, güçlü bir imparatorluk çökecektir!" – yani kendi imparatorluğu). İlginin farklı yönlere dağıldığı görülür: George'un bilinçdışının üzerinde yoğunlaştığı ana nesnenin aslında epey farklı bir şekilde düzenlenmiş bir resmin basit bir ayrıntısı olduğu anlaşılır. Haber bunu "birincil-süreç düşünmenin aşırı düzanlamlılığı" olarak görür (61) ve hakikaten böyle de olabilir. Bu durumda da düzanlamlı gösterenlerin, tepetaklak edilseler bile yine kendileri olarak kalabileceklerini, temel anlamlarının ve yarattıkları sonuçların şiddetli değişiklikler sergilediğini gösterir. Farklı bir bakış açısından, kuşkusuz, burada Dördüncü Bölüm'de tartışılan Tahayyül ile Tasavvur arasındaki değişikliğin beklenmedik yan etkilerinin

6. Günter Grass bu peri masalını insan soyunun olağanüstü bir tarihini yazmak için temel olarak kullanmıştır, *Der Butt* (*The Flounder*), 1977.

7. *Mars Yıllıkları* ve *Fahrenheit 451*'in yazarı Ray Bradbury (1920-), eserlerinde fantazi ile bilimkurgu arasındaki sınırları bulanıklaştıran bir başka yazardır.

söz konusu olduğunu görebiliriz: Tahayyül'ün ürününü cisimleştirmesi gereken şey birdenbire salt Tasavvur'un bir öğesinin katastrofik merkeziliğiyle yerinden edilir ve önemsizleşir. Alın size bir örnek: Dünya artık aşırı nüfustan mustarip olmayacaktır. Fakat bu sevindirici gelişme geçmişe bakarak, Veba Yıllarında altı milyar insanın ölümüyle akla uygun hale getirilmelidir (bu zamana kadar var olmayan, ama birdenbire kronolojik hafızamızın yakın geçmişle ilgili bölümünde yerini alan bir olay, tıpkı Proust'un o uyanana kadar yatak odasında doğru yerlerini bulmaya çalışan mobilyaları gibi). Epizodun kendisi bir tür anti-Ütopyacı masal (tüm Ütopyacı deneylerin gerektirdiği kaçınılmaz sıkıntı) değil midir?

Fakat George'un rüya yönetmeni olan uyku uzmanı William Haber'in Ütopyacılığını nasıl okuduğumuza bağlıdır bu. Kuşkusuz kendisinin büyük planları vardır, ama tüm veçheleriyle düşündüğümüzde, bu masalın ona biraz ağır geldiği ve onun tartışma götürmez "erk istencinin" –Nietzsche bu istencin en büyük şeylerde olduğu gibi en küçük şeylerde de bulunduğunu göstermiştir– kimi zaman esasen Le Guin'in Taocu gündemini engellediği gerekçesiyle suçlandığı hissine kapılırız:

> Erk istencinin özü, tam tamına, büyümedir. Başarı ise onun feshidir. Var olmak için, erk istenci her gerçekleştirimle birlikte artmalıdır; böylece her gerçekleştirim bir sonrakine doğru atılan bir adım haline gelir. Erk ne kadar artarsa, daha fazlasına duyulan iştah da o kadar kabarır. Orr'un rüyaları aracılığıyla Haber'in kullandığı erkin görünüşte hiçbir sınırı olmadığından, dünyayı geliştirme konusundaki kararlılığının da bir sonu yoktu. (128)

Haber'in sonunda "hak ettiğini" bulmasının kestirilebilir bir ahlak dersi olduğunu, Orr'un kişiliğinin ise her yönden onunkinin tam tersi olduğunu söyleyebiliriz:

> Bağlı olmayanın, edimde bulunmayanın, parçalara ayrılmamış olanın sonsuz olanakları, sınırsız ve tam bütünlülüğü: Kendisinden başka hiçbir şey olmayan varlık her şeydir. (95)

Dolayısıyla Heather, George'un görünüşteki edilgenliğini olağanüstü ve alışılmadık türde bir kuvvet olarak görür; hatta meçhuller ve etraftan geçenler bile bundan bir huzur elde ediyor gibidir:

> Sonuçta Orr'u öyle büyük bir coşku kapladı ki, o bu şeyleri düşünürken arabaya doluşan kırk iki kişiden, kendisine daha yakın olan yedi ya da se-

kizi hafif ama anlaşılır bir yardımseverlik ya da rahatlama hissinin kendilerine doğru aktığını hissediyorlardı. Orr'un kayışını elinden almayı başaramayan kadın nasırındaki şiddetli acının kesildiğini hissetti... (42)

Esas noktayı vurgulamak için Haber'i kullanma tarzı konusunda kendimizi tümüyle rahat hissetmeden de, Le Guin'in bu tür pasajlarda ifade ettiği Taoculuğunu destekleyebiliriz. Örneğin pop-psikolojik tanı: "Doktor... başkalarının da var olduğundan emin değildi ve onlara yardım ederek var olduklarını kanıtlamak istiyordu" (32). Haber'in işleri yoluna koymak ve insanlara yardım etmek istediği vurgulanmalıdır (ve tekrar tekrar vurgulanır da); "daha iyi bir dünya için!" (73), altında hangi Nietzscheci bilinçdışı dürtüler olursa olsun, onun için içki masasında edilmiş bir söz değildir. Amaç, Haber'in ethos'uyla Heather'mkini karşılaştırmaktır:

Tıpkı onun gibi, şeylerin uyumlu olduğuna inanan biri: kişinin bir parçası olduğu bir bütün olduğuna ve kişinin bir parça olmakla aynı zamanda bir bütün de olduğuna inanan biri: Böyle bir insan hiçbir zaman Tanrı'yı oynamak gibi bir arzu duymaz. (106)

Heather'ınki bir praksis ethos'undan çok bir varlık ethos'udur:

Şeylerin bir amacı yoktur, sanki evren bir makineymiş de her parçanın yararlı bir işlevi varmış gibi. Bir galaksinin işlevi nedir?.. Önemli olan bizim bir parça olmamızdır. Bir kumaştaki bir ilmik gibi ya da bir tarladaki ot gibi. O, o olarak *odur* ve biz de biz olarak *biziz*. Bizim yaptığımız rüzgârın çimlerin üzerinde esmesidir. (82)

Fakat Le Guin, tıpkı Orr'da olduğu gibi, Haber'in karakterini motive etmek için epey zahmete katlanmıştır: O iyilik yapmak ve işleri değiştirmek isteyen birisidir: "Gündüzleri sık sık kahramanlık düşleri görürüm. Bir kahraman olurum. Bir kızı ya da bir astronotu ya da kuşatılmış bir kenti ya da tüm bir gezegeni kurtarırım. Mesihvari rüyalar, iyilik yapılan rüyalar, Haber dünyayı kurtarıyor!" (36) Verilen dersin merkezindeki çelişki zaten olduğunuz bir şey olma etiğindeki çelişkinin aynısıdır. Sorun şu ki, Haber'in kendisi iyilik yapan kişiliğiyle ve içsel erk istenciyle birlikte, zaten varlık kumaşının bir parçasıdır. Erk istenci varlığın dışında bulunan, daha huzurlu bir durumda var olmak adına atlayabileceğimiz bir şey değildir. O bizatihi Varlık'ın kendisidir; örnek olarak Heidegger'in Nietzsche'nin dürtü versiyonunu (bizim geleneksel olarak anladığımız

şekilde ve Le Guin'in anladığı şekilde) Aristotelesçi *energeia*'ya, yani yaşam gücüne ve faaliyetin kendisine nasıl çevirdiği gösterilebilir. Varlığın bütünlüğü söz konusu olduğunda, gerçekten de, insanın birinden birini seçmesi, Orr'un dürtülerini kabul edip Haber'inkileri reddetmesi nasıl beklenebilir ki?

Aynı argüman, varlıkla ilişkisi ne olursa olsun eylemde bulunmaya zorlanan Orr'un kendisi için de kullanılabilirdi – özel olarak Haber'e ve milenyumcu tezgâhlarına karşı, zira o bunları bir şekliyle yakalamak ve tarafsızlaştırmak zorundadır. Zira eylem ve değişen şeyler bizatihi varlığın gerekli bir parçasıdır ve hayalci kadar onu yöneten kişiyi de kapsar. Gerçekten de en ilginç kafa karışıklığı Ütopik faillik meselesinde yatmaktadır: Orr, istemese bile rüyalarıyla her şeyi değiştiren Ütopyacı mıdır, yoksa asıl Ütopyacı bunların değişmesini isteyen Haber midir? Bu durumda Haber Tasavvur'un temsilcisi olarak belirir, Orr da Tahayyül'ün gücünü cisimleştirir. Orr'un bir anlığına katlanmak zorunda kaldığı tuhaf Ütopik gücün doğası (*iahklu*'nun istisnailiği) nedir? Bu gücü kötü ya da katastrofik diye nitelendirmememiz gerekir (oysa sonuçlar tam da bu tanımı hak ettiğini gösteriyor): Ve romanın güzelliği özellikle de –olanaksız gerçekdışılıkları tam da kendilerinin temsili olan yabancıların etrafını saran aynı sisle örtülü– varlığın kalbindeki bu tuhaf ritmin gizeminde yatmaktadır.

Bir romanın öncüllerini ve anlamını tartışma konusu etmek bana pek anlamlı gelmiyor; aslında ben bunu yalnızca söz konusu romanın temsille ilgili sorunlarını ve çelişkilerini gündeme getirmek için yapıyorum. Nitekim *The Lathe of Heaven*'ı anti-Ütopyacı bir eser olarak aldığımız takdirde bu sorunlar ve çelişkiler açıkça görülecektir. Ama tersine çıtayı biraz indirir ve Haber'i her şeyi değiştirmek ve varlığın bütünlüğünü dönüştürmek isteyen Ütopyacı bir devrimci değil de, devrimden ziyade reform yanlısı olan ve toplumdaki hastalıklarla teker teker, sorunlar karşısına çıktıkça uğraşan, bir onu bir öbürünü çözmeye çalışan bir Yeni Anlaşma destekçisi ve bir liberal ya da sosyal demokrat olarak okursak, bu durumda roman anti-Ütopyacı bir eser olmaktan çıkarak biraz farklı bir ilham geleneğine dahil olur ve *iahklu*'da bütün bir sürecin rüyası olarak devrimin parolası konumuna gelir. Fakat tercih edilen bu yorumun buradaki temel muğlaklığı zayıflatmasına izin vermemek gerekir: Le-

Guin karmaşık duygulara sahip bir Ütopya yazarıdır ve bize tam da Ütopya'yı temelden sorguladığı aynı edimle, Ütopya'yı olurlayan ve ön plana çıkaran bir temsilin esas belirlenemezliğini sunar. Haberci Ütopya'ya karşı eleştirel ve olumsuz bir araç olarak kullanılan Taoculuk bizatihi kendi dinginliği içinde Ütopik olduğundan bu durum çok da şaşırtıcı değildir.

Yazar *The Lathe of Heaven*'ı Philip K. Dick'e bir övgü olarak nitelendirmiştir; bu eser kuşkusuz Le Guin'in, pek çok kişi açısından Dick'in eserindeki en unutulmaz karelere, şizofrenik başkalaşımların büyük akışlarından oluşan bir pastişe en yaklaştığı andır (Lem de bu sekanslardan birkaç pastişe imza atmıştır ve bunların başında *Gelecekbilim Kongresi* [1970] gelir). Fakat bunu yapma olanağı buradaki felsefi öncülünün doğasıyla yakından ilişkilidir, yani gerçeklik, içindeki hiçbir ipliğin aynı anda bütünü değiştirmeden sökülemeyeceği kesintisiz bir ağdır. Aslında eski dostumuz eşzamanlı bütünlükten bahsediyoruz ve bu bütünlüklerden bir başkasına geçiş, varlığı, anlaşılamayan dalgalarla ve titreşimlerle sallanan hezeyanlı ve keşfedilmemiş bir alanda dolaşmaktır.

Konuşmayı sürdüremedi. Dili damağı kurumuştu. Bunu hissediyordu: kalkış, varış, değişiklik. Kadın da bunu hissetmişti. Görünen o ki korkmuştu. Ağır pirinç gerdanlığını, tıpkı bir tılsım gibi boğazına yakın bir şekilde tutuyor ve korku, şaşkınlık ve dehşet içinde pencereden dışarı bakıyordu... Orada merkezdeydi, [Haber] gibi. Ve tıpkı onun gibi, kulelerin, arkada tek bir enkaz bile bırakmadan adeta bir rüya gibi kayboluşuna, kilometrelerce altkentin rüzgârda bir duman gibi dağılışına şahit olmak için pencereden dışarı bakıyordu – Salgın Yıllarından önce nüfusu bir milyon olan ama yaraların sarıldığı bugünlerde yaklaşık yüz bine düşmüş olan Portland kentine... (63-4)

Belki de Le Guin'in değişikliğe yaptığı vurgu, Dick'te gerçekliğin biz doğrudan fark etmeden gizlice değişmesiyle karşıtlığı içinde gösterilmelidir: diğer türlü normal görülecek bir dünyadaki görüş alanımızın tam köşesinde vuku bulan kâbus. Bu anlamda söz konusu eserlerdeki iki can alıcı sahneyi karşılaştıralım. Bir yandan, eksiksiz bir zamansal ve coğrafi akış içindeki bir dünyada verilen ya da alınan randevunun ümitsiz kaygıları:

Orr geçen hafta, bu perşembe günü Dave'in Yeri'nde buluşmak üzere Heather LeLache ile sözleşmişti, fakat ofisten ayrılır ayrılmaz bu işin ol-

mayacağını anladı... Elbette Dave'in Yeri'ni bulamıyordu. Hatta Ankeny Sokağı'nı bile bulamıyordu. Pek çok diğer varoluştan ötürü bunu o kadar canlı bir şekilde hatırlıyordu ki, oraya gelene kadar, Ankeny Sokağı'nın esamisi okunmayan mevcut hafızasının sözüne kulak asmadı. Onun olması gerektiği yerde, çimler ve orman gülleri arasından bulutlara doğru yükselen Araştırma ve Geliştirme Koordinasyon Müdürlüğü Binası vardı... Heather'ın çalıştığı şirketin adı bir türlü aklına gelmiyordu; Forman mı, Esserbeck mi, Rutti mi, neydi ki? Yoksa Forman, Esserbeck, Goodhue ya da Rutti miydi? Bir telefon kulübesi buldu ve şirketi aradı. Listede böyle bir isim yoktu, fakat P. Esserbeck avukatlık şirketi diye bir yer vardı. Orayı arayıp Bayan LeLache'yi sordu ama bu isimde biri de yoktu. (123, 125)

Diğer yandan, Joe Chip'in hızla geçmişe doğru giden bir dünyadan geçerek DesMoines, Iowa'ya epik uçuşu:

1939 model bir LaSalle otomobille Des Moines'e gidebilir miyim? diye sordu kendi kendine... Bir dakika bekle, diye düşündü. 1939 yılında hava ulaşımı vardı. Eğer New York Havaalanına gidebilirsem –muhtemelen bu arabayla olacak bu iş– bir uçak ayarlayabilirim. Ford model, üç motorlu ve pilotlu bir uçak kiralarım... Bir saat sonra havaalanına vardı, arabasını park etti ve hangarlara, rüzgâr tulumlarına, büyük tahta pervaneleri olan eski çift kanatlı uçaklara göz gezdirdi... On dakika sonra Curtiss-Wright çift kanatlı uçağının deposu doldurulmuş, pervanesi elle döndürülmüştü ve Joe Chip ile Jesperson da yerlerini alınca uçak düzensiz bir biçimde, yalpalaya yalpalaya pistte ilerlemeye başladı, kâh havalandı kâh yere değdi... Ertesi gün öğle üzeri üçte Des Moines Havalimanına varmışlardı.[8]

Fakat Joe Chips'in zamansal gerilemesi sapkın bir istek gerçekleştiriminin sonucu olmayıp daha ziyade sonradan *Ubik*'te Dick'in emsalsiz kötü adamlarından birinin kişileştirileceği varlığın kötülüğünün bir sonucudur.

Burada kullanılan dilde daha yakın olan, sonuç ve sonuçla birlikte iki eserdeki çözülme ve çöküşün yarattığı tahribatlardır. Dick entropinin ve dünyanın *kipple*'a (ıvır zıvır, çöp), toz katmanlarına

8. Philip K. Dick, *Ubik* (New York, 1969), s. 138-44 (Türkçesi: *Ubik*, çev. Ece Atıcı, İstanbul: Altıkırkbeş, 2002). Bu iki kâbus gibi Batılı dönüşüm sahnesini Viktor Pelevin'in olağanüstü çalışması *Homo Zapiens*'teki (1999) postmodern Rus muadilleriyle karşılaştırmak bilgilendirici olacaktır: Burada, imgeye iniş ile metalaştırma kaynakları ve gösteri toplumu arasında daha derin bir ilişki kurulmuştur.

dönüşümünün, katı olan her şeyin çürüyüşünün, biçimin ölümden beter olan yıkımının epik şairidir:

Ofiste ayağının altındaki halı çürüdü, pelte pelte oldu ve ardından filizlendi, büyüdü, yeşil canlı iplikler halini aldı; halının yavaş yavaş çime dönüşmeye başladığını görüyordu. Sonra duvarlar ve tavan göçüp toz halini aldı; kalan parçacıklar kül gibi sessizce yere dökülüyordu.[9]

(Bir anlığına paragrafın son cümlesini bir kenara bırakarak, sık sık gözden kaçırılan şu hususa dikkat çekelim: Platonov'un bitkiler gibi tomurcuklanan ve canlanan dikili ayakkabıları gibi,[10] bu entropinin de dirilmeyle bağlantılı olduğuna dikkat çekilebilir: "Ve mavi, dingin, el değmemiş gökyüzü, yukarıda belirdi.")

Fakat Le Guin'de çözülme güdülenmiştir:

Dünya başkenti Portland'ın şehir merkezindeki binalar, yüksek, yeni, güzel, yer yer yeşile çalan küp taşlar ve camlar, hükümet binaları –Araştırma ve Geliştirme, İletişim, Sanayi, İktisadi Planlama, Çevre Denetim– gözden kayboluyordu. Güneşte bırakılmış jöle gibi vıcık vıcık olmaya başlamışlardı. Binaların köşeleri çoktan yan taraflarından ayrılmış ve yapış yapış lekeler bırakmıştı. (164-5)

Bu tikel kâbus, Dick'in (Palmer Eldritch ya da Jory gibi) doğaüstü şahsiyetlerini harekete geçiren türde kötülüklerden çok, Haber'in varlığının boşluğunu (o son "etkili rüyacı"dır) ifade eder. Le Guin'de kuşkusuz saldırganlık vardır, ama bu saldırganlık militaristlerle ve (Condorlar gibi) kadın düşmanlarıyla özdeşleştirilmiştir ve bunlar da dünyaya ontolojik gerçekliğini kazandırmak şöyle dursun, parçalayıp yıkar.

Son olarak, küçük işletmecilik ve Dick'in buna karşı duyduğu nostaljik sevgiden bahsedebiliriz. Ama bu aynı zamanda *The Lathe of Heaven*'ın sonuyla da bağlantılı bir meseledir. George Orr için kendisini korkutucu ve gizemli güçlerden kurtarmak anlamına gelen bu bitmek bilmeyen istekler dizisini nasıl sonlandırabiliriz? Le Guin bunu romanın dilini önce uzaylıların ve galaksi savaşlarının olduğu geleneksel bilimkurguya, ardından da dev kaplumbağalar

9. *Ubik*, s. 102.

10. Bkz. *Seeds of Time*'ın (New York, 1994), Platonov'un Çevengur'u üzerine olan bölümü.

gibi yüzen iyiliksever yabancıların "*iakhlu*'"yu ortadan kaldırıp artık istikrarlı bir kent olan Portland'a huzur içinde yerleştikleri (tıpkı diğer Amerikalı göçmenler gibi) doğrudan fantazi düzeyine kaydıran türsel süreksizlikler yoluyla gerçekleştirir. Orr'un eski çevreyolunun altına kurulmuş olan yabancıların antikacı dükkânına yaptığı ziyaret, her şeyini Dick'in 1950'lerin Amerikası'na duyduğu nostaljinin harikulade bir şekilde yakalandığı ve anlatıldığı Amerika hatıralarındaki trafik saplantısına ve keza küçük plakçılar konusundaki ebedi saplantısına borçlu olan bir *deus ex machina** yaratır. Dolayısıyla bu noktada yabancılar (tek bir bilince sahip oldukları görülmektedir) muhtemelen Dick'in yardımsever ve sempatik otomatlarına (*We Can Build You*'daki [1962] Lincoln ve Stanton gibi) onun eserlerindeki daha korkutucu hayaletlerden daha çok şey borçludur.

Fakat önceki simgeleri –Orr'un "dünyada barış" uman etkili rüyasına bir yanıt olarak uzaylıların ayı ele geçirmesi– yalnızca Wells'in paradigmatik eseri *Dünyaların Savaşı*'nın bir tekrarı olmayıp aynı zamanda Sartre'ın kolektiviteler teorisinin ana temalarından biridir: Yani bir grup yalnızca dışarıdan, ortak bir tehdit ya da düşman sayesinde birlik olur. Dolayısıyla George'un dünyada barışı amaçlayan etkili isteğinin mantıksal ama kasıtsız sonucu, öteden gelen bir saldırı karşısında insan soyunun birleşmesidir. Nitekim bu beklenmedik sonuç da, aynı şekilde, kendine özgü beklenmedik bir sonuç doğurur; yani Le Guin'in anlatısını, açıklanmamış öncülünün (Orr'un rüyasının "etkililiği") temellendirilebileceği, hatta belki de açıklanabileceği başka bir dünya olasılığına açmak: Portland metninin tarihsel gerçekçiliğinin dünyasına.

İstek gerçekleştirme metninin, naif bir şekilde tatmin eden ve edilen bir gerçekleşme biçiminde kendi isteklerini yansıtması artık mümkün müdür? Sonuçta istek gerçekleştirimleri tanım gereği asla arzunun hakikaten gerçekleştirimi değildir; fantazisini kurdukları en değerli hayallerin özündeki yokluğun ya da başarısızlığın yarattığı boşluk her zaman derinden hissedilecektir (Ernst Bloch'un bıkıp usanmadan dikkat çektiği bir husus). İstek gerçekleştirme süreci bile kendine özgü bir gerçeklik ilkesi içerir. Amacı şeyleri kendisi için kolaylaştırmak değildir, yolunun üzerindeki itirazları ve ger-

* *Lat.* Hiçlikten gelerek müdahale yapan ilahi el. *–ç.n.*

çeklik sorunlarını biriktirerek bunları daha muzafferane ve "gerçekçi" bir şekilde alt etmek ister. Proust'un fantazi ürünü aşk mektubunu yalnızca gündüz düşü konusunda değil, işlerliğe sahip olmak için dahil etmesi gereken ve nihayetinde bütün süreci gözler önüne seren gerçeklik ilkesi konusunda da her zaman paradigmatik bulmuşumdur:

Her akşam bu mektubun hayalini kurar, onu hayalimde okur, her cümlesini kendi kendime tekrarlardım. Birdenbire dehşete kapılarak dururdum. Gilberte'den bir mektup alsam da, onun bu mektup olamayacağını, çünkü bu mektubu benim kendi kafamdan uydurduğumu kavrardım. Ondan sonra, eğer telaffuz edersem, bu –en değerli, en arzulanan– kelimeleri ihtimaller kapsamından çıkarırım korkusuyla, Gilberte'in bana yazmasını istediğim kelimeleri zihnimden uzak tutmaya çalışırdım. Mucizevi bir tesadüf sonucu, Gilberte'ten alacağım mektup benim kafamdan uydurduğum mektubun aynısı olsaydı bile, ben bu mektupta kendi metnimi görecektim ve benim dışımdan gelen, gerçek, yeni bir şeyle karşılaşmışım, zihnimin dışında, irademden bağımsız, gerçekten aşkın sunduğu bir mutluluk elde etmişim izlenimini yaşayamayacaktım.[11]

Dolayısıyla kolektif bir istek gerçekleştirimi –Ütopya metni– bu iç gerçeklik ilkesinin de izlerini taşımak zorundadır, yalnızca bu yolla parlak başarısını temsil edebilir. Peki, Freud'un rüyalar konusunda söyleyebileceği gibi, istekle çatıştığı şey arasında bir uzlaşmadan bahsedebilir miyiz? Bunun süreci önemsizleştireceği ve Ütopik fantazinin siyasal içeriğini ve anlamını kolaylıkla yanlış yola sürükleyebilecek bir tatmine indirgeyeceği açıktır. Ütopya isteği-

11. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* (Paris, 1987 [1913]), c. I (*Du côté de chez Swann*), s. 402: Tous les soirs je me plaisais à imaginer cette lettre, je croyais la lire, je m'en récitais chaque phrase. Tout d'un coup je m'arrêtais effraye. Je comprenais que si je devais recevoir une lettre de Gilberte, ce ne pourrait pas en tous cas être celle-là puisque c'était moi qui venais de la composer. Et des lors, je m'efforçais de detourner ma pensée des mots que j'aurais aimé qu'elle m'écrivît, par peur en les enonçant, d'exclure justement ceux-là, –les plus chers, les plus desires–, du champ des realisations possibles. Même si par une invraisemblable coïncidence, c'eût ete justement la lettre que j'avais inventée que de son côte m'eût adressee Gilberte, y reconnaissant mon œuvre je n'eusse pas eu l'impression de recevoir quelque chose qui ne vînt pas de moi, quelque chose de reel, de nouveau, un bonheur extérieur à mon esprit, independant de ma volonte, vraiment donne par l'amour. (Türkçesi: *Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, İstanbul: YKY, 2000, 2. Baskı, s. 421.)

nin tatmin edilmeden kalan ve dünyaya düşmeden, başka bir tüketim eylemi derekesine inmeden gerçekleştirilemeyecek olan boyutunu anlatmak için *hüsrandan* daha üstün bir sözcüğe ihtiyacımız var. Bloch'un Mısırlı Helen alegorisi böyle bir kavramsal arayışta anlamlı olabilir (Troya Savaşı sırasında gerçek Helen Mısır'dadır, Troya'da ise bir simulakrı vardır): Her halükârda, burada aranılan şey bölünmüş özne teorisini kolektiviteye havale etmeyecek bir kavramdır (bkz. aşağıda son bölüm). Keza sonsuz ya da elde edilemez olanın apolitik bir şekilde gizemlileştirilmesini de teşvik etmemelidir. Ütopya denen arzu somut ve süreğen olmalı, aynı şekilde bozguncu ya da mahcur da olmamalıdır. Dolayısıyla estetik bir paradigmayı takip etmek ve hem çözülmez çelişkinin üretiminin temel bir süreç olduğunu hem de kötümserlikle ve mümkün olmayanla karşılaşmasına içkin bir tatmin biçimi tahayyül etmemiz gerektiğini iddia etmek daha iyi olabilir. Fakat en azından diğer yol –Le-Guin'de olduğu gibi, Ütopya metni bu başarının olanaksızlığını ve isteğin kendi kendini nasıl aştığının düşünümsel olarak çetelesini tutar– Ütopyacı arzunun sahici bir şekilde kaydedildiği ve yazıya geçildiği bir tarz olarak alınabilir.

7

Zaman Engeli

Dünyanın mevcut durumunun onu takip eden bütünsel durumun nedeni olduğunu söyleyelim. İşte, alın size bir özçelişki daha. Zira bir a *durumu nasıl farklı bir* b *durumu olabilir ki? Ya bunu bir neden olmadan yapacaktır (ki bu abes görünmektedir) ya da neden, ilave olduğundan, derhal yeni bir* a *oluşturur ve bu böyle sonsuza dek gider. Burada zamana ilişkin olarak neden ve sonuç farkları vardır ve bunları bir arada tutabilecek bir yol yoktur. Böylece nedenselliğin kısmi olduğu ve bizim yalnızca karmaşık bir bütün içindeki parçalara sahip olabileceğimiz görüşüne geliriz.*

F. H. Bradley[1]

Dolayısıyla Ütopya türüne ısrarla biçimci bir bakış açısıyla yaklaşmamız, araştırmayı içerik sorunundan uzaklaştırmakta ve bizi, "Ütopya'yı hayal ya da temsil etmek için hangi zorlukların üstesinden gelmek gerekir?" sorusunu değiştirmeye ve bunun yerine görünüşte daha yakıcı olan Ütopyacı arzunun doğasını ve bu umudun aslını araştırmaya yöneltmektedir. Ütopya biçiminin içeriğine ilişkin bu ikinci tür soruya verilecek yanıtın türsel ya da metinlerarası olacağını görmüş bulunuyoruz. Ütopya biçiminin içeriği başka bir biçimden ya da türden, yani peri masalından çıkacaktır: kolektif arzunun belki de daha saf bir biçiminden; en azından köylülüğün yaşam dünyasından, büyüme ve doğadan, tarım ve mevsimlerden, yeryüzü ve kuşaklardan çıkan daha plebvari bir biçimden; sanayi ya da sanayi sonrası dönemde yalnızca "doğum, üreme ve ölümün" alaycı bir kalıntısı şeklinde yaşamaya devam eden bir temsilden.

1. *Appearance and Reality* (Oxford, 1930), s. 194.

Bu durumda Ütopya biçiminin kendi içinde bu toprak ve köy hatırasını –köylü dayanışmasının ve kolektivitesinin yarı yarıya unutulmuş izlerini– yaşatmayı sürdürmesi pek şaşırtıcı gelmeyecektir.

Gelgelelim bu hipotez bile bir sonraki biçimsel sorunumuzun esasen zamansal bir sorun olacağına ve Ütopyacı tahayyülün günlük ampirik Varlık'tan ayrılışının nasıl zamansal bir ortaya çıkış ve tarihsel bir geçiş biçimini aldığıyla ve aynı anda yeni Ütopik toplumun radikal farklılığını teminat altına alan kopuşun bu toplumu hayal etmeyi nasıl olanaksız kıldığıyla karşılaşmak zorunda kalacağımıza işaret ediyor.

Bu ikilemle başlangıçta en iyi, kurucunun kendi *aporia*'smda* karşılaşabiliriz. Ütopus, kuşkusuz, zamanın sisleri arasında artık kaybolmuş efsanevi figürlerden birisidir. Kendisini programlayarak varlıktan sıyrılır ve prensin (hükümdarın) seçimle işbaşına geldiği daha demokratik yapının yerini alır (More Latince *princeps* sözcüğünü bu bağlamda kasten muğlak bir biçimde kullanır).[2] Kaybolan aracı kişiyle sunulan bu aktant geçiş biçimi çoğunlukla, devrimci olayın bir o kadar gizemli zamansallığıyla ikame edilir – Bellamy'de barışçıl yollarla, Morris'te şiddet yoluyla; Le Guin'in büyük Ütopyacısı ve devrimci kurucusu Odo ise, Musa gibi, hatta Marx'ın kendisi gibi, vaat edilen topraklara yeniden yerleşemeden ölmesi ve dolayısıyla sonraki örgütlenmesinde ve kurumsallaşmasında herhangi bir kişisel suç ortaklığından şüphelenilemeyecek olması sayesinde muğlaklıktan kurtulur. Modern Ütopyalardan yalnızca Skinner'ın metni, kişi sorununu, kasten çekici hale getirilmeyen Frazier figürü –yeni dünyasında tümüyle iktidarsız olan ve sahte kimlikle yaşayan, yeni Ütopya yurttaşlarınca zararsız bir çatlak diye görülen ve bu şekilde muamele edilen bir Tanrı ya da yaradan– aracılığıyla ortaya koyabilecek kadar dürüsttür.[3]

Buradaki çatışkıya gelince, bu çatışkının en güçlü formülasyonunu Rousseau'da buluruz. Plutarkhos'u temel alan Rousseau bu tür mitik kurucuların ortaya koyduğu ikilemin temsili için yüzünü ister

* Açmaz. –*ç.n.*

2. Bu sözcük üzerine dipnot için bkz. More, *Works* (New Haven, 1963-97), cilt IV, s. 399.

3. Bkz. Mrs Colson epizodu, B. F. Skinnner, *Walden Two* (New York, 1948), s. 218-21.

istemez yine Plutarkhos'un Lykurgos ve Solon portrelerine döner. Dolayısıyla bugünkü harcıâlem ideolojik totalitarizmlere de sızmış olan bir kişileştirme gizemi sunar: Burada Diktatör'ün ortaya çıkışından duyulan korku, yeni bir başlangıç ya da mutlak bir kopuş imgesiyle yan yana yer alır. Hatta bir tür olarak anti-Ütopya, gücünün çoğunu esasen anlatısal olan bu korkuya borçludur; ki Büyük Birader'in ya da Zamyatin'in Velinimet'inin adı burada yalnızca bir madumiyet ya da gerçek ve meşum sonuçlar doğuran aktant bir kurmaca olarak görülebilir.

Rousseau'nun her türlü bağımlılığa duyduğu ideolojik nefret göz önüne alındığında, bu çatışkının en açık ve en çarpıcı felsefi ifadesini onun sunmuş olması hiç de şaşırtıcı değildir: Yozlaşmış bir toplumun dışında durabilmek ve onu ilerletebilmek için, mitik kurucu her türlü beşeri zayıflıktan muaf olmalıdır; ama aynı zamanda baba figürünün (Stalin) ya da karizmatik faşist liderlerin çıkarlarını tehdit edebilecek bu başarıdan herhangi bir siyasal ya da kişisel itibar da elde etmemesi gerekir. Bu ikilem tam Rousseau'nun dişine göredir ve kendisinin teorik metinlerinde derin bir boşluk yaratan paradoksal formülasyonlardan biriyle sonuçlanır: "Dolayısıyla yasama görevinde birbiriyle uzlaşmaz iki şeyin bir arada bulunduğunu görüyoruz: insanın güçlerinin çok ötesinde bir girişim ve bunu icra edebilmek için hiçe indirgenmiş bir otorite."[4] Yasa Koyucu aynı anda hem bir Tanrı hem de yürürlüğe koyulmuş yasalar üzerinde hiçbir gücü olmayan bir yurttaş-olmayan olmalıdır: Sonuçta Lykurgos intihar eder.

Rousseau bu ikilemi, yine kendine özgü bir biçimde, zaman ve bizim burada anlatının yapısal çatışkılarına benzettiğimiz zamansal paradokslar bağlamında yeniden formülleştirir: Gerçekten de, çözülemez gibi görünen bu çatışkıyı tam da modern kültür devriminin yeniden formülleştireceği tarzda ortaya koyar:

> Hayata gözlerini yeni açmış olan bir halkın sıhhatli siyaset ilkelerinin zevkine varabilmesi ve devlete ilişkin temel akıl kurallarını uygulayabil-

4. Jean-Jacques Rousseau, *Oeuvres*, III (Paris, 1964), s. 383: "Ainsi l'on trouve à la fois dans l'ouvrage de la legislation deux choses qui semblent incompatibles; une entreprise au-dessus de la force humaine, et pour l'executer, une autorité qui n'est rien."

mesi için, sonucun neden durumuna geçmesi, kurumun yaratacağı kolektif ruhun bu kurumu yönetmesi; insanların da yasaların etkisi altında varacakları duruma daha önceden varmış olmaları gerekir.[5]

Yine de son zamanlarda, bu muamma bizatihi zaman paradoksunun kendisine ve tarihte "geçiş", anlatı incelemelerinde ise basitçe "olay" diye adlandırılan paradoksa atfedilecektir. Neden ve sonuç çatışkıları bugün sistem kavramının ortaya çıkışıyla şiddetlenmektedir.

Gerçekten de Bradley'nin zarif formülasyonu, tarihte sistemik düşüncenin gerçek manada enikonu bir tatbiki karşılığında ödenecek bedelin başlangıçtaki amaçları baltalayacağı konusunda bizi uyarmaktadır. Ayrıca bu, biz ister görece çağdaş (yapısal) bir eşzamanlı (ya da bütünlük ya da üretim tarzı ya da Foucaultcu *episteme*) anlayışıyla, ister basitçe (Bradley'de olduğu gibi) bir *a*-durumu/*b*-durumu dizisi anlayışıyla ve hatta ölü bir kelebeğin yere düşmesinin bile bütünü tehlikeye attığı devasa ve birbiriyle bağlantılı bir ağ olarak daha genel bir bugün bilinciyle yaklaşalım, yine aynıdır. Tarih teorisi kuşkusuz bu yönde ilerlemiştir: Ve verili bir dönem hakkında elde edilen gittikçe artan bilgi birikimi (bizimkini de fazlasıyla içermektedir) adeta artzamanlı düşünüşten (doğrusal tarih) eşzamanlı ya da sistemik modele düşey bir kaymayı belirler. Bu kayma (Bradley'nin verdiği ipucunu takip ederek) nedenselliğe yönelik, sıklığı gittikçe artan saldırılarla (Hume zorla çağdaşlık-sonrasının hizmetine verilir) ve hatta çeşitli nedensellik-karşıtı doksaların hegemonyacı doğuşuyla ölçülebilir.[6] Fakat kanımca "nedenselliğe" yönelik saldırı yersizdir; Kant (ve daha niceleri) bize neden ve nedenselliğin bu bakımdan zihinsel kategoriler olduğunu, bunların

5. *A.g.y.*, s. 383: "Pour qu'un peuple naissant pût goûter les saines maximes de la politique et suivre les regles fondamentales de la raison d'Etat, il faudrait que l'effet pût devenir la cause, que l'esprit social qui doit être l'ouvrage de l'institution presidât à l'institution même, et que les hommes fussent avant les lois ce qu'ils doivent devenir par elles."

6. Tarihyazımıyla ilgili bu felsefi tartışmaların kapsamlı bir tartışması için bkz. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, cilt I (Chicago, 1984), 2. Bölüm (Türkçesi: *Zaman ve Anlatı*, çev. Mehmet ve Sema Rifat, İstanbul: YKY, 2007); yeni disiplinlerin doğuşuyla tarihin eşzamanlı hale gelmesi arasındaki ilişki için, Fernard Braudel, *On History* (Chicago, 1980; Türkçesi: *Tarih Üzerine Yazılar*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge, 1992).

doğru ya da yanlış olduğunu iddia etmenin hiçbir anlam ifade etmediğini öğretmiştir. Nedenselliği esasen bir anlatı kategorisi olarak düşünmek daha makul ve yararlı olacaktır: Bu durumda sahip olduğu kötü şöhret de daha kolay bir şekilde açıklanabilir ve halihazırda değinilmiş olan "etkenlerin" ya da tarihsel olayların ve perspektiflerin çokluğu bağlamında tartışılabilir. Bir başka deyişle, tarihsel araştırmanın belirleyici olarak kabul etmeye yanaştığı şeylerin sayısı arttıkça –toplumsal cinsiyet ilişkileri, yazı sistemleri, silahlar– bunların her biri "son kertede belirleyici örneğin" ya da nedenin yeni bir versiyonu olmaya aday hale gelir (ki bu da sonradan yeni bir tarihsel anlatı yazdırır, söz konusu tarihsel değişikliğin hikâyesini anlatmanın yeni bir yolunu sunar).

Zira eğer açıklama, zorunluluğu kavramamızı sağlayan yorumsa,[7] tarihsel nedensellik pratiğinin artzamanlı bir perspektiften eşzamanlı bir perspektife yavaş yavaş nasıl evrildiğini daha iyi anlayabiliriz. Artzamanlı nedensellik, tek tek nedenler dizisi, değişiklikle ilgili bilardo topu kuramı, aslında farklı olabilecek bir nedensellik çizgisini –farklı bir hipotezle kolaylıkla değiştirilebilecek olan tek vuruşluk bir etkiselliği (hatta son kertede belirleyici bir örneği)– yalıtma eğilimindedir. Fakat eğer nedenselliği, bu artzamanlı dizi yerine, muazzam bir eşzamanlı karşılıklı ilişki ya da üstbelirlenim ağı (aynı anda birlikte var olan sayısız hücreden ya da damardan oluşan Spinozacı bir töz) olarak görürsek, bu durumda bir nedensel alternatife karşı çıkmak daha zor olacaktır: Bütün nedenler zaten oradadır, Hegel'in koyduğu adla "zemin"de:

> Varoluş, kendi içine yansıyan varolanların belirsiz çokluğudur; bu varolanlar aynı zamanda birbirlerini de aydınlatırlar – kısacası, karşılıklı bir ilişki içindedirler ve karşılıklı bağımlılığa ve zeminler ile sonuçlar arasındaki belirsiz bağlantıya dayanan bir dünya oluştururlar. Zeminler bizatihi varoluşlardır ve benzer bir şekilde, varolanlar da pekçok açıdan zeminler ve sonuçlardır.[8]

Böylece postmodern göreciliğin korkutucu hayaletini uyandıran bir anlatı zenginliği ortaya çıkar ve bu zenginlik anlatıların her

7. Hegel, *Encyclopedia Logic* (Oxford, 1975 [1817]), s. 174: "Felsefenin amacı... şeylerin zorunluluğunu araştırmaktır."

8. *A.g.y.*, s. 179.

birine kendi özgül alt alanını vererek ve ardından yeni bir bütün olarak daha "karmaşık" ya da "farklılaşmış" bir disiplini yeniden kurmayı deneyerek azaltılamaz (gerçekten de mevcut Luhmanncı karmaşıklık ve farklılaşma kategorileri ya da Althusserci üstbelirlenim kavramı, bu ikilemin çözümlerinden ziyade olsa olsa emareleridir). Tarih, uzlaşımsal ve güven tazeleyecek kadar basit anlatı seçeneklerinden (temel anlatılardan) oluşan sınırlı bir diziden, salt Varoluş'un şaşırtıcı bir tufanına –Cratylus'un çok önceleri ifade ettiği üzere, insanın bir kere bile giremediği bir dereye– dönüşür.

Dolayısıyla bu artzamanlı ikilemleri tümden bırakmak ve bunların gündeme bile gelmediği bir perspektif ve şeylere bakma tarzına yüzümüzü dönmek güven tazeleyicidir. Eşzamanlılık âlemi bundan ibarettir ve burada anlatının yerini neyin aldığını ve bu yeni etkenlerin ya da olguların çoklu bir arada varoluşuna ilişkin yeni sistemik anlayışı dile getirmek için elimizde hangi temsil biçimlerinin olduğunu, bu tarihyazımı malzemesini hangi *Darstellung* (temsil) tarzının uyumlu hale getirebileceğini kendimize sorabiliriz. Ancak bunu layığıyla yapmak için olay örgüsüz ya da şiirsel, "modernist" romandan (burada ilk akla gelen *Ulysses*'tir) tarihyazımı alanındaki deneylere (Braudel'in *Akdeniz Tarihi*'nden Benjamin'in *Pasajlar*'ına) kadar her şeyi yeniden incelemek gerekir. Nitekim bu bize Althusser'in yapısal nedensellik anlayışına kısaca bir göz atmaktan da daha fazlasını sunacaktır. Şimdilik eşzamanlılık teorisyenlerinin şu uyarısını eklemek yeterli olacaktır: Bu zamansal bir mesele de değildir, bu türün eşzamanlı tarihinin bugünle –ebedi ya da diğer türlü– bir ilişkisi yoktur ve yaşanmış ya da varoluşsal zaman bağlamında ele alınmamalıdır.

Bu (gayet uygun) şerhli hükme vurgu yapmamızın nedeni şu bariz olguya dikkat çekmektir: Bunu çok az insan görür ve eşzamanlı *Darstellung*'dan insan zamansallığının paradokslarına kayış kaçınılmaz denebilecek kadar sık gerçekleşir. Dolayısıyla olaylara sistemik ya da eşzamanlı yaklaşım yalnızca temsil ikilemlerine yol açmaz (bu ikilemler her zaman üretken ve ilginç olabilir), aynı zamanda değişiklik hakkında düşük seviyede ya da günlük ideolojik sorunlar da yaratır. Tarihyazımının inşası –her şeyin bir bütünün parçası olduğu; varlıklarla olgular arasındaki ilişkilerin, artık olmayan ve henüz olmayan ile olanaklı ilişkisinden daha güçlü olduğu;

edimselliğin kusursuz bir ağ, geçmişin (ya da geleneğin) ise bugündeki salt entelektüel bir inşa olduğu kanısı– ne kadar başarılı olursa, bu görüş de entelektüel olarak o kadar güçlenir, ısınan bitkilerin kokusunu belli belirsiz aldığımız, ağustosböceklerinin sesinden ve ölümün uzak ve anlaşılmaz anısından çıkardığımız, zamanın ötesinde bir öğle vakti gibi etrafımızda hüküm süren sonsuz bir sistemi kapsayan Parmenidesçi âleme girişimiz de o kadar kaçınılmaz hale gelir. Proust ve Bergson, Platon ve Parmenides: Bu ideolojik yanılsamanın müsebbibi idealizm midir, yoksa aksine idealizm serabının kaynağında tarihyazımıyla ilgili argümanlar mı aramalıyız? Veyahut bunların ikisi de toplumsal düzendeki bir değişiklikten mi kaynaklanmaktadır? Bu sorulara bir yanıt vermek, eşzamanlı hipoteze karşı duran belirli bir anlatı seçeneği sunmaktır (hatta biz çağdaş dünyada bilgi birikimine başvurarak bir tane sunduk bile).

Dolayısıyla eşzamanlı tarihçi kendisine karşı çalışır: Sartre'ın o sevdiği sözle, galipler kaybeder: Eşzamanlı sistem tüm çevremizde ne kadar hava geçirmez bir şekilde oluşturulursa, tarihin ve onunla birlikte siyasal faillik ya da kolektif anti-sistemik praksis olanağının da bu süreç içinde buharlaşması o kadar kaçınılmaz olur. Artık Bradbury'nin ezilmiş kelebek yasasına uyacak yerel değişiklikler yapmak mümkündür ve bu değişiklikler kasıtsız sonuçlarla doludur. Hatta Ütopya'ya karşı en sağlam argümanlar –bizim kendi somut eşzamanlılığımızın ötesinde böyle isnat edilebilir ve kapalı bir sistem kadar, bizim evrenimize alternatif olan, iletişim kurması olanaksız bir evren olarak da– burada, bu tür kasıtsız sonuçların tamamının şiddete yöneldiğini ve isabetli Ütopik müdahalenin, geleneksel ve uzlaşımsal bir düzeni yıkarak istibdada (ya da genel olarak kullanıldığı adla, totalitarizme) götürdüğünü iddia eden öğretide görülecektir. Bu meselelere tekrar döneceğim; gelgelelim eşzamanlılık sorunu ile Ütopik temsillerin inşası sorunu arasındaki içinden çıkılmaz ilişkiyi kavramak için bunlardan şimdi de bahsediyorum.

Dolayısıyla bilimkurguda zamansallığın temsilini ve özellikle de eşzamanlılığın ve sistematikleştirici dönemselliğin temsilini, Ütopya' mn temsili sorununa doğru atılmış bir adım olarak ele almak mantıklı görünüyor. Böylelikle bunun, verili bir sistemin içeriğine çevrilmiş sorulardan ziyade –bunlar, deyim yerindeyse, bir tür antropolojik bilimkurgu oluştururlar[9]– radikal bir tarihsel kopuşun

(buna "geçiş" demek için belki de çok erkendir) şekillenme olanakları hakkında daha biçimsel bir kafa karışıklığı olduğu ortaya çıkar. Şimdilik Rusların geleneksel tabirine başvurmak daha iyi olacaktır: "sıkıntılı zamanlar" – medeniyet merkezlerinin yıkıldığı, şehirlerin boşaltıldığı ve kırsalda yaşayanların silahlı çapulcuların gadrine uğradığı, geleneklerin ve yasaların berhava olduğu "sıkıntılı zamanlar"; yeni bir toplumsal düzenin yalnızca yeni, beklenmedik ve bu zamana kadar marjinal kalmış alanlardan yavaş yavaş çıktığı bir toplumsal kargaşa. Bu tür bir tarihsel durak, Batı'daki ortaçağdan (son kertede kendi kültürel ve toplumsal dengesi olan, tek başına ele alınabilecek bir dönemden) çok farklı bir kavramdır ve döngüsel bir tarih anlayışını destekleme eğilimindedir.

Nitekim bu özelliklerin hepsi klasik temsilini bilimkurguların "altın çağı"nın ana metinlerinden birinde bulmuştur: Isaac Asimov'un 1941 yılında yazdığı *Nightfall* (Günbatımı). Bu küçük romanda Lagash gezegenindeki insanlar her 2500 yılda bir barbarlığa ve deliliğe geri dönüp şehirlerini ateşe verir ve yeni bir Taş Devrine girerler; medeniyeti ve bilimi, teknolojiyi ve aydınlanmayı büyük çabalarla (ama zaman içinde tekrar, döngüsel olarak bir felaketle karşılaşmak üzere) yeniden keşfederler. Tetikleyici unsur nadir görülen güneş tutulmasıdır – bunun yol açtığı felaketi yalnızca bu gezegenin altı tane güneşin etkisi altında olduğunu ve bunlardan birinin ya da birkaçının, bir önceki dönemin her günkü "gece vaktinde" bile belli belirsiz de olsa hep bulunduğunu bilirsek kavrayabiliriz.

Kuşkusuz bilimsel öncülü daha yakından incelememize gerek yok, zira burada önemli olan bilimsel bir öncülün *mimesis*'ıdır (ve Aristoteles'e göre her zaman doğru olmaktan ziyade akla yatkın olmalıdır). Ne var ki bilimin (en azından *Popular Mechanics* gibi dergilerin ve gazetelerin pazar eklerinin) her zaman bilimkurgunun altın çağını ifade ettiği düşünülmüştür, en azından ucuz roman veya dergilerin bu tür açısından –gerek klasik ilkörneklerinden (Lucian ve Cyrano'da) gerek Avrupalı ataları sanat romanlarından (Wells, Čapek ve Stapledon)– daha farklı bir başlangıç oluşturduğu ABD'de.

9. Bu romanlardan birkaçını Beşinci Bölüm'de Aydınlanmacı tarih anlayışının örnekleri olarak vermiştim (bkz. s. 91).

Gerçekten de "Günbatımı"nı borçlu olduğumuz ve kayda değer ve verimli kariyeri bilimkurgunun ilk yarım yüzyılını kaplayan bu emektar yazar, bir keresinde, bu yarım yüzyılın türsel tarihini şu şekilde dönemlere ayırmıştı: macera, sonra bilimsel bir an ve ardından da sosyolojik bir an.[10] Bilimsel ânı görece biçimsel bir şekilde yorumlayacağız, ama içeriğini de hafife almayacağız tabii. Mesela Cleve Cartmill'in 1944 yılına ait kısa hikâyesinde geçen meşhur atom bombası epizodunu örnek verebiliriz – bu kitap nedeniyle FBI editöre (John Campbell) soruşturma açmıştır. Keza hayali bilimkurgu projelerinin gerçek uzay ve bilimsel araştırmalar üzerindeki etkisinden de bahsetmek gerekir. Bu etki, yirminci yüzyıl başındaki bilimkurgu tasvirlerinin dönemin modernist mimarisi üzerindeki etkisine benzer.[11]

Yine de kanaatimce, edebi analiz konusunda en çok işimize yarayacak şey, böyle bir bilimsel içeriğin bir tür biçim aracı oluşturduğunu düşünmektir: Başka bir deyişle burada, özgül bir bilimsel etki ya da matematiksel paradoks (ya da bu şeylerin akla yatkın bir mimesisi de denilebilir) bir çerçeve ya da daha iyisi, çok farklı bir hikâye tarzıyla eşleştirilebilecek sahte-nedensel bir hipotez işlevi görür. Bu iki boyut tersine çevrilebilir bir anlatı nesnesi, bir tür anlatısal *Gestalt* üretecek şekilde birbirine geçecektir. Bu bütüne iki ayrı perspektiften, yani bilimsel ve bilimsel olmayan perspektiften bakılabilir ve bunlardan biri tema olduğunda, diğeri onun için "örnek" işlevi görür (ya da eski ve teknik bir dil kullanmak gerekirse, diğerinin amacının aracı haline gelir). Bu durumda, bilimsel olmayan içerik, niteliği bakımından görece daha sosyaldir: Bu durum Asimov'un yaşamı hakkında bilinenlerle de örtüşmektedir. Denildiğine göre, kendisi 1930'lu yıllarda, düzenli bir şekilde Marx ve Marksizm çalışan gruplara katılmıştır. Ayrıca Asimov'un gerek burada gerek *Vakıf* dizisinde gözleyebileceğimiz "psiko-tarih" anlayışı, "üretim tarzı" anlayışından hareketle geliştirilmiştir.

10. Isaac Asimov, *Soviet Science Fiction* (New York, 1962), "Giriş", s. 10-2.

11. Reyner Banham'ın bıkıp usanmadan bahsettiği ve Archigram'ın hakkını layıkıyla verdiği bir husus. Ayrıca bkz. Rem Koolhaas'ın Hugh Ferriss (ve daha pek çoğu) üzerine yazdıkları, *Delirious New York* (New York, 1978).

Fakat Asimov'un bilimkurgu tarihindeki üçüncü ânının doğasını da saptamamız gerekiyor: "Günbatımı"nın içeriği hakkında kullandığım "sosyal" sözcüğü ile Asimov'un sosyolojik adını verdiği şey (kanımca kastedilen sosyal hicivdir) tamamen aynı değildir. Bu yeni dönemi Pohl ve Kornbluth'un 1953'te yayımlanan *Uzay Tacirleri*'nden başlatmak eski ve onurlu bir gelenektir. Amerikan halkının o dönemdeki meşgalelerini tasvir eden bu roman –dönemin çoksatanlarından bazılarının ismi manidardır: *The Hucksters* (Pazarlamacılar); *Organization Man* (Şirket İnsanı)– başka bir gezegendeki insanların sistematik olarak müptela kılındığı metaların (P. K. Dick'in "Can-D" ve "Chew-Z"sinin[12] ve hatta Coca-Cola'nın ya da tütünün hayaleti!) ticaretini konu alır. "Günbatımı" basmakalıp diyalogları ve bir doz harcıâlem sosyal hicvi, Gotham-tarzında karikatürleştirilmiş araştırmacı gazetecisi, dargörüşlü akademisyenleri, "genel kamuoyu" ve fanatik dincileriyle tipik bir ucuz romandır. Felaketle kesilen "yüksek medeniyet" gibi bir tarihsel sistem mefhumu, tam gelişimini yalnızca sonraki bilimkurgularda bulacaktır.

"Günbatımı"ndaki bilimsel paradoks kuşkusuz, daha yakın zamana değin varlığı varsayım düzeyinde kalan gizli bir ikiz gezegenin gölgesi nedeniyle altı güneşin altısının da tutulmasıdır. Bu arada, bu korkunç sonuçların kökenindeki astronomik bilgisizlik dâhice açıklanır: Lagash'ın astrologlarından biri, tek bir güneş etrafında örgütlenmiş bir güneş sistemine dahil bir gezegenin hareketleri ve teorik araştırmanın sunduğu büyük kolaylıklarla ilgili varsayımlarda bulunur: "Böyle bir dünyada astronomlar belki de teleskopu bile keşfetmeden önce yerçekimiyle işe koyulacaklar";[13] gündüz-gece değişiminin düzene oturmasıyla bu bilimcilerin Lagash sakinlerinin bilmediği bir şeyler öğrenecekleri açıktır.

Kanımca "eşzamanlı sistem-artzamanlı anlatı" karşıtlığı şeklindeki dolaysız temamızdan dolaysız bir sonuç çıkarmak ve Asimov'un dönemselleştirici bilimkurgu tarihi anlatısını, verili herhangi bir dönemdeki farklı işlevsel şekillenmeleri oluşturan pek çok muhte-

12. Philip K. Dick, *The Three Stigmata of Palmer Eldrich* içinde (New York, 1965).

13. Isaac Asimov, "Nightfall", *Famous Science Fiction Stories* içinde, haz. R. J. Healy ve J. F. McComas (New York, 1957), s. 404.

mel etken bağlamında yeniden yazmak daha doğru olacaktır. Böylece Asimov'da ve bilimsel "başat etken" altında, sosyolojik olan, sosyal hiciv alanı, bir sonraki dönemde kurtulacağı tabi bir yer edinir.

Gerçekten de Asimov'un 1962'de yazdığı önsözün üzerinden geçen kırk yıldan sonra, bilimkurgunun gelişiminde birkaç evre daha olduğunu varsayacak bir konumdayız – özellikle de Asimov'un sonraki eserlerini açıkça dahil ettiği "sosyolojik" evre dargörüşlü ve Soğuk Savaş korkularının ve stratejilerinin etkisinde kalmış sınırlı bir Amerikan kültürü eleştirisi biçimi gibi görünmeye başladığından. Yine de Dick ve Le Guin'in çağım sosyolojiden psikolojiye geçişle ya da karmaşık ve ilginç karakterlerin ortaya çıkışıyla –bilimkurguda böyle karakterlerin olmaması, kanonik yüksek edebiyatın modernist okurlarının sık sık hayıflandığı bir hususturnitelendirmek pek uygun görünmemektedir. Psikoloji, hümanist vurgularından ötürü uygunsuz görüldüğü gibi (psikolojik oyunlar ve paradokslar muhtemelen Asimov'un ikinci ya da "bilim ve teknoloji" evresine aittir), psikanalizle ikame edilir ve uygulamalı bilim veya deneme-pazarlama tekniği, belki de sahte-bilim konumuna düşürülür. "Öznellik" daha geniş ve dogmatikliği daha az bir kategoridir, hem Dick'in sanrılarında hem de Lem'in bilişsel paradokslarında ya da Le Guin'in antropolojik dünyalarında işbaşında gördüklerimizi bu başlık altında sıralayabiliriz: Böylece Asimov'un üç ânına dördüncü bir an eklenecektir.

Ne var ki bilimkurgudaki "Yeni Dalga" retoriğini ve propagandasını da (özellikle de Britanya'da Moorcock ve meslektaşlarının, ABD'de de Samuel Delany'nin başı çektiği, şahsında cisimleşen hareketi) sanrılar doğuran bir çağın küresel şafağı olarak dikkate almayı ve bu çok çeşitli emarelerin hepsinden, bu noktada bilimkurgunun beşinci ya da estetik evresi diyebileceğimiz bir şeyin doğmakta olduğu sonucunu çıkardığımı söylemeliyim. Bu sözcük hiçbir şekliyle estetizme ya da sanat-için-sanata geleneksel ya da gerileyici tarzda bir dönüşü ifade etmez, daha ziyade algı ve temsil ikilemlerinin yeni merkeziliğine işaret eder: dilin statüsü kadar Gerçek'in sorunsallaştırılmasını da öne çıkaran ikilemlere – bunlar hem Dick'teki eski-moda, önceden istikrarlı özneleri merkezden alır hem de Delany'nin toplumsal dünyasının marjinalliklerini ve Bal-

lard'ın felaket estetiğindeki ve yabancı ziyaretçilerin ve kültürlerin bizim sınırlı değerlerimizi kınadığı göreciliklerdeki koca bir küresel sistemin katastrofik istikrarsızlıklarını yaratır. (Bu durumda, Reagan-Thatcher döneminden itibaren bilgisayarın, küreselleşmenin ve mali sermayenin yeni soyutlamalarının ortaya çıkmasıyla altıncı bir evrenin başladığını varsaymamız gerekir: daha genel anlamda, siberpunk). Dolayısıyla bilimkurgunun çeşitli evrelerini şöyle sıralayabiliriz (ama bunların çakıştığını ve her yeni evrenin öncekilerin biçimsel edinimlerini koruduğunu ve tarihlerin de yalnızca sembolik olduğunu bir an olsun unutmamalıyız):

1. Macera ya da "uzay operası", en doğrudan temsilcisi Jules Verne'dir, Amerikan geleneğinde ise Edgar Rice Burroughs'un *A Princess of Mars*'ıyla (1917, Marslı Prenses) anılır.
2. Bilim (ya da en azından bilimin *mimesis*'i), Gernsbacher'in *Amazing Stories* (1926, İlginç Hikâyeler) eserindeki ilk ucuz bilimkurgu edebiyatı örneklerinden başlatılabilir.
3. Sosyoloji, daha doğrusu sosyal hiciv veyahut da "kültür eleştirisi": Geleneksel olarak Pohl ve Kombluth'un *Uzay Tacirleri* (1953) ile getirdikleri yeniliğe atfedilir.
4. Öznellik, ya da 1960'lar: Örneğin Philip K. Dick'in on büyük romanı, hepsi de 1961-68 yılları arasında yazılmıştır.
5. Estetik ya da "spekülatif kurmaca", geleneksel olarak Michael Moorcock'un 1964-77 yılları arasında yayımlanan *New Worlds* dergisiyle, ABD'de ise Samuel Delany'nin (1942-) eserleriyle özdeşleştirilir.
6. Siberpunk, William Gibson'un *Neuromancer*'ıyla (1984) bomba bir başlangıç yapmıştır: yalnızca yeni-muhafazakâr devrim ve küreselleşmeyle değil, aynı zamanda ticari fantazinin kitle kültürü alanında rakip bir tür ve nihayetinde galip olarak ortaya çıkışıyla da uyumlu olan genel bir kopuş dönemi.

Fakat öznellik ve temsille ilgili dördüncü kategori, 1969'da başlayan ikinci bir feminizm dalgasına da yer açacak şekilde genişletilmelidir; zira bu dalga tümden yeni bir kadın bilimkurgu yazarları kuşağı yarattığı gibi, daha da çarpıcı olanı, Ütopya metninin tümden yenilenmesini ve yeniden keşfini de belirlemektedir. Dolayısıyla bu yeni belirleyici ya da nedensel çizgi, bizi bu dördüncü ya da temsili evremizin eşzamanlı sistemini yeni bir tarzda; yani tüm bu özellikleri, toplumsal cinsiyeti (ve bununla birlikte aynı dönemdeki çeşitli Üçüncü Dünya devrimlerinin daha sonra ortaya çıkan

antropolojik etkilerini) merkeze yerleştirerek düşünmeye yönelik bir zorunluluk olarak yeniden yazmaya teşvik edebilir.

Asimov'un yaratıcı yaşamı aslında tüm bu dönemleri kapsar. Dolayısıyla gençlik döneminde yazdığı eserlerde, sonradan başka bir sistemin başat öğeleri halini alacak bazı tabi öğeler bulmak bizi şaşırtmamalıdır. Mesela "Günbatımı"nın tepe noktasının, Yunancada algı anlamına gelen *estetik* sözcüğünün lafzı gücüne sahip olduğu ve Asimov'un bilimsel öncülünün beklenmedik sonucu olarak, gözalıcı, neredeyse kör edici bir görsellik sağladığı anlaşılır:

> Yeryüzünün üç bin altı yüz cılız yıldızı gözle görülemiyordu – Lagash dev bir salkımın merkezindeydi. Güçlü, göz kamaştırıcı otuz bin güneş insanın ruhunu donduran bir görkemle parıldıyordu, öyle ki korkunç aymazlığıyla, soğuk ve dehşet kasvetli dünyada esen acı rüzgârdan bile daha korkutucu derecede soğuktu.[14]

Dolayısıyla diğer türlü anlaşılamaz olan "yıldızlar" sözcüğünün anlamı, her iki bin yılda bir Lagash sakinleri açısından anlaşılır hale gelir ve bu görünüşte bilim yönelimli bilmecenin estetik zevk bonusu, gezegendeki canlıları deliye çevirirken bile bizim ilgiyle baktığımız manzarada verilir: Hayali aşırılığın (ve de çokluğun) *jouissance*'ı.

Galaktik görsellik en eski beşeri estetiklerden biridir. Zamansal olarak, Zodyak ve takımyıldızlarında cisimleşmesinden bile önceye uzanır. Adorno *Aesthetic Theory*'nin güzel bir pasajında,[15] sanatın zamansallığın ilkörneği olarak, salt görüntü olarak geçici varoluşu, varlığı sönüp giden bir parlaklık olarak havai fişeklere işaret eder. Geceleyin gökyüzünde gördüğümüz yıldızlar, zamansal açıdan askıya alınmış bu tür görüntüler ve hareketsiz bir şekilde uzay boyunca yayılmış bir çokluktur. Bunun öbür yüzü ise, Vahiy'de bize son günlerde bir tomar gibi dürüleceği söylenen gök kubbedir. Algının ve ifadenin ilk biçimleri kendilerini gezegenlerin hareketsiz ışığı, arkalarındaki kalabalıkların belirli bir eksen etrafında yükselmesi ve alçalmasından kaynaklanan bu ışıkların birbirinden yavaş yavaş ayrılması olarak dayatır. Fakat bu algıyı tanımlayan şey görüşümüzün tersine çevrilmesidir – burada bize yukarıdan bakan ve bizi bunların kör edici görüş alanında tutan yıldızlardır. Asi-

14. "Günbatımı", s. 410.
15. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory* (1997), s. 81.

mov'un oldukça esrarengiz bir şekilde anlattığı, bize Sartre ve Lacan'ı hatırlatan[16] korkudur bu, yani bireyler ve tüm bir canlı türü olarak gökyüzünün bu acımasız bakışlarına yakalanma ve tutulma korkusu duyarız. Bu korku ayın etkisine hiç benzemeyen, Urras'ın Anarres mukimlerine anlatılmaz derecede beşeri ve doğal bir zenginlik ifade ettiği (yalnız elçi ise tersine buna özlem ve nostaljiyle bakar) Le Guin'in *Mülksüzler*'inde olduğu gibi mevcudiyeti Ütopik bir vaat olan esaslı bir dehşettir.

Fakat "Günbatımı"nı başladığımız sorunu takip etmeden ve bu mutsuz gezegenin arasında hiç iletişim olmayan öncesiyle sonrası arasındaki bağı incelemeden bırakamayız. Bu bağ, dindir: Kültistler en gelişmiş bilimcilerin ancak şimdi, yani hemen arefesinde keşfetme sürecinde oldukları felaketin bilgisine sahiptir. Dolayısıyla birbirine düşman olan din ve Aydınlanma arasında, bu ikisine de şüpheyle yaklaşan halk kitlelerine karşı tuhaf bir ittifaka şahit oluruz. Fakat bu birleşim bir diyalektiği yansıtır, zira bu iki güç Aydınlanma paradigmasının temel karşıtlığıdır: Din ve hurafeye karşı bilimsel ilerleme. Bilimsel ilerleme sonradan, antropolojik bilimkurgu adını verdiğim türün *Bildungsroman* anlatısını (ki bu "medeniyetin" yükselişini tarihsel çağlar boyunca takip eder) sağlayacaktır; öte yandan dinin diğer kutbu, yukarıda gördüğümüz üzere, sonunda fantaziye göç edecek ve Aydınlanma paradigmasının ayna imgesini sunacaktır: büyünün yitirilmesi ve köyün "eski dünyasının" ve kutsal olanın düzeninin çöküşü olarak tarihi.

Ne var ki bilimkurguda din bir tür dolaylayıcı uzaydır; altyapı ile üstyapının gizemli bir şekilde iç içe geçtiği ve esrarengiz bir kimliğe kavuştuğu kara kutudur – üretim tarzı ve kültürle aynı şeydir (ikisinin kavramlarını da muğlak bir şekilde haber verir). Din belki de antropolojinin bir disiplin olarak ortaya çıkışında en eski örgütleyici kavramdı: ulusal ya da ırksal karakter için nihai belirleyici kerte, kültürel farklılığın nihai kaynağı, tarihteki çeşitli halkların tekliğinin göstergesi (Hegel'de hâlâ bir yere sahip olan bu rolün, bugün, Samuel Huntington gibi ideologlarda yeniden doğuşuna şa-

16. J.-P. Sartre, *Being and Nothingness* (New York, 1996 [1943]; Türkçesi: *Varlık ve Hiçlik*, çev. Gaye Eksen ve Turhan Ilgaz, İstanbul: İthaki, 2009), "The Look"; Jacques Lacan, *Le Seminaire*, cilt XI (Paris, 1973 [1967]), s. 70-2.

hit oluyoruz). Dolayısıyla hazır bir öteki düşüncesi olarak bilimkurgu için en basit çözümleri sağlayabilir ve aynı zamanda en ilginç kavramsal ikilemleri ve biçim sorunlarını sergileyebilir. Biraz sonra bunun daha kolaylıkla yönetilebilir ve tanımlanabilir bir motife indirgendiğini göreceğiz.

Fakat öncelikle Asimov'un tarihsel ve döngüsel figürlerinin diğer bilimkurgu tarzlarına nasıl çevrildiğine bakmamız gerekiyor: Burada kapalı bir sistemin özlü anlatısının ardından başka bir anlatı gelir; ilkiyle çakışması mümkün olmayan bu ikinci anlatının selefiyle arasındaki sorunlu süreklilik, pek çok açıdan öykünün merkezi ifadesi, temel biçimsel sonucu ya da paradoksudur. Zira bu hikâye, anlatının kendi figürasyonunu uzun ve efsanevi tarihsel kronolojilerinden ziyade bireyler bağlamında bulması gerektiği öznellik ve hümanist psikolojiye çevrildiğinde daha farklı görünecektir.

Dolayısıyla Philip K. Dick'in sanrı ve ilaçların etkisi altındaki görü dünyası ya da tarih sonrası manzaralarının klostrofobisi, felaketten sonra yeryüzü sakinlerinin göçe zorlandığı ve duyusal ve deneyimsel fukaralığı farmakolojik yanılsamayı insanın fazla gözüne sokan korkunç ve yapay dış dünyaları, Altın Çağ türü galaktik ve tarihsel spekülasyona çok uzak görünmektedir. Burada bir tür anekdot epigraf olarak kullanmak istediğim epizotta,[17] Mars'a yakın dönemde gelmiş bir göçmen, "planı" (bu hayali Barbi bebek uyuşturucu ortamına verilen ticari ad) tanıdık bir kadınla yaşadığı kaçamak için kullanmaya çalışır, fakat felaket öncesi hayali manzara –rüya gibi bir sahil sahnesi– ona engel olur. Burada bir kez daha birbiriyle teması olmayan iki kapalı dünyayla karşılaşıyoruz: nankör bir Mars'ın gerçek yaşamı ve Perky Pat ile Walt'ın kusursuz, sonsuz, rüya gibi yaşamı. Burada, ikisi arasındaki bağlantı sorunu –Asimov'da din ve gelenek bağlamında resmedilir– hafızanın kaçınılmaz sorunu halini alır: Önüne geçilebilir mi, çürütülebilir mi, tekrardan işlemesi sağlanabilir mi? Bu durumda, uçurumun üzerindeki köprü bir hatırlatıcı işlevi görecektir: başkarakterin banyodaki aynaya rujla yazdığı, ona acele etmesi gerektiğini hatırlatan not. Buradaki alaycı sonuç, komşuların tamamının (kadınıyla erkeğiyle) bu zamana kadar kolektif fantaziye katılmış olmaları ve onu

17. Philip K. Dick, *The Three Stigmata of Palmer Eldritch* (New York, 1965).

dürtmeye çok istekli olmalarıdır: Ütopik kolektivitenin (tabii eğer böyle bir şey varsa) bir parodisi. Cinsel tiksinti böylesi bir sonucun Dick'in başkarakterleri için yedekte beklettiği tek yanılsama değildir, zira onlar ilaçların etkisiyle ve şizofrenik sanrıları sırasında kâbus gibi bir tekbenciliğin tam tersini de bilebilirler. Bu sanrılar artık kaçışın hiçbir şekilde mümkün ya da hayal edilebilir olmadığı eşzamanlı bir sistemi ya da durumu oluşturmaktadır.

Fakat daha oturaklı ve hümanist bir dile çevrildiğinde, hafızanın ikilemleri bilimkurgu olduğu hemen anlaşılan bir anlatı sunar: Le Guin'in *Yanılsamalar Kenti* (1967) romanında olduğu gibi; burada başkarakter, dünyayı kurtarma misyonunu yerine getirmesini engelleyen bir hafıza kaybından mustariptir. Falk gerçekten de Shing adıyla bilinen uzak yabancı fatihlerin dehşet saldığı bir kabile dünyasında bir kimlikten ya da geçmişten yoksun bırakılmıştır. Bir ses ona hafızasını geri kazanması ve görevini hatırlaması için kıta-ötesi başkentlerine (muhtemelen eski Denver) gitmesini söyler. Hâlâ sanayi öncesi koşulları ve esasen Amerikan yerlilerinin toplumsal biçimlerini (Le Guin'in her zaman tipik Ütopik ideali olmuştur) yaşayan bir Kuzey Amerika boyunca paradigmatik bir yolculuk, kendi temel anlatı biçimini çok fazla ayırt edici ya da ilgi çekici bir husus olmadan aktarır. Yazarın bu eserinden duyduğu haklı memnuniyetsizliğini aslında bununla açıklayabiliriz, fakat LeGuin yanlış bir tespitle bu memnuniyetsizliği eserin fantazi ile bilimkurguyu (Tolkien'den mülhem öğeler ile ikincisinin atom bombası sonrası teknolojilerini) harmanlamasına yormuştur. Aslında aynı "kabul edilmez" birleşimi, yazarın en önemli ve başarılı geç dönem eserlerinden *Hep Yuvaya Dönmek*'te (1985) de kabile örgütlenmesiyle sibernetik altyapının bir araya getirilmesinde görüyoruz. Biçime bir kusur bulacaksak, coğrafi olay örgüsüyle burada tartıştığımız türden bir psikolojik sonu birleştirme girişiminden bahsetmek daha makul olabilir.

Her halükârda roman, bir içedönüşle ve psikolojik keşifle sonlanır: Falk, Shing istilası sırasında Yeryüzüne kaçmak zorunda kalan ilk yerleşimcilerin torunudur. Falk'ın halkı eski memleketiyle bağını yitirdiğinden ve daha da özel olarak, *ansible*'ın mucizevi teknolojisini henüz öğrenemediğinden –*Mülksüzler*'de Shevek'in icat ettiği ve şu ya da bu şekliyle Le Guin'in kozmosunun sembolik ve ideolojik merkezi olan eşzamanlı galaktik iletişim aleti burada yok-

luğuyla mevcuttur– bir temsilciyi keşfe göndermek zorundadır ve bu temsilci Falk'tan başkası değildir. Shing'lerin neden Falk'ın hafızasını tümden yok etmek yerine sildiklerini açıklamaya çalışmak sıkıcı kaçacaktır (aslında, şu anda dış uzayda bir yerde olan kadim düşmanlarını yok etmek için onun yol göstericiliğine ihtiyaçları vardır); fakat önceki hafızasının ve kimliğinin iadesi, mevcut hafızasının ve kimliğinin tümden silinmesi demektir. Dolayısıyla Falk kendisini biri diğerinden daha katlanılmaz olan bu iki seçenek arasında kalakalmış bulur: mevcut kimliğini yitirmek ya da eskisinin sonsuza kadar karanlığa gömülmesi. Dolayısıyla bu figürasyon bize, Asimov'un döngüsel kronolojisinden çok daha güçlü bir şekilde, Ütopya'nın bu temel endişesine (ki buna birazdan daha ayrıntılı bir şekilde dönme fırsatımız olacak) tekrardan bakma fırsatı veriyor: yani Ütopya özlemi de dahil tüm iyiliklerimizin ve kötülüklerimizin bulunduğu dünyayı, tüm bu şeylerin ve deneyimlerin –gerek olumlu gerek olumsuz– silinmiş olacağı bir dünya uğruna kaybetme korkusuna. Sartre'ın ifade ettiği şekliyle, "benim planım, kendime zamanın öte tarafında bir randevu vermek; özgürlüğümse kendimi orada bulamama, hatta kendimi orada bulmayı bile artık istememe korkusudur."[18] Dolayısıyla sık sık Ütopyacı can sıkıntısı diye tanımlanan şey, kateksisin artık "benim kendi" projelerim ya da "benim kendi" günlük yaşamım olarak görülmeyen şeyden geri çekilmesidir. Zaten gayri şahsileşmenin Ütopya'nın temel ya da kurucu özelliği olmasıyla kastedilen de budur.[19]

Fakat şimdilik bizi ilgilendiren husus bu ikilemin kendisinden ziyade buna getirilen anlatısal çözümdür:

> İçindeki artan panik havasından kurtulmak için dikkatini üzerinde yoğunlaştırabileceği bir nesne aradı. Eski bir trans öğretisiydi bu, somut bir

18. Sartre, *Being and Nothingness*, s. 73.

19. Genel anlamda modern felsefede "temel bir eğilim" olarak gayri şahsileşme hakkında, bkz. Fredric Jameson, *A Singular Modernity* (Londra, 2003; Türkçesi: *Biricik Modernite*, çev. Sami Oğuz, İstanbul: Epos, 2004): Aslında (Keats ve onun "olumsuz yetenek" kavramından beri) modern estetikte ve özellikle modern şiirde de çok merkezi bir yere sahip olduğunu ekleyebilirim: Mesela, Fernando Pessoa'daki "Lirik Şiirin Dereceleri" (beş tanedir) gayri şahsileşmenin pekiştirici biçimleridir (bkz. Irene Ramalho Santos, *Atlantic Poets*, Darmouth, 2003, s. 14, 77-8).

şeye yoğunlaşıp dünyayı bu şey üzerinde yeniden inşa etme tekniğinin ürünüydü... Kitap: Ellerine aldı... Güzel anlamsız örüntülerden oluşan sütunlar, yarım yamalak anlaşılan yazılar, uzun zaman önce Birinci Analekt'te öğrendiği harflerden olağandışı, şaşırtıcı şeylere dönüşmüştü. Bunlara öylece baktı ama okuyamadı ve anlamını bilmediği sözcüklerden birisi bunların arasından çıktı, ilk sözcük:

Yol...[20]

Bu "Yol" elbette Le Guin'in metafiziğinin merkezi gerçekliği olan "Tao"dur. Tao yazarın tüm eserlerinin temelinde olduğu gibi, George Orr'a da artzamanlılığın kasılmaları boyunca uzanan aşkın bir köprü sunar. Fakat Le Guin, Orr'un geçmişin kaybolmaya yüz tutmuş hafızasıyla yeni yeni istenen (ve çoğunlukla felaket derecesinde farklı) bugünü nasıl bir arada tuttuğunu açıklayacak külfetli bir psikolojik aygıt yaratma zahmetine girmez. Bu arada Tao'nun burada, *Sürgün Gezegeni*'nde, olumsal bir içerikten, hafıza mekanizmalarını anlamla (ya da Rus biçimcilerinin sözcükleriyle, bunu "güdüleyerek") donatmak için bir bahaneden daha fazlası olmadığını hissederiz: Herhangi bir basılı metin de bu işlevi göremez miydi? Tek bir sözcükte, tek bir hecede, tek bir harfte eşsiz bir güç olduğunu görmez miyiz? Zannımca bu noktada Brecht'in *Tao Te Ching* kitabının yazılışıyla ilgili büyük şiirini hatırlamak –ve öküz üstündeki bilge ve onun küçük yaveri bir daha dönmemecesine ormanın derinliklerinde ve efsanede kaybolmadan önce, Efendisine ne kastettiğini soran ve bunu yazılı bir şekilde isteyen gümrük memurunu yâd etmek– ne gereksiz ne de abes kaçacaktır:

Sprach der Knabe: "Dass das weiche Wasser in Bewegung
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.
Du verstehst, das Härte unterliegt."

Çocuk dedi ki: "Su yumuşaktır ama yıllarca
aşındıra aşındıra unufak eder güçlü kayaları.
Bir başka deyişle, sert olan kaybeder."[21]

20. Ursula Le Guin, *Planet of Exile* (New York, 1966), s. 138; Türkçesi: *Sürgün Gezegeni*, çev. Ayşe Gorbon, İstanbul: İthaki, 1999.

21. Bertolt Brecht, "Legend of the Origin of the Book Tao-te-ching on Lao tse's Road to Exile", Peoms 1913-1956 (New York, 1976), s. 314-6; "Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration", Werks (Frankfurt, 1988), XII, 33.

Brecht'in zamanın ritimlerinin daha gizemli tınısını hâlâ taşıyan ve kapsayan Laozi'sinin demokratik öğretisi işte budur.

Fakat Brecht alıntısı, tüm bu durumlarda yazıyla ve yazılı metinle ilgilendiğimizi açıkça gösterir. Eğer psikologlar "hatıra izleri"nden bahsetmeye devam ediyorlarsa, ifade, gerçek bir fiziksel göndergenin süregelen yokluğunda, geçmiş bir olayın hatırasının bir "iz"e, yani bir tür yazıya benzetildiği mecazi bir şey olarak kalır. Fakat Asimov'un milenyumcu din kültü de, tüm dini gelenekler gibi, temel aktarma aracı olarak kendi içinde bir tür kutsal yazı taşır; diğer yandan aynaya Dick'in rujla yazdığı not bile, bize seri katillerin olay mahalline bıraktıkları ürkütücü mesajları az biraz hatırlatan bir *écriture* (yazı) biçimi olarak kalır.

Çok farklı görünen yazı ve zaman kavramlarının gerçekte suç ortağı ve birbiriyle ilişkili olduğunu kabul etmek için, Derrida'nın erken dönem çalışmalarının labirentlerine dalmamız gerekmiyor: Yani dil fikrinin, zamanı bütünlüklü olarak düşünememenin bir sonucu mu yoksa tersi mi olduğuna karar vermemiz gerekmiyor. Fakat *ansible* anlayışının ve bunun vaat ettiği ve cisimleştirdiği bugündeki bir eşzamanlı iletişim ideolojisinin, hem dilin hem de zamanın gizliden gizliye hümanist (ya da metafizik) bir yanılsama içerdiğini sembolik olarak açığa çıkardığım anlamamız gerekiyor. Ütopya metninin eşsiz değeri de bir hatıra izi, fakat gelecekten bir mesaj olarak sahip olduğu işlevde yatar – bu mesaj, kendilerini ötekilik mesajları olarak sunan ama geçmişte aktarılan tüm büyük kutsal kitapların çarpıtılmış bir şekilde haber verdiği bir şeydir.

Bu anlaşılamayan yazılı mesajların arkeolojik benzerleri vardır, özellikle de müzelerdeki çömlek kırıklarında ve kültür fragmanlarında. Bu durumda müzeler bilinmeyen bir nesne dilinde yazılmış bir tür büyük mesaj halini almaktadır. Müzeler, kaçınılmaz olarak, modern bilimkurgunun temel metninde paradigmatik bir biçimde ortaya çıkar:

> Öğleye doğru Yeşil Porselen Saray'ına yaklaştığımızda, terk edilmiş ve yıkıntılara karışmış buldum onu... Açık ve kırık olan kapının kanatlarını açınca, içeride, alışılmış bir hol yerine, bir sürü yan pencerenin aydınlattığı uzun bir koridor bulduk. İlk bakışta müzeyi anımsattı bana, karo zemin kalın bir toz tabakasıyla kaplanmıştı ve aynı gri örtünün içine muhtelif eşyalar gizlenmişti... Yan taraflara doğru gidince, eğimli raflar gördüm ve ka-

lın toz tabakasını temizlediğimde zamanımızın bilindik cam kavanozlarını buldum...[22]

Ne var ki Wells'in müzesi dünyadaki geleceğimizi insanın geriye doğru evriminin üzücü tarihi olan bir geçmiş şeklinde gösterir: zamansal paradoksu bizi burada ilgilendiren paradoksun tersine çevrilmesinden oluşan ve farklılığın özdeşlik olduğunu, bu yabancı eserlerin aslında bizim geleceğimizin kalıntıları olduğunu ve bir kopuşu acımasız bir sürekliliğe dönüştürdüğünü kanıtlayarak şok eden –*Maymunlar Cehennemi*'nin (1968) sonundaki, sahildeki karşılaşma gibi– kâhince bir arkeoloji. Aslında Zaman Gezgini bunlardan kasvetli bir "yüzyıl sonu" entropi görüsü haricinde hiçbir şey öğrenmez ve sonunda muhtemel silahlar için bu müzeyi yağmalar; tıpkı *The Mote in God's Eye*'da (1974, Tanrı'nın Gözündeki Toz), Asimov'un Lagash'ındaki misafirler gibi, orada buldukları silahlardan döngüsel bir felaketin ve dirilişin üzücü tarihini okuyabilen kazazedelerin yaptığı şekilde.[23]

Ştrugatski Kardeşlerin Bölge'sindeki müzeyse biraz daha farklıdır. Burada nesneler yabancı misafirleri ya da onların tarihleri hakkında bize hiçbir şey söylemezler, aksine güçlü ötekilik sinyalleri yayarlar. Tıpkı Ian Macauley'nin Sigma Draconis III'e vardığında karşılaştığı tuhaf nesneler gibi:

> Adeta armut şeklinde bir şey, dar tarafında yaklaşık bir buçuk metre uzunluğunda bir çengel... ve onun yanında, bir salıncak iskeletine benzeyen beş paslanmış demir parçası... ve bir tür levha, çevresinde birbirine eşit mesafelerle dizili dört büyük ve dört küçük çıkıntısı olan oyuk bir disk...[24]

Bu arkeolog aynı zamanda bir dilcidir; yabancıların yaşamını bir bütün olarak yeniden kurmak (ve özel olarak da bunun çöküşünü ve yok oluşunun sırrını araştırmak) isteyen bir filolojik çalışmaya da bu yakışır. Asimov'un yazılı kalıntısı, Bruner'de yerini dilci-arke-

22. H. G. Wells, *The Time Machine* (Greenwich, CT, 1968 [1895, 1898]), s. 75-6 (Türkçesi: *Zaman Makinesi*, çev. Volkan Gürses, İstanbul: İthaki, 2000, s. 99-100).

23. İlginç bir Motie müzesine de Dokuzuncu Bölümde değinilecek: Geçmişin hatıra resimlerinin konuştuğu ve çeşitli tarihsel dönemlerin sergilerin canlı örnek yaratıklarla sergilendiği tarihi bir müze.

24. John Brunner, *Total Eclipse* (New York, 1974), s. 50.

oloğun bir detektif gibi ipuçlarını sürerek okumak zorunda olduğu esrarengiz nesnelerden oluşan bir koleksiyona bırakır; bu noktada, yabancıların yeniden inşasını konu alan bilimkurgu romanı asimptotik olarak detektif hikâyelerine yaklaşır.

Galaksi detektifleri açısından üzücü olsa da, böyle bir dil için tahayyül edilebilecek bir Reşid Taşı yoktur.

> Dünya dilleri konusunda, ne kadar ölü olsa da, onunla bir ilişkisi olan (muğlak ya da değil) yaşayan bir dil ya da halihazırda şifresi çözülmüş ölü bir dil bulmak her zaman mümkündür. Bu başarılamasa da, en azından Dünyevi dilin insanlar tarafından insani düşünce tarzlarıyla yazıldığı bir gerçektir. Bu zayıf da olsa bir başlangıç noktası oluşturur. Bunların hiçbirisi para-semboller [yabancıların yazıları] için geçerli değildir, dolayısıyla bunlar açıkça hiçbir çözümü olmayan bir sorun oluştururlar.[25]

Gerçekten de, bir sonraki bölümde göreceğimiz üzere, Stanislaw Lem'i yabancı yaşamının bilinemez olduğu sonucuna götüren şey budur. Yine de geleceğin bu bilimkurgu dilcileri –bunlar tabiatıyla Mohenjo-Daro ve Etrüsklerin gizemlerini çözmüş durumdadır– yabancı dilinin ve yaşamının bilmecesiyle yüzleşmeye çok isteklidirler ve bu nedenle de yaratıcılarını öncelikle bu ikincisini kendi kafalarından uydurmak gibi daha da rahatsız bir durumla karşı karşıya bırakırlar.

Dolayısıyla gizem yazarının uğraşısını ifade eden bir "çifte yazı" inşa etme sorunu, bilimkurgu romancısı için de (üstelik metafizik açıdan çok daha büyük) bir sorundur: Yani detektifin ikinci ya da gerçek anlatı zamanında varsayımsal açıdan "olgu" olarak yeniden inşa edilecek bir ilk anlatı keşfetme derdindedir. Bunun kökenleri Aristoteles'in mitle olay örgüsü arasında yaptığı ayrıma kadar uzanır – özgün efsane, oyun yazarı tarafından sahneye uygun olarak dramatik epizotlar şeklinde yeniden düzenlenmesi, bunun Rus biçimcileri (fabl ve "*suzhet*" şeklinde) ve sonra da Genette tarafından yeniden keşfedilmesi. O meşhur örneği vermek gerekirse, Edmund Wilson "Kim takar Roger Ackroyd'u kimin öldürdüğünü?" der ve belki de ilgimizin ve tutkunluğumuzun odak noktasında ger-

25. Isaac Asimov, *The Gods Themselves* (New York, 1972), s. 35-6 (Türkçesi: *İşte Tanrılar*, çev. Gönül Suveren, İstanbul: Altın Kitaplar, 1985).

çekte çözümden çok bu çıkarsamalı sürecin kendisi vardır. Büyük Detektif bile, tüm eksantrikliklerine karşın, yalnızca Büyük Çıkarsamaları kadar karizmatiktir. Sonuç maalesef fenomenologların, bizim farkına varmamız için başarısız olması gereken edim –örneğin teniste servis atmak– hakkında söylediklerinden farklı değildir. Dolayısıyla Büyük Çıkarsama, bizim onu olduğu gibi kavrayabilmemiz için ve bizi kaçınılmaz olarak Wilsoncı yargının altına düşecek bir sonuçtan caydırmak için her zaman biraz çarpık ya da kusurlu olmak zorundadır. Dolayısıyla George C. Scott'ın *The List of Adrian Messenger*'daki (John Huston, 1963) en üstün kavrama ediminin görkemi, bu amatör detektifin kurbanının hezeyanlarını yorumladığı gerçek anlamda dilsel yetenekten oluşur. Bir Fransız tanığın aktardığı üzere: "Son fırça: Bundan böyle başka fırça yok! Hepsi bitti!" Scott ölmekte olan adamın aslında İngilizcedeki fırça (*brush*) sözcüğüyle eşanlamlı olan "broom" sözcüğünü kullandığını, bunun da mirasçıları bir bir yok edilmekte olan ailenin adıyla –"Brougham"– eşsesli olduğunu tahmin eder. Buradaki kusur, Fransız adamın bilinçdışında İngilizceyi bu hatayı yapabilecek kadar iyi bildiğinin varsayılmasıdır: Öte yandan yalnızca anadili İngilizce olmayan birinin bunu yapmaya yatkın olduğu görülmektedir; nitekim Büyük Çıkarsama'ya heyecan verici ve paradigmatik değerini kazandıran, olabilirlik ile olanaksızlık arasındaki bu ufak tereddüttür.

Bu şekilde görüldüğünde, bilimkurgu yazarının Agatha Christie'nin, hatta Aristoteles'in bile hayal edebileceğinin daha ötesinde bir ilahi yaratıcılık konumuna yükseltildiği açıktır; bir tür suç yaratmaktan ziyade, bilimkurgu yazarı tam bir evren, tam bir ontoloji, tümden başka bir dünya; yani tam da bizim Ütopya tahayyülünü özdeşleştirdiğimiz radikal farklılık sistemini yaratmak zorunda kalır.

Artık Ian Macauley'nin Büyük Çıkarsama'sının önceki birkaç bulgudan ve özellikle de Draconian'lar hakkında önceden bilinenlerden yararlandığı doğrudur:

> Kabaca neye benzediklerini biliyoruz – biri diğerinin üzerinde iki yengeç kabuğu gibi beden, yürüme amaçlı dört kısa uzuv, kavrama amaçlı iki uzuv daha ve hepsinin de ucunda içinden sinir kanalları geçen, boru şeklinde ve derilerine benzeyen bir dokudan pençeler vardı, tıpkı insan tırnaklarına benziyordu. Bizde olmayan bir duyuya sahip olduklarını biliyoruz ya da bildiğimizi düşünüyoruz, oysa pek çok balıkta da bu var: elektromanye-

tik alanları algılama yeteneği. Bu tür alanlarla dolu olan pek çok kristalin (bir bant kaydı gibi) yazıya benzer şeyler olduğundan şüpheleniyorum.[26]

Yabancıların (uzaylıların) dilinin ya da en azından duyularının elektromanyetik doğası ve bunun yanında kendisinin Sigma Draconis III'ün epey kararsız havası hakkında bildikleri, Ian'ın burada yaşayanların elektrik fırtınası dehlizleriyle çok ilgili olduklarını tahmin edebilmesini ve zaten bahsettiğimiz gizemli nesnenin (bu bir barometredir) işlevi hakkındaki Büyük Çıkarsama'smı tamamlayabilmesini sağlar. Bu başarı bizi daha büyük bir sorunla –kristallerin doğasıyla– karşı karşıya bırakır: Bunun bir yazı biçimi olduğu ve bunun ötesinde yabancı medeniyetinin yok oluşunun nedeni olduğu tahmin edilir.

John Brunner'in güzel ve melankolik fablı *Total Eclipse*'in (1974, Tam Tutulma) konumuzla bağlantısını bu büyük bilmece oluşturur. Bu kitap "çifte yazı"nın her iki seviyesinde de alegoriktir: Yok oluşun yeniden inşa edilmiş tarihi "aynı [kader, yani yok oluş] bizi de bekliyor mu?" sorusunu önümüze getirirken,[27] bunun yeniden inşa edilmiş tarihi de daha farklı bir alegorik soru ortaya koyar: Radikal farklılığın bu yabancı medeniyetin mi yoksa Ütopya'nın kendi radikal farklılığı mı olduğunu nasıl anlayabiliriz? Dolayısıyla ilk soru eserin içinde yeniden üretilmektedir, zira arkeolog-kâşiflerin geldiği yeryüzü atom savaşı ve kıtlık yüzünden perişan durumdadır (ve *ansible*'dan mahrumdur), dolayısıyla da Sigma Draconis III'teki insan kolonisinin yaşamını tehlikeye atmaktadır.

Bilimkurgu Büyük Çıkarsamalarının çoğunda, dilsel kategorilerin incelikleri atlanarak ya da (*The Mote in God's Eye*'da olduğu gibi) uzaylıların İngilizce öğrenmesi sağlanarak dilsel ikilemler geçiştirilir; oysa bunun içinde belki de başka bir dünyanın keşfinden daha önemli bir şey, yani başka ve beşeri olmayan bir dil vardır. Ian Macauley'nin çözümü bizi tarihyazımı ve anlayışın tarihsel biçimleri üzerine temel on dokuzuncu yüzyıl tartışmalarına geri götüren, biraz farklı ve dilsel olmayan bir yöntem içermektedir. Burada özellikle önemli olan bir husus da Dilthey'nin *Erklären* ile *Verstehen* ya da Açıklama ile Anlayış arasında yaptığı ayrımdır: sert bilimlerin ya

26. *Total Eclipse*, s. 3. 27. *A.g.y.*, s. 12.

da doğa bilimlerinin işleyişlerini *Geisteswissenschaften*'den (eksik bir çeviriyle "beşeri bilimler" olarak aktarılmaktadır) ayıran iki düşünme tarzı. Bu, Vico'nun büyük *verum factum* ilkesinin gecikmiş bir tekrarıdır: Buna göre yalnızca kendimizin ne yaptığımızı (ya da bir başka deyişle, tarihi) gerçekten anlayabiliriz, tanrının ya da doğanın yaptıklarını ise anlayamayız. Dilthey ise yaptığı ayrımla şu eklemede bulunur: Doğa yasaları formülleştirebiliriz, başka bir deyişle doğanın dinamiklerini ve işleyişini *açıklayabiliriz*; ama bu işleyişi diğer insanları, onların edimlerini ve güdülerini, hatta bunlardan çıkan tarihsel süreçleri anladığımız şekilde *anlayamayız*.

Ne var ki burada, bizim diğer insanları nasıl "anlayabildiğimize" ilişkin başka bir öncül daha vardır. "Empati" (*Einfühlung*) çok daha eski bir kavram olan "sempati"nin on dokuzuncu yüzyılda aldığı nitelendirmedir. Bu sözcüğün, "kendimizi bir başka insanın yerine koyma" olanağımızı adlandırdığı ve kavramsallaştırdığı düşünülür. Dilthey'ın düşüncesine göre, bunu kültürel kodları okuyarak, ama hepsinden de öte bize ötekine olan tüm sempatilerimizin içine akıp billurlaşabileceği bir kalıp sunan anlatımsallık yoluyla yaparız. İnsanın surat ifadelerinin ve jestlerinin çeşitliliğinden duyulan büyülenme, Darwin'in büyük derlemesiyle başlamadığı gibi James-Lange'ın duygu teorisiyle de bitmedi (bu teori psikolojik "ifade"nin yaşantıya göre önceliğini varsayar). Modern iletişim teorileri kuşkusuz özünde hümanist olan bu kişilerarası ilişkiler anlayışının inceltilmiş halidir – bu anlayış salt ötekilikte ve radikal şekilde yabancılık sorununda ister istemez sınıfta kalır.

Ne var ki büyük detektiflerde çoğu zaman bir empati (ya da "sezgi") fetişi görülür. Bunun en çarpıcı örneği Georges Simenon'un Maigret romanlarıdır; bu romanlarda müfettiş her zaman suçlunun yerinde kendisinin olduğunu hayal eder (tıpkı bu inanılmaz üretken romancının karakterleriyle olan ilişkisi gibi).[28] Dolayısıyla Brunner'in arkeolog-detektif-dilcisinin aynı yöntemi benimsemesi ve Draconian bedenden araştırmacının içine sığacağı ve bu türün karakteristik hareket özgürlüğüne kavuşacağı (ve aynı şekilde kısıt-

28. Bkz. Fredric Jameson, *The Prison-House of Language* (Princeton, 1972), s. 204-5 (Türkçesi: *Dil Hapishanesi*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 2002).

lamalarıyla da karşılaşacağı) kadar büyük bir model yaratması tümüyle uygundur. İnsan kinetiğini Draconian'a uydurmak için çeşitli protezler geliştirilir: Bir tanesi, koşmayı sağlayan dört uzvu hareket ettirmek için, bir tanesi de elektromanyetik sinyallerinin tahminlerini aktarmak için; öte yandan bu hayali özdeşleştirme yüksek dozlu hipnotizmalarla güçlendirilir. Ian'ın planı gezegende halihazırda kazılıp çıkartılmış olan çeşitli kentlerde ve binalarda bir ay süresince bir Draconian gibi yaşamaktır. Bu sürenin sonunda aydınlanma ve anlayış bakımından bir sıçrama yaşayacağını düşünmektedir (ki roman bunu gerçekten de sağlar). Kestirme yollardan bazıları okura hilekârlık gibi gelebilir: Örneğin yabancılarla uzaktan ilişkili (sezgisiz) hayvan kuzenler olmadan ya da daha da özgül olarak Draconian bireylerin hepsinin farklı cinsel evrelerden geçtiği (burada "bebeklik cinsiyetsiz bir evredir, bunun ardından eril bir evre gelir, daha sonra görece kısa süren dişi bir evre ve hemen sonrasında da kısır yaşlılık dönemi vardır")[29] yolundaki ön bilgiye (belki de bu ilişkili türlerden çıkartılmıştır bu bilgi) sahip olmadan Ian'ın Büyük Çıkarsama'sını nasıl yaptığını hayal etmek güçtür.

Brunner'in güçlü inşasından sonra, Asimov'a dönmek saçma gelebilir. Asimov geç döneme ait bu eserinde bizi, burada ele aldığımız konu açısından merkezi bir yere sahip olan temsil sorununa, yani iki farklı ve tümüyle ayrı dünya ya da sistem arasındaki iletişim olanakları sorununa geri götürür. *The Gods Themselves* (1972), kuşkusuz, iletişim sorunuyla ilişkili çok fazla yaratıcı enerji sağlamaz; belki de bu ilginç romanın kanona neden kalıcı bir katkı sağlamadığını bu durum açıklar. Öyle ki romanın öncülü genel itibariyle bizim Altın Çağ'a atfettiğimiz biçim içinde kalmaktadır – bilimsel bir bilmeceye (Plütonyum 186 diye bir şey nasıl olabilir) karşı daha farklı türde, şu ya da bu uygulanabilir anlatı içeriği.

Eser aslında ilginç (ama aynı derecede gerçekleşmemiş) türsel süreksizlikler içeren üç bölümden oluşur: bir akademik siyaset draması, bunun ardından uzaylılar hakkında renksiz bir sembolist fabl ve Mars'taki insan yaşamının fiziksel ayrıntıları, azalan yerçekiminin insan bedeni üzerindeki etkileri, vs.'li bir sonuç. Şematik açıdan, ikinci ve üçüncü bölümlerin, ilk ya da beşeri gerçekçi temsile

29. *Total Eclipse*, s. 40.

iki ayrı ötekilik (ya da olumsuzlama) sunduğunu söyleyebiliriz; zira İkinci Bölüm beşeri olmayan bir para-Evren, Üçüncü Bölüm ise bir tür ötekilik ve aşinalık sentezi sunar – hâlâ beşeri ama (belki de) fiziksel, hatta zihinsel açıdan beşeriyet-sonrası.

Ne var ki tüm bunlar iki eşzamanlı alternatif dünya arasındaki ilk temasa dayalıdır; olanaksız bir kimyasal izotoptan yola çıkarak, iki kapalı evren arasındaki zar zor algılanabilen sızıntı düşüncesine varan Asimov'un yaratıcılığını takdir edebiliriz. Bu olağanüstü ve eşsiz olayla, anlatısal dinamik verilir ve mübadeleyi kolaylaştırmak için bir ilk mekanizma inşa edilir:

> Plütonyum/tungsten, Evren ile para-Evren arasında, önce birine sonra diğerine enerji sağlayarak, çevrimini bir ileri bir geri sonsuza dek sürdürebilir ve sonuçta bizim Evrenimizden onların Evrenine her çekirdek başına yirmi elektron aktarılır. Gerçekte bir Evrenlerarası Elektron Pompası olan şeyden her iki taraf da enerji elde edebilir.[30]

Burada iletişim yalnızca pazardaki mübadele model alınarak oluşturulmamıştır (en azından Yapısalcılar, Mauss'un antropolojik armağan tezini, işaretlerin mübadelesiyle ilgili kendi yaklaşımları ile pazar kapitalizminin ham ve çağdaş biçimleri arasında bir yere yerleştirecek kadar yol yordam biliyorlardı), aynı zamanda serbest pazar retoriğinin hezeyan derecesinde iyimser iddialarını da (herkesin kazandığı ve hiç kimsenin kaybetmediği bir yer) destekler görünmektedir: Karakterlerden birinin sözleriyle, "yol olmasına yol ama her iki yönden de bayır aşağı".[31] Gerçekten de her Evrendeki yasalar, bunların her birindeki zorunlu teknik kaybın bir kazanca dönüşmesine yetecek kadar farklıdır (bilimsel "açıklamaları" atlıyorum). Bu şiddetli bir iletişimsel dolaysızlıktır – radikal farklılıklar gösteren sistemlerin bu şekilde birlikte varoluşu, hangi sert bilime sahip olursa olsun, emperyalizmin fiziğine ve hatta toplumsal sınıfın en basit mekaniğine aykırı görünmektedir.

Söylemeye bile gerek yok, bu da bir yanılsamadır; bir evreni tehlikeli boyutlara kadar ısıtırken diğerini aynı derecede soğutan bir iletim, iki dünyayı da tehdit etmektedir. Öte yandan, evrenler arasında gerçek iletişimin başladığı ve her iki taraftaki muhaliflerin, iktidar yapıları ve halklar için basitçe efsanevi bir bedava ener-

30. *The Gods Themselves*, s. 27. 31. *A.g.y.*, s. 47.

ji kaynağı olan şeyin içerdiği tehlikeleri afişe etmeyi denedikleri an da budur (bunların iki evren üzerindeki toplumsal etkisi hiçbir zaman gerçekten araştırılmaz). Burada bu metnin gerçekten Ütopik bir figürasyon açısından taşıdığı potansiyelin yerini, daha uzlaşımsal siyasal koşutluklar alır ve bu noktada, tahmin edileceği üzere, mutlu bir son ve liberal çoğulculuk olanağı yeniden ortaya çıkar. Hâlâ daha farklı Evrenlerin var olduğu ve bunlarla kurulacak ilişkinin salt ikili (ya da tek taraflı) temasın doğuracağı uzun vadeli tehlikeli etkileri değiştireceği ortaya çıkar: Böylece ekonomik liberalizm eleştirisi, ağın, anakronistik bir şekilde küresel diye adlandırabileceğimiz boyutlarda genişletilmesiyle feshedilir. Fakat burada, Asimov'un kişisel ideolojisinden ziyade, bu sonucun (çoğu düşünce tarihinin varsaydığının aksine) siyasal ve toplumsal deneyimin bilimsel araştırmayı ve keşfi hem mümkün kıldığı hem de sınırladığı yolundaki görüşü bir kere daha doğrulaması söz konusudur. Yeni biçim, entelektüel ve üretken yaşamın daha uzmanlaşmış alanlarına aktarılmadan önce toplumsal ilişkilerin somut dünyasında ortaya çıkmalıdır: Aslında Marx'ın insanlık önüne yalnızca çözebileceği sorunları koyar sözünün altındaki derin anlam da budur.

Bu meyanda, altmışların Asimov'u düşünmeye ve düşündüklerini ifade etmeye iten tarafı feminizmdir: Bunu yalnızca metnin yüz kızartıcı derecede eğlenceli ve uygunsuz yeni "cinsel özgürlükleri"nde değil, her şeyden öte her iki evrendeki muhaliflerin dişi olarak nitelendirilmesinde de görebiliriz. Toplumsal cinsiyet gerçekte, beklenmedik bir şekilde, para-Evren aracılığıyla bu romanın merkezi teması halini alır; burada üç farklı toplumsal cinsiyetten yerleşimcilerin ve bunun yanı sıra gizemli bir cinsiyetsiz ya da cinsiyetsonrası türde varlığın (Yumuşak Olanların üç türüne karşı Sert Olanlar) olduğu anlaşılır. Brunner'in çift cinsiyetli Draconian'larının hayaletleri! Bu beklenmedik dönüşe daha sonra tekrar değineceğiz. Şimdilik buradaki bulgularımızı, yani zamansal sorunları vurgulamak yeterlidir – eşzamanlılığın artzamanlılığı, Ütopya'ya geçiş sorunu, tarihsel zamanı düşünürken karşılaşılan temsil ikilemleri. Bu sorunlar bizi kaçınılmaz olarak yabancı yaşamının (kökten farklı sezgisel varlıkların) hayal edilip edilemeyeceği gibi biraz daha farklı bir soruna götürür. Swift Ütopyacı bir varoluşu yalnızca beşeri olmayan biçimlerle doldurarak hayal edebiliyordu, ama yine

de bunu dünyevi hayvanlar kisvesi altında sunmayı tercih etmişti. Swift'in geri dönen anlatıcısı, insan toplumundan elini eteğini çekerek zamanının en güzel anlarını bir ahırda geçirmeyi tercih eder:

> Atlarım beni çok iyi anlıyorlar; onlarla her gün en az dört saat hoşbeş ediyorum. Yular nedir semer nedir bilmezler; benimle çok dostane bir şekilde yaşıyorlar ve birbirlerine de çok sıcak davranıyorlar.[32]

Aynı şekilde, bizim de Ütopya ile doğrudan karşılaşmadan önce, yabancılarla biraz zaman geçirmemiz gerekiyor.

32. Jonathan Swift, *A Selection of His Works* (New York, 1965), s. 280.

8

Bilinemezlik Tezi

Fakat bu işe girişmeden önce, olumsuzluğu ve şüpheciliğiyle iflah olmaz bir konumu yani Polonyalı büyük romancı Stanislaw Lem'in (1921-) konumunu belirlememiz gerekir – elbette bu da kendi etik zorunluluklarını beraberinde getirir. Burada artzamanlılık ve onun mümkün süreklilikleri sorunu bir kez daha eşzamanlı sistemler sorununa havale edilir (bir önceki bölümün gelişiminde bunun olduğunu görmüştük). Yine de Lem sistem ile yabancılar arasında ara bir evreyi oluşturur, zira yarattığı esrarengiz varlıklar aynı anda hem sistemdir hem de yabancıdır. Ayrıca temsil sorunu görece daha modernist konumla çözülür: Bu her halükârda olanaksızdır. Lem'in öğretisinin kayda değer öncüllerinden birini yerli yerine koymamız gerekiyor: Arthur C. Clarke'ın *Rama'yla Buluşma* (1972) adlı eserinde –kanonda büyüleyiciliği daim olan ve devamı niteliğindeki cafcaflı eserlerin bile parlaklığını bozamadığı metinlerden birisidir bu– önümüze koyduğu karmaşık ve çözülmez bilmeceyi.[1] Güneş sistemine girmiş gizemli bir nesne olan Rama'nın, yaşam biçimini bekliyor görünen (muhtemelen bunun için hazırlanmıştır) yapay bir inşa olduğu anlaşılır. Dolayısıyla Roma'nın insan kâşifleri çözülmesi gereken bir gizemin var olduğunu ortaya koyabilirler, ama bu gizem söz konusu cisim güneşin çekimiyle bir kez daha güneş sistemimizin dışına, çok önceden iyice ayarlandığı belli olan bir rotada fırlatılmadan çözülemez. Clarke'ın gizemli yabancı hikâyesi, bir çözüm sunan eserlerden (kendisinin bunun devamı niteliğinde yaz-

1. Arthur C. Clarke (1917-) İngiliz bilimkurgusunun en önde gelen isimlerinden birisidir. Uzay teknolojisine ve spekülatif bilime ciddi bir bağlılık ile nevi şahsına münhasır bir gizemciliği birleştirmeyi başarmıştır. Bu birleşimin en iyi örneği Stanley Kubrick'le birlikte yaptıkları *2001* (1968) filminin "Yıldız Çocuk" adlı kapanış epizodudur.

dığı eserler de dahil) ama öyle ama böyle daha tatmin edicidir ve Tanrı'nın yaratısının en iyi şekilde yanıtlardan ziyade soruların bulunmasıyla taklit edilebileceğini ima eder.

Eğer Clarke yabancının ötekiliğinin temsilinde agnostik ise, Stanislaw Lem de kararlı bir ateisttir. Üç eser merkezi olarak bu konumu belgeler; kurmaca olmayan bilgisayar incelemelerinden, Lewis Carroll'ı ya da Deleuzecu bilimsel paradoks çalışmalarını çağrıştıran nükteli hikâyelerinden ve keza bilimkurgu türünün olasılıkları konusundaki şüpheciliğinden de anlaşılacağı üzere, bu tutum, Lem'in daha genel bilimsel ve Aydınlanmacı felsefesinin bir uzantısı olarak alınabilir. Buna karşılık, söz konusu bilimkurgu biraz Kantçı bir şekilde, kendi mutlak sınırlarını gösterecek şekilde düzenlenmiştir. Bu noktada *His Master's Voice* (1968, Sahibinin Sesi) Öteki'ni anlamanın olanaksızlığının acı paradigmasına örnek oluşturur (elbette sonradan yazdığı aynı adlı tatsız romanının [1986] fiyaskosunu da örnek göstermek istemiyorsak): uzaydan gelen, şifresi çözülemeyen bir sinyal; yine de en dâhiyane beşeri tahminler için bir bahaneden ibarettir (tıpkı birazdan inceleyeceğimiz romanda Solaris'lilerin durumu gibi) ve bu gezegene bağımlı insan soyunun (ki bu biz oluyoruz) en zehirli dürtülerini ve enerjilerini gösterecek bir projeksiyon ekranı sunar. Bu romanın anlatıcısı kuşkusuz Lem' in en tam anlamda gerçekleşmiş ya da "gerçekçi" karakteridir, Dostoyevski sonrası herhangi bir kurmaca eserdeki kadar ilginç bir psikolojiye sahiptir ve aynı zamanda Lem'in en tiksindirici karakterlerinden de biridir – kendisine ve üyesi olduğu soya karşı büyük bir nefretle ve hınçla yanan bir "deha". Burada Lem'in şüpheciliği geleneksel hikâye anlatma biçimini parçalar, zira arka arkaya gelen başarısızlıkların anlatısı hiçbir yere varmaz; bu hüsranlar silsilesi, biçimsel olarak bile bilimsel keşfin ve nihai sorun çözümünün "büyük anlatı"sının parodik bir feshi olarak kalır. Bu anlamda *His Master's Voice*, Lem'in en büyüleyici ve en sevilmeyecek eseridir. Verdiği dersin içini doldurmak istiyorsak, bu romanı daha zengin (ve ünlü) iki romanla desteklememiz gerekiyor.

Bilindiği üzere, *Solaris* (1961) şüpheciliği daha uygulanabilir bir fabl şeklinde yeniden yazar; burada benzersiz ve tek bir uzaylı varlık –insan gözlemciler onu, kitabın başlığıyla aynı adı taşıyan uzak bir gezegenin bütününü kapsayan bir okyanusa benzetmişler-

dir– tanrılığın (belirli düşünce okullarının araştırdığı şekilde) tüm dingin azametiyle bilimsel araştırmaya direnir. Kesin ölçümler gezegenin hareketlerinde az, hem de çok az bir sapma olduğunu göstermiştir ve bu bulgu onun "okyanus"unun aslında sezgili bir varlık olduğu görüşünü güçlendirmektedir. Solaris'liler Lem'in var olmayan ve hayal mahsulü kitaplar hakkında değerlendirme yazıları yazma tutkusunu, bu bilinmeyenin incelenmesine yönelik tüm muhtemel yaklaşımların tüm bir kütüphanesini yansıtmak suretiyle öncelerler.

Teoriler de bilimsel araştırmanın her yeni çizgisindeki gelişimi ve nihai durgunluğu özetler; gerçekten de teorilerin ve okulların muazzam mantıksal çeşitliliği ve bu yolda sergilenen olağanüstü deha ve harcanan zihinsel enerji içerisinde, Lem bize bilimin –"sert" bilim, yani salt bilgi değil– fiili temsilini ve bilimcilerin minyatür sosyolojisini, parasal kaynaklarının tarihini, deneylerin ve bilimsel yayınların rolünü sunmuştur. Bu hayali bilimin tarihi –ki benim gözümde konu hakkındaki onlarca gerçekçi romana bedeldir– dramayı ve bu tikel "ilk temas"ın anlamlarını, bu tikel alttür bilimkurguya dâhiyane bir katkının ötesine taşır ve insan soyunun genel olarak kendi ben-olmayan'ıyla epistemolojik ilişkisinin metafizik meselesine dönüştürür: bu ben-olmayan'ın salt doğa değil, başka bir canlı varlık olduğu yere.

Öte yandan, söz konusu varlık betimlenir ve kendisine ait ipuçları ve karineler sunar (bunlardan bazılarını okurun bağımsız olarak geliştirmesine izin verilir). Böylece bu muazzam ve eşsiz yalnız varlığın tuhaflığının, gezegeninin iki yıldız arasındaki ara konumunun (böyle bir durumda, gezegende bir yaşamın gelişmesi hiçbir şekilde beklenmez) sonucu olduğunu anlarız: Bu konum, sezgili varlığın görünüşte düzeltmek için varlığa büründüğü dengesiz yörüngeyi belirler (hareketsiz maddeyi yöneten fiziksel yasalara tekabül etmeyen ilk veriler buradan gelir). Bu ilk veri, bu yaşam biçiminin karşı karşıya bulunduğu konuma radikal bir farklılığı yerleştirir – insanların dünyasında bir muadili olmayan, hatta insanların hayal bile edemedikleri bir konum. Yine de insan zekâsı (ya da bilinci) bu tür çözülmez bir yapısal ikileme benzer bir yanıt, hiçbir içgüdüsel çözümün bulunamadığı sürekli bir gerilim ve tehlike durumu değil midir?

Fakat bu arada okyanus, inceleme ve bilimsel araştırma için malzemeyi kendisi sunar. Görünüşte bu önemsiz beşeri yaşam biçimlerinin varlığına aldırış etmeyen (kendisi Yeryüzünün tüm yüzeyinden bile daha büyüktür) ve sanki rüya görüyormuş ya da kendi düşüncelerine dalmış gibi görünen okyanus, dönem dönem muazzam uzamsal olgular bırakır. Bunlar bazen daha durağan bir görünüşe ve belirsiz bir süreme sahiptir: dağlar, adalar, fantastik mimari örnekler, hepsi de üç genel grup içerisinde sınıflandırılmış türlü türlü ifade biçimi: ekstensörler, mimoidler, simetriadlar – bunlar bizatihi yüzyılı aşkın bir süredir çok yoğun ve sistematik bir incelemenin ve bilimsel tutkunluğun nesnesi olmuştur. Bu sanki Solaris'in estetik üretimidir ve sanatı, kavramsız bir üretim olarak gören Kant'ın düşüncesini doğrulamak dışında bir sonuç vermez.[2] Bu şekillenmelerle ilgili bilimsel araştırmalar sırasında meydana gelen ölümcül kazalar yalnızca tek bir özgül durumda (bir pilot doğrudan doğruya okyanusa düştüğünde), başka bir yaşam biçiminin bu sistematik araştırmaların farkında olduğunu göstermek için ortaya çıkar (pilotun çocuğu devasa bir simulakrum olarak karşımıza çıkar).

2. Stanislaw Lem, *Solaris* (New York, 1970 [1961]), s. 121-2: "İnsan aklı aynı anda ancak birkaç şeyle meşgul olabilir. Şuracıkta ve şu anda, önümüzde olup biteni görebilir; ne ölçüde bütünleşmiş, ne ölçüde birbirini tamamlıyor olsa da, bu süreçler silsilesine zihnimizde eşzamanlı yer veremeyiz. Dolayısıyla algılama yetilerimiz de pek basit fenomenler karşısında bile sınırlıdır. Tek insanın yazgısı anlamla dolup taşabilir, birkaç yüz kişininki az da olsa yine anlamlı olabilir; ama binlerce, milyonlarca insanın tarihi hiçbir anlam taşımaz; bu noktada kelimeler kifayetsiz kalır. Bakışıkça ise milyon, hatta milyar üzeri N'dir: Kavranamaz. Her biri on Kronecker sığasında uçsuz bucaksız dehlizlerden geçer, araştırma ışıklarının parlaklığında renkten renge bürünen ve yükseklerde kanat çırpan kirişlerin uçuşunu, çapraz inen ve birbirini tam anlamıyla dengeleyen esnek kubbeleri izleyebilmek için, soluk alıp veren kemerlerin büklümlerine tutuna tutuna, kuşlar gibi boynumuzu uzata uzata, sürüyle karınca misali emekleriz. Gördüğümüz bir tek anın yetkinliğidir, o kadar. Çünkü burada, her şey gelip geçer, sonunda sönüp gider. Çok kesin bir erek doğrultusunda eşanlılaştırılmış devinimdir bu mimarinin özü. Sürecin yalnızca bir bölümünü gözlemleyebiliriz, bir devler orkestrasında yalnızca bir tek telin titreşimini duyar gibi. Yukarıda ve aşağıda, algılamanın da imgelemin de sınırları ötesinde, adeta matematiksel kontrpuanla yazılmış bir partisyon gibi iç içe geçmiş binlerce, milyonlarca eşanlı dönüşümün sürüp gittiğini bilirdik, ama bunu asla kavrayamazdık. Geometrik bir senfoni gibi tasarlanmıştı her şey, ama onu işitecek kulak yoktu bizde" (*Solaris*, çev. Mehmet Aköz er, İstanbul: İletişim, 1997, s. 140; çeviri biraz değiştirilmiştir – *ç.n.*). Ayrıca bkz. 8. dipnot.

İnsanlara yönelik bu özgül dikkatsizliğin, başkarakterin gezegene varışından hemen önce sonlanmış olduğu varsayılabilir: Onun sessizliğine kızarak, kâşifler okyanusun yüzeyini x-ışını bombardımanına tutmuşlardır (öldürücü yoğunlukta değildir, ama yine de gezegeni ve onun yaşam biçimini tümüyle yok etmek şeklindeki tipik insan seçeneği başlığı altında toplanabilir). "Misafirler" tam da bu sırada ortaya çıkarlar – çeşitli bilimcilerin geçmişindeki adı konmamış bir günahtan çıkmışa benzeyen, tuhaf ama tanıdık, hafızasız insan figürleri (bunlardan biri en sonunda intihar eder). Bu misafirlerin öznel yaşamı (eğer bunu böyle adlandırabilirsek) ev sahiplerini her dönemde mevcut ve görülebilir tutma kararlılığıyla sınırlı görünmektedir; dolayısıyla âşıklardan birinin boğucu sahipleniciliği yüzünden hissedilen dayanılmaz sıkıntının nesnel karşılığı gibi bir işlev görür.[3] Kelvin'in, ölümünden bizzat sorumlu olduğu bir âşık tarafından ziyaret edilişi bir nevrotik bağımlılık draması halini alır. Sonuç, romandaki en kayda değer sahnelerden biridir: Narin ve güzel bir kız olan "ziyaretçi", Kelvin'in görünüşteki yokluğundan ötürü adlandıramadığı bir endişe duyar (ihtiyatlı bir şekilde banyonun kapısını dışarıdan kapamıştır):

> Su sesini, şişe şangırtılarını duyuyordum, sonra birden bütün sesler kesildi. Dişlerim birbirine geçmiş, ellerim kapı kolunu sıkıca kavramış, ama kapıyı kapalı tutabileceğimden pek az umutlu, bekledim. Şiddetli, vahşice bir çekişle adeta elimden koparıldı kol. Ama kapı açılmadı. Baştan aşağı titreşiyor, zangırdıyordu. Dehşetten donakalmıştım, kolu bırakıp bir adım geriledim. Çelik kasa gitgide içe bükülüyor, boyası çatlıyordu. Birden uyandım: Dışa açılan kapıyı iteceğine kendine doğru çekiyordu Rheya. Tavandaki aydınlatma şeridinin kapının beyaz kasasına vuran yansısı çarpılmıştı. Korkunç bir patırtıyla her yan çınladı, sonuna dek zorlanan kapı ortadan yarılmıştı. O anda kol da yerinden fırlamış, yok olmuştu. Kanlı iki el belirdi, delikten uzandı, beyaz kaplamayı kana buladı. Kapı iki parça olmuş, iki yarısı duvardaki tutamaklara iğreti iğreti asılı duruyordu. Önce ölü gibi solgun bir yüz göründü, bunu yabanıl görünüşlü bir hayalet izledi,

3. Robert Hichens'in klasik hayalet hikâyesi "How Love Came to Proffessor Guildea"sında paradigmatik bir biçimde sunulan mutsuz bir konum, *Great Tales of Terror and the Supernatural* içinde, haz. P. C. Wagner ve Herbert Wise (New York, 1994). Proust da sevilenin, seveni genellikle katlanılmaz bulduğunu ve ona (Proust'ta görmeye alışık olduğumuz üzere) zalimce karşılık verdiğini savunur.

üzerinde siyah şeritli portakal rengi bir bornoz vardı, hıçkıra hıçkıra göğsüme atıldı.[4]

Ziyaretçi sorunu hem sezgili okyanusun "düşünüşü" konusunda bir ipucudur hem de o "saf" bilimkurgusal sorundan biraz uzaklaşmadır, yani hayaletlerin kişisel ya da özel anlamına dair sorunları devreye sokar. Bu hayaletlerin kökeni basitçe, hangi yoğunlukta belleğe kaydedildikleridir (ama bilinçli ama bilinçsizce), varsayılan ilişkinin başka herhangi bir özelliği değil (her ne kadar suç söz konusu kalıntının en açık büyüteci olsa da). Fakat okyanusun sezgili olduğu gibi, maddi sanrıların nedeni ve kökeni olduğu da bundan böyle herkesi tatmin edecek şekilde kanıtlanmıştır – bunu diğer araştırmaların tersi, yani okyanusun, varlığından yeni haberdar olduğu beşeri araştırmacılarla ilgili deneyi olarak alabiliriz.

Okyanus misafirlerini cezalandırıyor ya da onlara eziyet ediyor diyebilir miyiz? Görünen o ki şimdi, yani Solaris hakkındaki bu bunaltıcı yeni bilgiyle yüz yüze geldiklerinde bile, insanlar antropomorfik bir felsefi sistemin tutsakları olarak kalmaktadırlar. Solaris'i Carl Schmitt'in –dost ya da düşman– ya da Kant'ın –zevk ya da acı– koordinatlarından başka bir koordinata göre değerlendiremedikleri görülmektedir. Dolayısıyla kavramsal sınırlama Lem'in buradaki nihai mesajını doğrular: Radikal derecede Öteki olanla temas kurduğumuz vehmine kapıldığımızda, aslında aynaya bakmaktan ve "kendi dünyamızın ideal bir tasvirini aramak"tan öte bir şey yapmıyoruz.[5] Operasyonun kendini baltalamasının, hatta yok etmesinin nedeni budur, zira antropomorfizmden sıyrılmak için bir şekliyle kendimizden kurtulmamız gerekir: "Hiçbir insanın olmadığı bir yerde, insanların erişebileceği bir güdü de yoktur. Araştırmamızda ilerleyebilmemiz için, kendi düşüncelerimizi ya da bunların cisimleşmiş biçimlerini yok etmemiz gerekir."[6] Dolayısıyla nihai sonuç ve Lem'in tüm bu mesellerdeki temel dersi "insan ile beşeri olmayan bir medeniyet arasında 'temas' sorunu diye bir şey olamayacağıdır":

Grastrom görelilik kuramının denklemleriyle, manyetik alanlar teoremiyle, türlü birleşik alan kuramıyla insan bedeni –duyularımızın izdüşüm-

4. *Solaris*, s. 93-4. [s. 110, çeviri biraz değiştirilmiştir – *ç.n.*].
5. *A.g.y.*, s. 72. 6. *A.g.y.*, s. 134.

leri, fiziksel örgütlenişimizin yapısı, insanı fizyolojik kısıtları– arasındaki koşutluklara işaret ediyordu.[7]

Dolayısıyla *Solaris* bizim yazı hakkındaki tezimizin tersten kanıtlanmasıdır, zira burada ne yazı ne de mesaj vardır ve okyanus yalnızca beyinlerimizdeki kalıntıları harekete geçirmiş ve bunları bize geri yansıtmıştır; keza bunun özel "ifadeleri" de –mimoidler, ekstensörler– bizim bildiğimiz anlamıyla sanatla alakalı bir estetik değildir, ama yine de bu tuhaf şekillenmelerden garip bir zevk alabiliriz. (Tarkovsky bunları daha Proustçu bir amaç için kullanır ve mimoidin içine Kelvin'in çocukluğunun geçtiği evin ve uzay yolculuğunun zamansal farklılıklarından ötürü ömrü oldukça bir daha göremeyeceği ebeveynlerinin bir temsilini koyar.)[8]

Fakat gariptir, ortaya çıkan bilanço bütünüyle olumsuz değildir. *Solaris*'in dini figürasyonunun, kapalı ve bilinçli bir tek hücreli monadik varlık karşısında duyduğumuz şaşkınlığın bir yansıması olduğu kadar (hatta Kelvin'in bazı kâbusları, empati yoluyla böyle olanaksız bir varlığın "deri"sine ulaşma girişimini ele verir) bilimsel sürecin bir alegorisi olduğu anlaşılır – doğasının nihai keşfi, Mutlak'ın tezahürüyle ilgili anlatıya hizmet eder.[9] Ama yine de Solaris'in de tıpkı bizim gibi kusurlu bir varlık, kusurlu ya da hasta bir tanrı[10] olma ihtimali ortadan kalkmamıştır; tıpkı Schelling'in kendisini tedavi etmek için dünyayı yaratmak zorunda kalan deli tanrısı gibi:[11] Bu durumda, Solaris'i bildiğimizden daha iyi anlarız.

Fakat başka bir ihtimal daha vardır: Bu "deney" bir eziyet değil, daha ziyade bize iyilik dilemek, bizi memnun ve hatta mutlu etmek derdindeki müteredditve acemice bir girişimdir.[12] Örneğin romanın sonundaki türler arası "tokalaşma"nın anlamı muallakta kalır:

7. *A.g.y.*, s. 170 [s. 196, çeviri biraz değiştirilmiştir – *ç.n.*].

8. Kanaatimce, Tarkovsky'nin filmini Lem'in romanından ayıran daha da kritik bir an, okyanusun, vekil yaratığı Rheya yoluyla, Bruegel'in *İkarus'un Düşüşü*'nün bir röprodüksiyonunu incelediği ve beşeri estetiğin yabancı doğasını kavramaya başladığı sahnedir.

9. *Solaris*, s. 90, 178. 10. *A.g.y.*, s. 197.

11. Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder* (Londra, 1996), s. 35-46.

12. *Solaris*, s. 193.

Yaklaştım, ikinci dalga geldiğinde elimi uzattım... dalga duraksadı, biraz geri çekildi, sonra hiç değmeden elimi sardı. Az önce akışkanken şimdi insan eti kıvamını almış kovuğun içindeki eldivenin incecik bir "hava" katmanıyla ayrılıyordu çeperlerinden.[13]

Yine de şu ana kadar Lem'in öğretisinin yalnızca bir yüzünü ya da boyutunu inceledik. Bu resmi tamamlamak için onun zirve dönemine ait romanlarından birine kısaca da olsa bakmamız gerekiyor: *Yenilmez* (1964). Kitap adını, kayıp bir uzay gemisini araştırmak için bilinmeyen bir gezegene yaptığı iniş ilgi çekici olayları ve özellikle de kökten yabancı bir varlık biçimiyle "temas"ı tetikleyen bir yıldız gemisinden almıştır.

Burada organik olmayan ve sezgili olmayan bir varlığın resmedildiğini görüyoruz, fakat bu tasvir Lem'de zaten var olan tüm o bilindik türlerin üzerine yerleştirilmektedir. Romanla aynı adlı yıldız gemisi aslında zaten yabancı bir canlı biçiminin (kendi güneşlerinin patlamasından ötürü yok olmuş Lyrian'lar) var olduğu bir takımyıldız içerisinde dolaşır. Bu yabancı medeniyetten geriye, bizimkinden kökten farklı (dolayısıyla Lem'in *Solaris*'te yerleştirdiği ve tüm yaşamı boyunca çalışmalarında sürdürdüğü ilkeye göre, bizim için bilinmez) olduğu kanaatinden başka hiçbir şey kalmaz. Hatta bu bilinemezliğin varsayımsal ipuçları bile vardır ve Lyrian toplumunun kendi sisteminden kaçmaya ve uzak bir gezegene –Yenilmez'in inmek üzere olduğu gezegene, Regis III'e– yerleşmeye çalıştığı varsayımından oluşur. Bu girişim başarısız olduğundan ve Lyrianlar'ın soyu tükendiğinden geride yalnızca makineleri kalmıştır. Fakat varsayımsal bir yeniden inşayla, bunların bizim makinelerimizden, Lyre'deki yabancıların sözcüklerin bütün anlamlarında bizden kökten farklı olduklarını da "kanıtlayacak" şekilde farklı olduğu kanıtlanmıştır. Bu arada, Regis III'ün başka ve farklı bir organik ya da yabancı bir yaşam biçimi (Sürüngen mi? Akıllı mı değil mi?) içermesi bile mümkündür (ama o da yok olmuştur). Fakat bu soruları şimdilik bir kenara bırakalım.

Lem'in hiçbir romanı bunun kadar makinelerle dolu değildir. Romanda bilim teknolojisine büyük bir ilgi gösterildiği göze çarpar, ayrıca bilgisayar işlemlerinin bünyesinde barındırdığı para-

13. *A.g.y.*, s. 202-3 [s. 234]; ve bkz. Kelvin'in rüyası, s. 179.

dokslara özel bir vurgu söz konusudur; bu paradokslar hakkında söyleyebileceğimiz bir şey varsa, o da hiperentelektüel oldukları ve meselenin ağırlığını pek kaldıramadıklarıdır. Gelgelelim burada öyküsel uzam devasa makinelerle doldurulmuştur, ama bununla sadece, "onu hakikaten de yenilmez gösterecek kadar görkemli bir hareketsizliği olan solgun uzay fonunun önüne yerleştirilmiş yirmi katlı yüksek gemi"nin fallik abideviliğini kastetmiyoruz.[14] Zira romanın tamamı büyük robotlarla, dikkatlice hesaplanmış sabit çevre noktalardan yansıtılan çeşitli koruma kalkanları olan kocaman araçlarla, keza belirli aralıklarla fırlatılan keşif amaçlı casus uydular da dahil küçük uzay keşif araçlarıyla ve son olarak Cyclop adı verilen bir silahla (en korkunçları olan bu seksen tonluk süper silah) muazzam güçlü bir anti-madde silaha, elektronik beyne, teleskopik "ele" ve yüzeye çok yakın hareket etme kapasitesine sahiptir) dolup taşar. Minyatürleştirme ve küçük ölçekli bilgisayar donanımı çağında tüm bu makinelerin inanılmaz derecede hantal ve modası geçmiş göründüğü söylenebilir, ama bu özellik romanın gücünden bir şey eksiltmez (zira hâlâ büyük makinelerin de olduğu bir dünyada yaşıyoruz). Fakat ben buna yanıt mahiyetinde, Lem'in tahayyülünün bunu önceden bildiğini ve karşı kuvveti aracılığıyla bu minyatürleştirme konusunu öngördüğünü göstermeyi umuyorum.

Bu sonuncusu –"sinek bulutu" ya da kara bulut– tam da minyatürleştirmenin bu türden nihai bir evresini oluşturur. Burada söz konusu olan, tehlike anında harekete geçip birleşen ve örgütlenerek stratejik ve taktiksel açıdan üstün bir kitle haline gelen (birazdan göreceğimiz üzere, bunlar en sonunda Cyclopları mağlup ederler) ve daha sonra da atıl bir çeşitlilik derekesine geri düşerek ardında kristaller bırakan bir "akıllı" kristaller sürüsüdür. Dolayısıyla bu yeni bir yabancı biçimidir: akıllı ama inorganik. Peki, bu yeni uzaylı türü *Solaris*'te öne sürülen bilinemezlik tezine ne gibi katkılar sunar?

Sonraki bir evrim aşamasında kendi makinelerimizin bize saldırması paradigmasına hepimiz aşinayız, ama eski bir robot geleneğine –Asimov'un *Ben Robot*'taki (1950) "üç robot kuralı"na– göre, özel makinelerin (kendi yaşamları pahasına bile olsa) yeni varlıkla-

14. Stanislaw Lem, *The Invincible* (New York, 1973 [1964]), s. 234 (Türkçesi: *Yenilmez*, çev. Erol Özbek, İstanbul: İletişim, 1998).

rın zararsızlığını garanti altına almak ve özel olarak da öncelikle insan yaşamına sadık kalmalarını sağlamak için tasarlandığını ve eklendiğini unutuyoruz.[15] Fakat Dick'te bir çatallaşma ortaya çıkar: *We Can Build You*'daki (1962/1969, Sana Bir Beden Yapabiliriz) "Lincoln" ve "Stanton" gibi iyi huylu yardımcılar, *Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?*'deki tehlikeli figürlerin, hatta Ridley Scott'ın bu romandan uyarladığı *Bıçak Sırtı*'ndaki daha da korkutucu film sembollerinin gölgesinde kalır. Geçiş, salt mekanik robotun en azından kısmen organik olan androidlere dönüştüğü anda gerçekleşmiş görünür.[16]

Her halükârda, 1960'lardan itibaren sibernetik olanaklar organik malzeme ihtiyacıyla birleşir ve makinenin, klasik "Robot Robbie" nin (*Forbidden Planet* [Yasak Gezegen], 1956) iyiliksever rolünden memnuniyeti giderek azalır. Makinelerimizin kendileri için işlemeye başladıkları James Cameron'un klasik eseri *Terminatör* (1984) bu sonraki hikâyelerin en iyisidir. Burada bilgisayar zekâsı, bir zamanlar onu inşa etmiş olan insan zekâsına karşıt bir konum almış ve özerkliği sayesinde, artık düşmanı haline gelmiş olan insanlara rakip olmuştur. Kubrick'in *2001* (1968) filmindeki HAL hikâyesi bu güdülenmeyi çok açık bir şekilde gösterir: İnsanlar hâlâ makineleri kapatacak güce sahiptir ve makinelerin yeni "kendini koruma" içgüdüsü bu tehlikeyi bertaraf etmeyi ve muhtemelen tekrardan bizatihi organik yaşama geri evrilebilecek ne varsa toptan yok etmeyi gerektirir.

Fakat *Terminatör*'de ve hatta HAL örneğinde, anlatının bilim ve felsefeyle ilgisini büyük oranda ortadan kaldıran ve bunu ordularla

15. Asimov'un üç robot kuralını aktarıyorum:
    1. Bir robot insana zarar vermemelidir ya da bir şey yapmayarak bir insana zarar gelmesine izin vermemelidir.
    2. Bir robot insanların verdiği emirlere, Birinci Kuralla çelişmemesi kaydıyla, uymak zorundadır.
    3. Bir robot kendi varlığını korumak zorundadır, yeter ki bu koruma Birinci ya da İkinci Kuralla çelişmesin.

16. Siborg üzerine klasik bir metin de Donna Haraway'ın "Manifesto for Cyborgs"udur (*Socialist Review*, No. 80, Mart/Nisan 1985). Dick'te androidler üzerine ve özellikle de benim verdiğim adla "android cogito" üzerine daha fazla tartışma için, bkz. F. Jameson, "History and Salvation in Philip K. Dick", *Archaelogies of the Future*, Londra ve New York: Verso, 2005.

benzer türde güçler arasındaki geleneksel mücadeleye dönüştüren bir süreç işler: *Solaris*'te mahkûm edildiğini gördüğümüz kaçınılmaz antropomorfizm eğilimidir bu, ama mahut filmlerde bu robotların ya da androidlerin aldığı insan biçimlerinden ötürü kaçınılmaz hale getirilir (*2001*'de bilgisayarın adı ve gözü başka bir özneyi andırmasına yeter).

Fakat *Yenilmez*'de bir insan karakterinin öznelliğine hiçbir şekilde indirgenemeyecek bir kristal sürüsü söz konusudur. Ayrıca insan biçiminin yokluğu, bu öğelerin çokluğuyla ikiye katlanır; bu çokluk tek tek biyolojik organizmaların yansıtma yoluyla anlayamadıkları ya da kavrayamadıkları ikinci bir insani olmayan özelliktir (yine de bunu güçlendirmek ve çoklu olana, siyasal bedeni süründürmek ve bireysellikten mahrum olduğu iddia edilen toplumsal sistemleri mahkûm etmek amacıyla ideolojik olarak tasarlanmış bir ters-ütopya niteliği kazandırmak için arı ve böcek benzetmeleri kullanılır). Şu ilginç noktaya değinmeden geçmek olmaz: Merkezi kitleden uzaklaştırılan segmentler, tıpkı Solaris'te ve dolayısıyla hem Bir'in hem de Çok'un diyalektiğinde olduğu gibi, basitçe dağılırlar ya da atıl madde parçalarına dönüşürler.

Sürünün tarihi kerte kerte yeniden inşa edildikçe –bir başka arkeolojik gizem daha, ama daha acil ve tehlikeli– bu mekanizmaların Lyrian yıldızgemisinin yüzyıllar önce başına gelen kazadan kaynaklandığı hipotezi ortaya çıkar (yalnızca bu mekanizmaların teknolojisi işlemeye ve hatta yeryüzündeki biyolojik evrime uzaktan benzer bir şekilde evrilmeye devam etmiştir). Regis III'te bir dönem atmosfer olduğu, hatta bitkilerin ve daha düşük hayvani yaşam biçimlerinin bulunduğu varsayılmaktadır: Kristaller bir tür içgüdüsel olmayan kendini savunma ve koruma stratejisiyle (deniz yüzeyinin altında dokunulmadan kalanlar hariç) bunların hepsini zaman içinde ortadan kaldırmıştır.

Dolayısıyla burası Yenilmez'in kayıp kardeş gemisinin bilmeden indiği düşman bir dünyadır ve bu iniş tüm mürettebat açısından acı sonuçlar doğurmuştur; ayrıca yeni geminin inişinin canlılarla cansızlar arasında yeni bir savaşı tetiklemesi de kristallerin yapısına tamamen uygundur. Fakat bu "savaş"ın kökeninde temel bir yanlış anlamanın yanı sıra, düşmanlığın ve uzlaşmaz karşıtlığın –insani özelliklerin, duyguların ve tasarıların– canlı olmadığı için (*Sola-*

ris'in sezgili okyanusunun bizim anlayamadığımız bir şekilde bilinçli olduğu yargısında cisimleşen esrarengiz ve yabancı anlamda bile) bilinçli sayılmayan varlıklara antropomorfik bir şekilde yansıtılması da yatmaktadır.

Gelgelelim burada bazı temel temsil sorunları vardır ve bunları kavramak için yeniden Vico'ya başvurabiliriz. Evrimleri (ve bizatihi organik olmayan "evrim"in doğası) ne kadar karmaşık olursa olsun, üretimin ve emeğin sonuçlarına karşın, "kristaller" zaman bakımından bir şekilde çok gerilere dayanırlar. Kristaller, ilk kuşakları (her ne kadar özel olarak yabancılara yönelik amaçlarla da olsa) sezgili varlıklar tarafından yaratılan makinelerin çok uzak torunlarıdır. Dolayısıyla bunları tıpkı Vico'nun tarihi gibi anlayabiliriz; demem o ki, bunların tarihini varsayımsal olarak yeniden inşa edebilir ve şekillenmelerine ve işlevlerine ilişkin çeşitli makul teoriler oluşturabiliriz. Daha önce gördüğümüz gibi, Solaris örneğinde bunu yapmak olanaksızdır ve bilimselinden tutun da dini olanına kadar bir sürü teori ortalıkta cirit atar, zira okyanus bir insan yaratısı değildir ve bu nedenle tanım gereği önceden anlaşılamaz. Burada antropomorfizmin olanaksızlığı, muğlak bir şekilde, ilk Lyrian kâşiflerinin yabancı varlığıyla yer değiştirir.

Ne var ki burada söz konusu ahlaki sorun ters çevrilmiştir. Gerçekte insanların Solaris İstasyonu'nda yaşadıkları tuhaf deneyimdir bu; bir mücadele, hatta açıktan bir savaştır, zira içinde iki tarafın olduğu ve ikisinin de avantaj, hatta hâkimiyet elde etmeye çalıştığı (anlama sorununu Foucaultcu iktidar/bilgi anlayışının bir örneği olarak alalım) bir temasla ilgili epizotlar içerir. Fakat kristaller örneğinde böyle bir mücadele yoktur, zira burada ne iki taraf vardır ne de iki rakip. Dolayısıyla yabancı sürüsü, Solaris'in görece iyi huylu okyanusunun aksine çok tehlikeli ve ölümcül olabilir; ama burada başvurulan çözüm, yani üstün silah gücü yoluyla kristalleri ortadan kaldırmak, belirli açılardan, dünyadaki son çiçek hastalığı virüslerini yok edip etmemek gibi bir etik soruna benzer. İnsan karakterler tekrar tekrar, biz buraya ait değiliz derler, bizim burada işimiz yok; dolayısıyla organik olmayan kuvvetlerden oluşan bu tuhaf takımyıldızını yok etme düşüncesi, Voltaire'in Lizbon depremini kınaması kadar akla uygundur ancak. Hatta bizim bu "düşman"ı yok etme projemiz Kserkses'in denizi kırbaçlaması kadar akla yatkındır; böy-

le bir proje etik açıdan Solaris için planlanan soykırımdan bile daha korkunçtur, zira bilgisizliğin ve yanılgının en tehlikeli biçimi olan antropomorfizmi güçlendirmekte ve boğazımıza kadar buna batmamıza yol açmaktadır. Benzer bir etik sorunu da *Kızıl Mars*'taki dünyalaştırma [*terraforming*] muarızları gündeme getirir: "Kızıl ekologlar" kendi radikal siyasetlerini, yeryüzündeki ekolojik hareketin ruhuna diyalektik açıdan aykırı olan bir doğa savunmasına dayandırırlar; zira organik yaşamın, atmosferin, vb.'nin insanların yaşayabileceği bir hale getirilmesine karşı Mars'ın "doğa"sı muhafaza edilmelidir.

Dolayısıyla *Yenilmez*'de bilinemezlik tezinin yerini farklı ama bağlantılı bir tez alır, yani antropomorfizm zorunluluğu ya da Lem' in verdiği adla "dünyamerkezci yaklaşım"ı sürdürme zorunluluğu – ki bu, ilk tezin paradoksal bir şekilde tersine çevrilmesi olduğu gibi mantıksal sonucudur da. Bu ikinci tez bir *méconnaissance** ilkesi, Lacan'ın egosu gibi bir şeydir (kuşkusuz ayna evresiyle ve narsisizmle bağlantılıdır). Burada benlik, Gerçek'in "bilimsel" bilgisiyle aramıza girer, tıpkı beşeri anlayış kategorilerinin (bunlar insan bedeninin eşsiz işlevlerinden ve dolayısıyla kendi eşsiz eko-sistemiyle olan ilişkisinden türetilmiştir) Öteki üzerine her türlü akıl yürütmeyi ölümcül olarak insan doğrultusuna çekmesi gibi.

Fakat tam da antropomorfizminden ötürü mahkûm edilen şey değil midir bu?

> [Dünyamerkezci yaklaşım] yalnızca kendimize benzer varlıklar aramaktan ve bu varlıkları anlamaktan oluşmaz, aynı zamanda bizi hiç de alakadar etmeyen (zira bunlar beşeri değildir) şeylere müdahil olmamayı da gerektirir. Çölü fethetmek mi? Elbette, neden olmasın? Ama zaten var olana ve milyonlarca yılı aşkın bir sürede kendi dengesini yaratmış olana saldırmamak gerekir; zira o, radyasyonun ve fiziki varlıkların etkileri haricinde hiçbir şeye ve hiç kimseye bağımlı değildir. Ve bu kararlı denge faaldir ve bir faillik biçimidir, hayvan ya da insan adı verilen albüminli bileşimlerden ne daha iyi ne de daha kötüdür.[17]

Eğer şimdi anlama niyetini bile mütecaviz ve saldırgan bir güç olarak kavrarsak, Öteki'yi –hatta bu inşa edilmiş ve doğal olmayan

* Yanlış idrak, bilmezlik. –*ç.n.*

17. *The Invincible*, s. 183.

Öteki'yi– Heidegger'in söyleyebileceği gibi "kendi varlığı içerisinde var olma"ya terk edebiliriz: Gelecek kadar, hatta bizim Ütopya adını verdiğimiz radikal derecede farklı sistem kadar kapalı ve tam bir yalıtılmışlığa terk edebiliriz. Fakat etiğin sınırı, bu çözümün bile bizim için kapalı olması gerçeğinde saklıdır; zira şu anda bunun mümkün olduğunu ve dolayısıyla bu bilginin öncesine (bu bizi olanaksız olana ve çözülmez bir çelişkiye mahkûm eder) ve masum bir cehalet durumuna dönemeyeceğimizi biliriz.

Bu başarısızlık hikâyesi sınırlı bir başarıyla sonlandırılmayı hak ediyor: kristal sürüsünün ölümcül düşmanlığını tetikleyen şeyin beyin dalgaları ve benzer titreşimler olduğu çıkarsamasıyla. Başkarakter (Rohan), etrafa yayıldığında ölümcül olabilecek titreşimleri saklamak için kafasına düşük voltajlı bir aygıt takar: Bir "sinek" sürüsünün belli belirsiz onun üzerinde dolaştığı sahne (hipotez daha denenmemiştir) Ripley'nin sonradan (*Yaratık 3*'te) arkadaşı olacak yabancı canavarla karşılaşmasıyla uzaktan bir benzerliğe sahiptir. Ne var ki belki daha ciddi olan husus, sürünün makinelerin içindeki bilgisayar işlemlerinin varlığını da tespit edebiliyor olmasıdır. Nitekim sürü Cyclops'u etkisiz hale getirerek muazzam bir öldürücü güce sahip (ve bizzat Yenilmez'e karşı da yöneltilmesi mümkün olan) başıboş ve yarı otistik bir robota dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda insan mürettebatın korunma için güvendiği tüm yüksek teknolojiyi de tehdit eder. Böylelikle Rohan'ın sürüye karşı tek başına kazandığı zafer, hiçbir şekilde Yenilmez açısından bir zaferin habercisi değildir – Regis III'ü sonsuza dek arkasında bırakarak bir kez daha uzaya çıkmaktan başka bir seçeneği yoktur.

Öyleyse her iki hikâye de, gerek *Solaris* gerek *Yenilmez*, mutlak anlamda yabancı olan ile Öteki arasında iletişimin olanaksızlığına ve dolayısıyla bunların –ister mekânsal ister zamansal olarak, ister eşzamanlılık ister kronolojik ardışıklık içinde, ait oldukları sistemler arasında hava geçirmez bir engel olduğuna kendi farklı tarzlarıyla işaret eder. Yedinci Bölüm'de kronoloji sorununun yerini, başka bir sistemle iletişim kurmamızı sağlayacak temel araç olduğunu hayal ettiğimiz dil sorununa bıraktığını gördük. Burada şöyle bir itiraz dillendirilebilir: Paradoksal açıdan olanaksız bir tarihsel ilişkinin İlk Temas ve onun ikilemleri altında ortaya serildiği bu iki uç örnekte, Solaris'in hatıra izleri bir tür dil haline dönüşmüştür; sanki

okyanus, insanları, onların arzularını ve deneyimlerini, ne kadar acı verici ve kusurlu bir şekilde olursa olsun, onlarla iletişim kurmasını sağlayan yeni bir dilin gösterenleri olarak kullanmıştır. Öte yandan *Yenilmez*'de bu inorganik kristaller yazının ve harflerin en bariz cisimleşmesi olarak sivrilir, özellikle de bu küçük küplerdeki çiviyazısının kökeninde hasadın ve silodaki artı ürünün dökümünü çıkarma amacının olduğu hatırlanırsa. Fakat bunların her ikisi de ironiktir: Okyanus yüz yüze iletişimin dolaysızlığına inanış şeklindeki temel felsefi hataya düşerken, yazı da izlerin ve kavranamayan kalıntıların en anlaşılamazı halini alır (ve uzaktan da olsa bunun ötesinde, belki de Lévi-Straus'un yazı ile iktidar arasındaki bağlantı kavramını en korkunç şekliyle cisimleştirir).[18] Fakat kristallerin kurbanları üzerinde hiçbir fiziksel iz bırakmaması daha da korku vericidir, zira kurbanlarını zihinsel işlevlerini ya da enerji sistemlerini yok ederek ortadan kaldırmaktadırlar: Yenilmez'in Regis III'e daha önce giden, feci haldeki ilk keşif gemisinde bulduğu izler (ki buraya gelme amacı aslında bunları araştırmaktır) sabun kalıpları üzerindeki insan dişi izleridir – korku filminin hayaleti! Yine de her iki durumda da yabancıyla etkileşimi (kendi duyguları ve fiziksel spazmlarıyla) göstermesi beklenen şey insan bedenidir: Dil ve ifade, karşılıklı karşıtlığın yalnızca insani tarafına ait görünür. Peki, ya yabancı beden Ütopyacı olanakların çarpıtılmış bir ifadesinden biraz daha fazlasıysa? Ya onun ötekiliği fiziksel bir doğanın ben-olmayan'ına değil de insan tarihinde ve insan praksisinde gizli radikal bir ötekiliğe işaret ettiği için bilinemezse?

18. Bkz. Claude Levi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt, İstanbul: YKY, 2004, "Yazı Dersi" başlıklı bölüm.

9

Yabancı Bedeni

> İskandinav dili dört tür yabancılık tanımlar. Birincisi başka topraklardan gelenler veya *utlänning*; başka bir şehir veya ülkeden gelen ama bizim dünyamızdan bir insan olarak tanıdığımız yabancılar. İkincisi *framling*; Demosthenes, İskandinavca *främling*'ın sadece vurgu işaretini kaldırıyor. Bunlar, insan olarak tanıdığımız ama başka bir dünyadan gelen yabancılar. Üçüncüsü *Romen*, insan olarak tanıdığımız ama başka bir türden olan yabancılar. Dördüncüsü, tüm hayvanları içeren gerçek yabancılar, *varelse*'ler, onlarla iletişim kurmak imkânsız. Yaşıyorlar ama onları harekete geçiren nedenleri veya amaçları tahmin edemiyoruz. Akıllı olabilirler, her şeyin farkında olabilirler, ama biz bunu bilemeyiz.[1]

Doğadan ve öteki dünyaların anlaşılabilirliğinden yabancı yaşamının temsiline (ve temsil edilebilirliğine) dönüşün, Montesquieu'nün keşifleri arasında kısa bir yolculuk anlamına geldiği söylenebilir. Belli bir siyaset bilimi geleneğinin kurucusu gerçekten de soyut bir siyasal sistem ile bölgenin ve çevrenin somut, yani fiziksel ve duyusal özellikleri arasında bir dolayımı ifade eder. Bu nedenle, örneğin başka bir dünya yaratmak, en temelde yeni özelliklerin (mesela yeni renklerin) üretimini de içermek durumundadır:

> [Havada yüzen büyük, hafif topun] garip tarafı rengiydi. Tamamen yeni bir renkteydi – yeni bir ton ya da birleşim değil, yepyeni bir ana renkti. Mavi, kırmızı ya da sarı kadar canlı ama farklıydı. Bunun ne olduğunu sorduğunda, "ulfire" diye bilindiğini öğrendi. Ne olduğunu anlamaya kalmadan yeni bir renk daha gördü. Buna da "jale" adım vermişlerdi. Bu iki yeni

1. Orson Scott Card, *Ölülerin Sözcüsü*, çev. Gonca Gülbey, Ümit Kayalıoğlu, İstanbul: Altıkırkbeş, 2005, s. 44.

ana rengin Maskull'da uyandırdığı duyusal izlenimler yalnızca analoji yoluyla, muğlak bir biçimde anlatılabilir. Nasıl ki mavi ince ve gizemli, sarı açık ve net, kırmızı ümit verici ve tutkuluysa, "ulfire" da vahşi ve acı verici, "jale" de rüya gibi, şeytani ve şehvet uyandırıcıydı.[2]

Lindsay'nin burada bizi aldattığını ve yeni renklerin gerçekte yalnızca yeni sözcükler olduğunu (bunların da sonrasında birtakım duyusal sıfatlar aldığını) söylemek kabalık olacaktır. Zira aslında burada fantazinin türsel güzergâhta bilimkurgudan ayrılıp kendi yolunu tutmaya başladığı çataldayız. Yine de bu kuşkusuz çok heyecan verici bir projedir ve aynı zamanda Ütopya'nın temsile en uç meydan okumasıdır: yeni bir cennet ve yeni bir dünya hayal etmek! En azından ikisi arasında alegorik bir ilişki olduğunu varsayabiliriz: Yeni bir renk hayal edebilmek tümden yeni bir toplumsal dünya hayal etme olanağının alegorisidir. Daha önce gördüğümüz üzere, fantazide bu olanak yeni güçler şeklinde konuşlandırılacaktır: Yazarın yeniyi aktarma gücü yeni bir büyü biçimidir – belki de şöyle söylemeliyiz: İçerikte büyü, biçimdeki bu gücü ifade eder.

Ne var ki bilimkurgu cephesinden bakıldığında, yeni duyumsal olgular yenilik düzleminde şeyleştirilmeyecektir. Bu olguların daha ziyade bizi diğer temsil sorunlarına geri götürdüğü ve bu sorunların da etimolojik olarak estetik, salt duyumsal sorunlardan bir şekilde önce geldiği söylenebilir. Zira yeni bir nitelik halihazırda yeni bir algı türü, yeni algı da peşi sıra yeni bir duyu organı ve nihayetinde yeni bir beden talep etmeye başlar. Lindsay'nin "hata"sı (ki fantaziyi bilimkurgudan ayıran budur) bizimkiyle aynı bir bedene (Maskull'un bedenine) yeni bir renk algısı atfetmesidir. Bu noktada bilimkurgu için temsili açıdan verimli sorular devreye girer: bizim okur olarak yeni rengi tahayyül edip edememiz değil, yeni duyu organını ve ona denk düşen bedeni algılayıp algılayamayacağımız sorusu. Fakat temsille ilgili sorular her zaman, öyle ya da böyle, İngiliz ampirizmi açısından değerli olan Khimaira sorununa toslar: Yani *prius in sensu* olmayan, bir başka deyişle halihazırda duyusal bilgiden (ve sıradan insan bedenine ve dünyasına ilişkin bir duyusal bilgiden) türetilmemiş olan bir şeyi tahayyül edebilir miyiz? Bu soruya verilen iki mükerrer yanıt vardır: Birinde "Khimaira", yani ye-

2. David Lindsay, *Voyage to Arcturus* (New York, 1963 [1920]), s. 53.

ni olduğu iddia edilen şey, zekice bir araya getirilmiş bir nesne olacaktır (kendi dünyamızın tali özellikleri yeni dünyada birincil hale gelir) ya da yeni nesne yalnızca sahte-duyusal olacak ve gerçekte kendilerini bir şekilde duyumsal olarak gösterebilen soyut düşünsel anlambirimciklerden bir araya getirilecektir. (Elbette, uzun vadede, Hegel'in duyu kesinliği konusundaki fikirlerine ve keza Derrida'nın düsturuna her zaman başvurabiliriz: "Duyu algısı diye bir şey yoktur").[3]

İlk stratejiye örnek olarak, bilimkurgunun baştan sona her yerinde yeni bir olanak olarak karşımıza çıkan elektrik ya da elektromanyetik duyu verilebilir. Kuşkusuz böyle bir dünyada yaşamanın nasıl bir şey olacağını asgari düzeyde tahayyül etmemize izin veren x-ışınları (keza özel kamera efektleri) vb. yeni teknolojik buluşlar vardır; yine de bu "yeni duyu"nun yeni bir dil türü ve yeni bir iletişim türü temsiline genellikle ne derece yansıdığını gözlemek ilginç olacaktır. Bu iletişimin önceden verilenleri, zaten var olan insan verilerini çok farklı bir tarzda karıştıracağına kuşku yoktur. Uzun vadede, bunların hepsi temel sorunu çözmekte başarısız olur ve başka bir soruna geçilir; yani yabancı bedeninin kendisi, yeni duyu organlarının dış gerçekliği ve bunları nasıl tahayyül edeceğimiz sorununa.

Her iki çözüm için de Stanislaw Lem'e ve onun diğer büyük romanı olan *Aden*'den (1959) bir pasaja dönebiliriz. Burada romancımız yeni bitkiler ve yeni sanayi üretimi biçimleri tahayyül etmek gibi zor bir işe soyunmuştur:

> Sıcaktı. Yürüdükçe gölgeleri kısalıyordu. Botları kuma saplanıyordu ve sessizlikte duyulan sadece adımlarıyla soluklarıydı. Alacakaranlıkta ağaca benzettikleri ince şekillerden birine yaklaşırken yavaşladılar. Sarıkahverengi topraktan yükselen dikey bir gövdeydi bu. Fil derisi griliğinde, soluk metal parlaklığındaydı. Alt kısmı insan kolundan daha kısa olmamakla birlikte, yukarı çıktıkça genişliyor ve iki metre kadar yüksekteki tepe noktasında yassı bir çanak şeklini alıyordu. Ama kaliksin en tepede açık olup olmadığını aşağıdan görmek mümkün değildi. Tamamen hareketsizdi. Adamlar bu acayip şeyin altı metre kadar uzağında durdular ama mü-

3. Bkz. Jacques Derrida, "Structure, Sign and Play"; tartışması için, *The Structuralist Controversy* içinde, haz. Richard Macksey ve Eugenio Donato (Baltimore, 1972), s. 272.

hendis yaklaşmaya devam etti. "Gövde"ye dokunmak üzere elini kaldırıyordu ki Doktor, "Dur!" diye bağırdı.

Mühendis gayri ihtiyari geri çekildi. Doktor onu kolundan tuttu, ardından küçük bir taş aldı ve havaya doğru hızla fırlattı. Taş havada sert bir kavis çizdi ve dosdoğru kaliksin yassı tepesine düşüverdi. Herkes önce bir irkildi, tepki çok ani ve beklenmedikti. Kaliks dalgalanmaya başladı ve kapandı; gaz kaçırması gibi kısa bir tıslama sesi duyuldu ve artık feci halde sallanan tüm grimsi sütun, adeta alttan bir şey onu emiyormuş gibi toprağın içine gömüldü. Açılan deliğin yerini hemen yağlı, köpüren, kahverengi bir madde aldı. Ardından yüzeye kum parçacıkları çıkmaya başladı, kumun üstü kalınlaştı ve birkaç saniye içinde delikten geriye hiçbir iz kalmadı: Zemin düz ve pürüzsüzdü.[4]

Açıkça yabancı biçimler, bu eserde, bizi *Solaris*'te ve *Yenilmez*'de karşılaştığımız epistemolojik bilmecelere götürmez, ama yabancı varlığın bedenini tahayyül etme edimine doğru kararlı bir şekilde ilerletir. Bu tür tahayyül olanaklarının muhtemelen dünyanın sunduğu bitki örtüsü ve hayvan çeşitliliğiyle sınırlı olduğunu ve buradaki olanakların sayısının az ya da çok dünyadakiler (ve bunun çeşitli kombinasyonları) tarafından belirlendiğini tahmin edebiliriz. Şu kadarını söylemek yeterli olacaktır: Lem burada dürüstçe ve cesurca oynar ve Öteki imgesini açıkça beden temelinde şekillendirir – adeta bir kanguru kesesinden çıkar gibi, minik bir insansı bedeninin içinden başını gösterdiği iri bir cüsse:

Devasa, ağzı açık bir istiridyedeki gibi, kendisini kanat misali saran kalın et kıvrımlarının arasında iki kollu küçük bir gövde vardı; aşağı sarkınca, boğum boğum parmakları yere değdi. Bir çocuğun başından daha büyük olmayan şey ise, ileri geri sallanırken giderek yavaşladı ve durana kadar, açık sarı bağ zarlarından asılı kaldı. Bütün cesaretini toplayıp ilk yaklaşan Doktor oldu. Çok-eklemli kollardan birinin ucunu tuttu, damarlı, küçük gövde döndü ve ortaya yassı, gözsüz bir yüz çıktı. Açık burun delikleri vardı ve bir insanın ağzının olabileceği yerden de, ikiye bölünmüş bir dili andıran bir çentik çıkmıştı.[5]

Mürettebatın koyduğu adla "çiftler"in hepsi gözsüz değildir; hatta kâşiflerin karşılaştığı sorunlardan biri de bu varlıkların gömülü ol-

4. Stanislaw Lem, *Eden* (New York, 1989), s. 27-8 (Türkçesi: *Aden*, çev. Olgun Baydemir, İstanbul: İletişim, 1997).

5. *A.g.y.*, s. 58.

duğu toplu mezarlara ve bunun dışında çeşit çeşit iskeletlerin düzenlenip sergilendiği tuhaf müzelere rast gelmeleridir. Nihayetinde yabancı bir bilimciyle karşılaşırlar. Bu bilimci onlara hem gördükleri pek çok şeyin tarihsel nedenlerini açıklar hem de bu bedenlerin kullandığı iletişim türü olan elektrik (ve elektrik "yazısı") yoluyla iletişimin nasıl olduğunu pratikte gösterir. Kuşkusuz Lem elektromanyetiğin sunduğu olanakları tümüyle tüketmemiştir; bunu Brunner'in görsel olarak değil de çeşitli uzamsal alanların duyumu yoluyla düzenlenmiş Draconian uzamıyla karşılaştırabiliriz:

> Gözleri hâlâ kapalıydı, fakat içeriden dışarıya değişikliği çok açık bir şekilde ayırt edebiliyordu. Kafasının üstünde, engin bir hiçlik; altında ayaklarını acıtan başka bir yüzey, ama nitelik bakımından onu uyandıran şeyden farklı... sağında, solunda ve önünde başka duvarlar ve ayrıca sokakların geçtiği boşluklar... ona bir tür radar sinyali gönderiyordu... tek farkla: Kalp atışlarını duymaya benzemiyordu bu, orada bir şey olduğunu duyumsatıyordu, ritmi hiç bozulmadan... İnsanlar. Bu uzak duvardan açık bir sinyal yerine, (sanki) hareketli ve iç içe geçmiş çoklu bir basınç mırıltısı... güzel, evet, bir nebze böyle olmuş olsa gerek. (Derisinin karıncalanmasından ötürü zihninde bir kıvılcım, anlaşılabilirlik ima eden bir model oluşturuyor.)[6]

Bu tikel duyumsal modelin dış sınırında telepatiye yaklaşırız (artık ek bir duyu olduğu varsayılır); yeni tarzın olumsuz olarak, ya insan düşüncelerinin ve duygularının Pe-Ellian'lar üzerindeki yıkıcı etkisinde (Phillip Mann'ın önemli eseri *Eye of the Queen* [1983, Kraliçenin Gözü]) ya da nahoş beşeri telepatide (Silverberg'in korkunç eseri *Dying Inside* [1972, İçeride Ölüm]) aktarıldığını görürüz. Fakat bu olumsuz aktarımlar temsilden çok tabudan yararlanır: örneğin ihlal korkusu ya da aşırı sahiplenmeden hazzetmeme.

Son bir kereliğine Lem'e dönmek gerekirse, bu ilk bilmeceye bir ikincisini ekleyerek –yani toplu mezarlar, fabrikaların çalışmaması, çiftler kentindeki gece kalabalıklarından duyulan toplu dehşet vs.– arkasında bıraktığı izleri zekice yok ettiğini görebiliriz. Burada sanki bir kez daha antropomorfizmimizi, salt bir yansımadan çok bir sorun ve bilmece olarak bize geri vermektedir: Romana göre, başka bir toplumun uzlaşımsal bir antropomorfik keşfi, bunu, işlevsel açı-

6. Brunner, *Total Eclipse*, s. 118-9.

dan, sanki dinamik ilkeleri keşfedilmesi gereken bir yapı ya da makine gibi görmektedir. Fakat diyelim ki makine işlemiyor, nüfus azlığı yüzünden ya da bir askeri fetih veya yenilgi yüzünden yapı bozuldu; o zaman ne olacak? Bu noktada sistem doğrudan doğruya gözlenemez, basit ipuçlarından yeniden inşa edilmesi gerekir, ama bu ipuçları da yanıltıcı olabilir. Yani söz konusu toplum biyolojik bir spor, kusurlu bir organizma, yerini aldığı sağlıklı organizmaya ilişkin pek ipucu sağlamayan bir teratolojik şekillenme durumunda olabilir. Başka bir deyişle, antropoloji disiplini zorunlu olarak normatiftir ve bir norm modelini mümkün olmadığı konumda bile yeniden tesis eder: Sadece düşüş değil, aynı zamanda tam bir çöküş halinde de olan bir topluma rastgelmenin doğurduğu hüsran hakkındaki düşüncelerini dile getiren yalnızca Colin Turnbull (*The Mountain People* [Dağ İnsanları]) ve Lévi-Strauss'tur (*Hüzünlü Dönenceler*).[7]

Yine de, antropoloji (ve bilimkurgu) bu tür fenomenleri ehlileştirebilecek geleneksel bir bağlama sahiptir ve Termodinamiğin İkinci Yasasının ve Wells'in *Zaman Makinesi*'nin (hatta Spengler'ın) yansıttığı da budur: yani entropinin ve geriye doğru evrimin büyük anlatısı. Böylelikle hastalıklı emarelere bir anlam verir bu, incelenen sapkın nesnelere yeniden bir düzen ve evrime ya da geriye doğru evrime ilişkin bir norm tevcih eder.

Fakat Lem açıkça bundan daha ileri gitmek ya da daha ziyade normatif modeli olumsallıkla değiştirmek ister. Ştrugatski Kardeşlerin *Zor Şey Tanrı Olmak* (1964) romanındaki gibi, bu olumsallık faşizmdir: Burada nihayetinde Aden halkını hırpalayan ve gizemli bir gezegen diktatörlüğüyle noktalanan anlaşılmaz genetik deneyler biçimini alır. Sanki yabancı antropologlar, yeryüzüne ilk ziyaretlerinde Auschwitz'e inmiş ve burada gördüklerinden hareketle akılcı bir insan toplumu modeli inşasına girişmişlerdir. Böylece öjenik ve genetik model, tüm düzensiz üretkenliğiyle bu fabrika modelini ve son olarak Aden'deki yaşamın ve oradaki üretimin dayalı olduğu tuhaf bitki şekillenmelerini açıklamak için devreye sokulur. Dolayısıyla burada canlı ve duyumsal imgelerin, radikal farklılıkların (modern insanlık tarihi ışığında belki de gerçekte bu

7. Colin Turnbull, *The Mountain People* (New York, 1972) ve Levi-Strauss, *Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt, İstanbul: YKY, 1994.

kadar radikal olmayan farklılıkların) üretimi ile bu imgelerin simgelediği, örnek ve emsal oluşturduğu varsayılan soyut felsefi açıklamalar ve yapısal ilkeler arasında çözülmemiş bir gerilim vardır. Eğer gerilimin ikinci tarafına vurgu yaparsak, bu durumda gerçek farklılığın, gerçek yabancılığın ya da ötekiliğin olanaksız ve başarılamaz olduğu ve başarılı bir şekilde temsil ediliyor gibi göründüğü yerde bile aslında salt beşeri temaların ve konuların salt yapısal oyununu gördüğümüz düşüncesine doğru seğirtmeye başlarız. Fakat kaçınılmaz olarak, bu bizi doğrudan bilimkurgunun en kayda değer yaratıcılarından birinin eserlerine götürür.

Ütopyaların Dante Alighieri'si olduğu gibi, birçok açıdan bilimkurguların da Fourier'si olan Olaf Stapledon'a (1886-1950) özel bir yer ayırmadan, yabancı yaşam biçimlerinin temsilini inceleyemeyiz. Gerçekten de Fourier ile olan benzerlikleri arasında naif tahayyülü ve incelikten yoksun üslubu en ön sırada gelmektedir (kanaat ile "Ütopik bilgi" arasında, ham kişisel düşüncelerin özbilinçsiz ifadesi ile içgörünün billurlaşması ya da tahayyülün sıçrayışı arasında ayrım yapamadığı göze çarpar). Öfke (ve sık sık görülen utanma) kişinin bu tuhaf akılla temasa geçme karşılığında ödediği bedeldir – sınırları bakımından görünüşte İngiliz-taşralı, ama alternatif dünyalarında (hatta uzak gelecekte, bu dünyada) hayal ettikleri kadar tuhaf ve eşi menendi bulunmayan bir şeydir.

Hiç kuşku yok ki *Star Maker* (1937, Yıldız Yaratıcısı) hiçbir türe (hatta bilimkurgu ya da Ütopya edebiyatına bile) ait görünmeyecek ve bir şekliyle eşsiz olduğu ve sınıflandırılamayacağı düşünülecek kadar kendine özgü bir eserdir. Kimi okurlar için iğrenç, hatta hiçbir ilgi çekici yönü olmayan bir eserken, kimi okurlar için de bizim görsel ya da sanatsal geleneklerimizle hiçbir ilişkisi olmayan doğal modeller kadar büyüleyicidir. Gerçekten de elimizdeki edebi tür ve sanatlarla bu metin arasındaki uyumsuzluk, R. C. Elliott'ın ütopyada sanatla ilgili sorusu diyebileceğimiz şeye bir nebze yaklaşmamızı sağlar.[8] Fakat tüm eserin (birazdan göreceğimiz üzere) Ütopya açısından fevkalade merkezi birkaç karşıtlık arasında, me-

8. Elliott verili bir Ütopyanın değerini, yaratıcısının, hayali toplumuna kazandırdığı yetkinlik temelinde değerlendirmeyi önermiştir. Bkz. Elliott, *Shape of Utopia* (Chicago, 1970).

cazi olmayan bir oyun olduğunu düşündüğümüzde ve bu muazzam, hayali epik tarihin ve onun (radikal derecede ateist olmasına rağmen) dini görünen ağırbaşlılığının kozmolojik kapsamını göz önünde bulundurduğumuzda, bu eseri kendi dünyamız ve kendi geleneklerimiz açısından merkezi olan bazı kitaplara benzetebiliriz. Gerçekten de başarılmış bir ütopyada, uzak gelecekteki ya da galaktik uzamdaki şeylerin hayal edilemeyecek kadar gerçek ve bizden ayrı hale geleceğini, sanat sorununun zaten çözülmüş olacağını ve *Star Maker*'ın bu gerçekleşmiş yeni dünyanın *İlahi Komedya*'sı olduğunun anlaşılacağını varsayabiliriz – gizemli bir şekilde gelecekten kopartılıp bizim düşmüş bugünümüze atılan kutsal bir metin ya da kitap olarak geri döner, zaman ve tarihsel dönüşüm engelinin ötesinde bir süreklilik sağlayacak esrarengiz yazıdır sanki. Bu durum, sanatçı-romanmın merkezindeki madum sanat eserini, bugünde var olan ve önümüzdeki Ütopik geleceğin yerine işaret eden bir delik diye yorumlayan Ernst Bloch'un görüşünü tersine çevirir. *Star Maker* söz konusu olduğunda, eser elimizdedir, yalnızca onun Ütopik toplumsal bağlamı eksiktir. Bu arada muazzam bir galaktik Spinozacı görü felsefeyi de tamamlar; Marksizmi uygun bir metafizikle donatır ve felsefeyi de ortadan kaldırmak suretiyle gerçekleştirir.

Fakat fantazi –yani Freudcu anlamda gündüz düşleri– söz konusu olduğunda, daha önce de işaret edildiği üzere, bunun ne kadarının ideoloji olduğuna bakmak ve düşünce ifadesini derin yapı mekanizmalarının işleyişinden ayırmak önemlidir. Stapledon'ın ideolojisinde hiçbir gizem yoktur: Kendisi sıkı bir solcudur ve Sovyetler Birliği'ne duyduğu hayranlık (tüm ömrü boyunca bir yoldaş olmuştur) onu otuzların sol ideolojisinin temsilcisi yapmaktadır. Fakat Amerikanlaştırmaya duyduğu derin güvensizlik, Stalinizme duyduğu güvensizlikten nispeten daha isabetli olabilir; yine de *Cesur Yeni Dünya* ve bununla ilişkili Avrupa metinleri, burada da, onun aldığı konumun görece temel nitelikte olduğunu ve bu Amerikanlaştırma (medyada modernleşme ve tüketimcilik) korkusunu, Amerika'nın İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda elde edeceği güçten duyulan daha siyasal içerikli korkudan ayırt etmemiz gerektiğini gösterir. Her halükârda Stapledon, sınıflar arasındaki eşitsizliğin kaçınılmazlığı ve sınıf mücadelesinin her zaman ve her yerde olduğu konusunda gerçek bir bilince sahip olan tek bilimkurgu yazarıydı.

Leslie Fiedler, Stapledon'ın naif ve Stalinizm yanlısı düşüncelerinin kısırlığını kanıtlamak amacıyla, siyasal öngörülerindeki (esasen *Last and First Men*'deki [1931]) başarısızlıklarının bir listesini sunar.[9] Fakat kanımca bu başarısızlıkları tarihsel söylemin bir taklidi olarak anlatısal açıdan ele almak daha doğru olacaktır: "Alışılmadık derecede uzun bir tutulma döneminden sonradır ki üçüncü insan türünün ruhu en üstün mertebesine ulaşmıştır"; "bu uzun kollu, saçsız varlıklar, bir milyon dünya yılı boyunca sazlardan yapılmış barakalarını ve kemik aletlerini büyük kuzey kıtalarına yaydılar ve daha milyonlarca yıl boyunca da fazla bir kültürel ilerleme kaydetmeden sadece bununla kaldılar; zira Neptün'de evrim hem biyolojik hem de kültürel açıdan çok yavaştı".[10] Stapledon okurları bu eserlerin kapılarının yüzlerine kapanmasını istemiyorlarsa, bu dilden zevk almayı öğrenmek zorundalar; fakat bu, yazarın üslup niteliklerine hayran olmamız gerektiği anlamına gelmez. Yapmamız gereken, bunun işlevini ve bu işleve ilişkin içeriği saptamaktır.

Önceki tahminlerin verimsizliği, burada tarihsel anlatı tarzının sıfırı tüketmesiyle ve dolayısıyla kendisine verdiği içeriğin salt kanaatten ibaret olmasıyla açıklanabilir. Gerçekten de Stapledon'm üslubuna ilişkin bir analiz iki ayrı biçime değinmek isteyecektir: Bir yandan muazzam zamansalhklarm, jeolojik ritimlerin geçiciliğinin ve zamanın uzunluğunun etkisini aktarmak yönünde kesin bir istenç vardır. Bunun yalnızca çok uzun bir kitabın –Proust ya da Mann– sayfalarının kümülatif etkisinin aktarabileceği bir şey olduğu düşünülebilir (aslında Proust'ta, anlatıcının sonsuz bugününün kaydettiği şey zamanın ilerlemiyor oluşudur); fakat aslında bir etki üzerine uzun uzun yazmak istemeyen Stapledon'm üstesinden gelmek, ortaya koymak istediği sorun tam da budur. Bu model kuşkusuz Wells'in *Zaman Makinesi*'nın geniş kapsamlı zamansallıklarıdır, ama burada etki açıkça makinenin kendisine ve çeşitli çağların birleştirilmiş olmasına bağlıdır: Muazzam bir zamansal boşluk olduğunu ima eden şey, Morlock'lar ya da Eloi'ler ile kendi beşeri bu-

9. Leslie Fiedler, *Olaf Stapledon*, (Oxford, 1983), s. 31-6, 67-72. Ayrıca bkz. *Science Fiction Studies*, Stapledon özel sayısı, No. 28, cilt IX, Üçüncü Bölüm (Kasım, 1982).

10. Olaf Stapledon, *Last and First Men/Star Maker* (New York, 1968), s. 151, 209.

günümüz arasındaki radikal farklılıktır (ve benzerliktir). Fakat Stapledon bu geçen zaman içindeki eğilimleri göstermek ister ve bu nedenle de büyük rakamların –neredeyse tanım gereği okurun hissedemediği ya da hesaplayamadığı ve her halükârda zihni yoran niceliklerin– çocuksu bir şekilde tekrar edilmesine indirgenir ("zira yüz milyon dünya yılına yakın bir süre boyunca, bu hava toplumu çok az değişiklik geçirmişti").[11]

Bu boş zamansallığın yanı sıra –aslında cümlenin temel yapısını değiştirmeden bıraktığı için, bunu oldukça sıradan anlatıların içeriğiyle birleştirmeye çalışırız– zaman zaman Verne'i hatırlatan bir *fait divers** vardır: "Talihin ender hilelerinden biriyle –ki bunlar çoğunlukla insanlık açısından zararlı olduğu kadar faydalıdır da– bir Kuzey Kutbu keşif gemisi, denizde uzun süre sürüklendikten sonra buzların içine gömülmüştü", vs.[12] Ne var ki bu tür anekdotlar, biz tanınabilir bir insanlıktan giderek uzaklaştırıldığımızda ("yüz milyonlarca yıl" tarafından) daha da ender görülür. Böylece bunların yerini daha toplumsal diyebileceğimiz anekdotlar alır: "Onlar bu büyük toplumsal melankolinin cenderesinde debelenirken... Beşinci İnsanlar hiç beklenmedik bir fiziksel buhranla yüz yüze geldiler"[13] (bu örnekte, güneş patlaması).

Yine de bu anlatı biçimlerinin ikisini de, Stapledon'ın tahayyülünde derinlere kök salmış olan ilerleme ve çöküş ritimlerinden ayırt etmek gerekir; zira bu ritimler handiyse Heideggerci bir *Stimmung* müziğiyle (önceki bir alıntıda bahsedilen ve kimi zaman bir varoluş ve üretken faaliyet coşkusuyla yer değiştiren "büyük toplumsal melankoli"nin müziğiyle) güçlendirilir. Fakat bu eserlerin temelindeki tartışmasız en çarpıcı duygusal ton melankoli havasıdır; aksi takdirde, bu ton için kabul edilebilir bir "nesnel karşılık" tahayyül etmek güçtür (Eliot'a ait olan bu "nesnel karşılık" kavramının[14] melankoliyle ve varoluştan duyulan nefretle de –burada Hamlet kastediliyor– alakalı olduğunu ve *Çorak Ülke*'yi yazarken bunlardan esinlendiğini ifade ettiğini hatırlamakta fayda var). Fakat

* Sıradan, rutin haber. –*ç.n.*

11. *A.g.y.*, s. 199.

12. *A.g.y.*, s. 90; krş. "Divine Boy" epizodu, s. 80 vd.

13. *A.g.y.*, s. 185.

14. T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems", *Selected Essays* içinde (New York, 1950).

Stapledon'ın fantastik "araç saikleri" dediği şey, Eliot'un öznel versiyonundan (Hamlet'in oidipal duyguları) ya da Batı'nın çöküşünden dem vuran ideolojik *pathos*'tan (Spengler) farklıdır.

Star Maker entropinin anlatı dinamiğini korur, ama yeni türde bir çerçevenin sonuçlarını araştırmak gibi çok farklı bir amaçla yapar bunu: bizim nihai yazgımızdan ziyade yeni yaşam biçimlerinin özgün niteliklerini araştırmak için. Anlatının iki genel biçimsel özelliği korunmuştur: Gündüz düşü anlatısı her zaman hem başarının hem de başarısızlığın gerekliliklerini; bir başka deyişle burjuva ideolojisinin, on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıkan ve en iyi ifadesini Wells'te bulan, ilerleme ve entropi şeklindeki iki karşıt özelliğini birleştirecektir (Wells de iki kutbu birden görmesine karşın bunları tek bir eserde birleştirmekten ziyade ayrı eserlerde anlatmıştır). Nitekim Stapledon modernleşmeyi ya da Whig paradigmasını –her şeyde, özellikle de sanayide ilerlemeyi– savunur; bunun ardından da geriye doğru evrim ve çöküşün bizatihi toplumsal başarıdan kaynaklandığı yolundaki on dokuzuncu yüzyıl sonu entropi paradigması gelir ("Bvalltu'nun görüşüne göre insan hemen hemen aynı yüksekliğe sık sık ulaşmıştır, ama sonra kendi başarısının gizli bir sonucu yüzünden düşüşe geçmiştir").[15] Çeşitli yabancı galaksi tarihlerinin hepsinde gördüğümüz dışsal anlatı sınırlamasıdır bu. Tek başına bu sınırlama, birazdan inceleyeceğimiz bir dizi başka kategorik konumu gündeme getirir.

Fakat şimdi üzerinde durulması gereken nokta fantazileştiren bir zamansal anlatı ile bunu aynı anda hem mümkün kılan hem de sınırlayan, neredeyse yapısal diyeceğimiz (fiziksel) çerçeve arasındaki ilişkidir. Bu arada kategorik karşıtlıklar, söz konusu çerçevelerin tematiği –yani bu görüleri soruşturduğumuz ve incelediğimiz antitez– ile anlambirimsel malzeme, bedenler ve yaşam biçimleri (bunlarla çeşitlendirilirler) arasında ayrım yapmak zorundayız. İleride göreceğimiz gibi, ilkiyle ilgili olarak, bir ve çok kategorilerini, sanayileşme kategorilerini (yani doğal olana karşı yapay ya da protez olanı) ve toplumsal eşitlik karşısında uzlaşmaz sınıf karşıtlıkları kategorilerini (önceki kategorilerden biriyle –mesela sanayileşme ya da sınıf çatışmasıyla– birleştirildiği durumlar hariç, kent ile

15. Stapledon, *Star Maker*, s. 290.

taşra arasındaki geleneksel bilimkurgu karşıtlığının burada çok az bir rol oynadığı görülmektedir) ayıracağım. Fakat şimdilik bunları bir kenara bırakalım.

Yaşam biçimlerinin çeşitliliği çok farklı birleşim şemalarından yararlanır ve bu çeşitliliğin üretimi bünyesindeki Fourierci estetik hazzı vurgulamakta muhtemelen fayda vardır. Nitekim Stapledon'ın kendisi de İkinci İnsanlar hakkında şunları söyler:

> Karşı cinsle fiziksel ve zihinsel temastan duyulan eski zevkin yerini şimdi, bir o kadar zehirli olan, her türlü canlı varlığın fiziksel ve zihinsel biçiminin doğuştan yüceltilmiş bir takdiri almıştı. Geniş bakamayanlar için, doğuştan gelen cinsel ilginin bu şekilde genişlemesini tahayyül etmek güçtür; zira onlar, kendisini öncelikle yalnızca karşı cinse yönlendiren şehvetli hayranlığın, hayvanların, kuşların ve bitkilerin tüm bedensel ve ruhsal güzelliklerine uygun bir davranış olduğunu anlamazlar.[16]

Şimdi Stapledon okurları olarak bu yaklaşımı kendimiz geliştirmeliyiz (ama bu argümanın artniyetle tersine çevrilebileceğini ve Stapledon'ın bilimkurgusunun ve Ütopik fantazisinin tüm çeşitliliğinin, daha baştan, hemen hemen hiç gizlenmemiş cinsel fantazilere indirgenebileceğini de bir an olsun unutmamalıyız).

Şimdi bu görünüşteki çeşitliliği *Star Maker*'ın o emsalsiz bölümünde –Öteki Dünya'nın keşfinden yaşam biçimlerinin ötesine sıçrayışa ve oradan da inorganik varlıkların ve son olarak da bizatihi yıldızların gizli yaşamına kadar olan bölümde– inceleyeceğiz. Burada (bir dizi ikincil çeşitlemesi ve açıklaması olan) dört temel biçimle karşı karşıyayız. Bu biçimlerden, kaderi Stapledon'ın kendi çağdaş medeniyetimizin çöküşüne ilişkin bilindik öngörülerine uzaktan da olsa benzerlik gösteren Öteki Dünya'nın hâlâ tanınabilecek kadar insansı olan figürlerinin yerini, antropomorfik varlıklar gibi kolayca tahayyül edilemeyen varlıklar alır. Gerçekten de tahayyülün her şeyden önce bu ilkesini araştırmamız gerekir: Yapısal öncüle göre, büyük farklar ister istemez karşıtlık temelinde yaratılır ve genellikle de kökten yeni ve alakasız fenomenlerden ziyade şu veya bu türün olumsuzlanması ya da tersine çevrilmesidir. Başka bir deyişle farklılık, tanınmak için, Greimas'ın diliyle söylersek,

16. Stapledon, *Last and First Men*, s. 101.

bir *isotopie*'yi (ya da Hegel'in diliyle içsel bir özdeşlik ve farklılık kimliğini) gerektirir. Geleneksel önvarsayım, yalnızca bu anlamda yeninin mümkün olmadığını değil; aynı zamanda Ütopya'nın da tahayyül edilmez olduğunu, imgelerinin her zaman bir tür antropomorfik izdüşümü yansıttığını (ki biz bunları kendi toplumumuzun ve onun at gözlüklü saplantılarının izdüşümleri olarak görüp sınırlayabiliriz artık) iddia eder. Stapledon'm tam da yaratısının çeşitliliği yoluyla bu önvarsayımları çürütmeye çalıştığı da aynı derecede açıktır. Şimdi biz bu çeşitliliklerden, biyoloji ve medeniyet farklılığına ilişkin dört temel çeşidi ayırabiliriz: Nautiloidler (bir "canlı gemi" türü); balıksılarla (akıllı, balığa benzer yaratıklar) örümceksilerin (kabuklular ya da örümceğe benzer varlıklar) yakın biyolojik birleşim içinde yaşadığı simbiyotik (ortakyaşar) tür; akıllı, kuş türü varlıklar sürüsü; son olarak da bitki insanlar (bu tür geceleri köklerinden kurtulup dolaşır ve çalışır, gündüzleri ise güneşten enerji alırken düşüncelerin esrikliğine kök salarak geçirir).

Bu çeşitli yaşam biçimlerinin dört geleneksel elementten üçünü içerdiği zaten görülecektir: su, hava ve toprak. Fantazi ateşten varlıkları –semenderler, güneş sakinleri– uzun zamandır konu edindiğinden, dördüncü elementin yokluğu ilginç bir gizemdir. Stapledon'm bunu hayali toplumlarının her zaman tehlikeli ve can alıcı noktalarından biri olan sanayileşmeyle özdeşleştirdiği gibi bir hisse kapılsam da, bu savunumu ayrıntılı olarak destekleyebileceğimi düşünmüyorum; diğer taraftan, belki de bunun yerini düşmansı varlıklar olarak yıldızlar almıştır.

Fakat diğer kategoriler, Stapledon'ın farklılaşma ilkesine ilksel ve Sokrates öncesi fiziksel elementler gibi yaklaşan anlayıştan daha iyi kavrama yolları sunmaktadır. Şu ana kadar Bir ile Çok, bireycilik ile kolektif arasındaki bariz tematik karşıtlık üzerinden gittik: Stapledon'm diyalektik bir şekilde tekrar tekrar üzerinde durduğu bu kritik ideolojik motife göre, bir toplum kolektivite ve konformizm yönünde çok fazla ilerlediğinde bireyciliğin değerlerini savunmak gerekir; aynı şekilde bir toplum, tıpkı bizim toplumumuz gibi, bireycilik yönünde çok ileri gittiğinde de kolektif değerleri savunmak elzemdir.[17]

17. *Star Maker*, s. 330-1.

Ne var ki yapının derininde, bu ideolojik karşıtlık tamamen farklı bir motifle kesişir. Sayısal terimlerle ifade etmek mümkün olsa da, bu motifi tümüyle farklı bir dünyadan geliyormuş gibi kavramak gerekir. Bahsedilen ikicilik motifidir ve bu motifin ilk ayırt edici özelliği de yıldız seyahati anlatı bilincini daha en başta evin ve aile biriminin (ve kendine özgü ev içi sorunlarının ve kaygılarının) karşısına yerleştirmesidir. Bu ikilik, Bir ile Çok arasındaki gerilimde konuşlanmış bireycilik anlayışıyla bağdaşmaz. Hiç kuşku yok ki, evli çift bir anlamda bireyciliğin ürünüdür; kuş sürüleri gibi kolektif varlık grupları, tekeşliliği tamamen ortadan kaldıracak başka ilişkiler (hatta cinsel ilişkiler) bulacaklardır. Fakat evlilik ikiliğinin kolektif olanla karşıtlığı, bireycilikle karşıtlığından farklıdır: Biz burada (hem geleneksel mantıktaki hem de Greimas karesindeki) çelişkili ve karşıtın ikili negatifleriyle ilgileniyoruz ve bunu Platon'un *Sofist*'teki ayrımıyla ("o değil" ile "onunla benzer değil" arasında, mutlak olumsuzlama ile farklılaştırma arasında yaptığı ayrımla) ya da Hegel'in karşıtlık ile basit farklılık arasında yaptığı ayrımla ilişkilendirebiliriz.[18]

Her halükârda, Stapledon'ın yabancı varlık biçimlerinin zenginliğinin arkasında, bu ikiliğin Bir/Çok karşıtlığıyla çaprazlığı yatmaktadır. Burada gerçekten de en az iki tür ikicilik olduğunu görüyoruz: tek bir nautiloid varlığın –gemiye benzer yaratığın– fiziksel basitliğine karşı kuşsu sürüsünün aynı derecede sembolik çokluğu (Lem'in *Yenilmez*'indeki kristaller sürüsünü de bunların arasında sayabiliriz). En çarpıcı biçim elbette ortakyaşar olandır. Ortakyaşar biçimde, iki tür –biri balığa benzer, diğeri daha çok kabuklu böcek gibi ve dolayısıyla daha yüzergezer yapıdadır– ilkin genel bir sempatiyi birleştirir ve ardından tek tek üyeleri arasında ayinsel (cinsel veya üreme amaçlı olmayan) bir çiftleşme geliştirir: "Sıradan eşlilik hem insanlar arasındaki evlilikten daha samimiydi hem de birey açısından, ayrı soylardan insanlar arasında görülen her türlü arkadaşlıktan çok daha geniş çaplıydı."[19] Uzun vadede ortakyaşar çiftin

18. Platon, *Complete Works*: *Sophist* (Türkçesi: *Sofist*, çev. Cenap Karakaya, İstanbul: Sosyal, 2000) ve G. F. W. Hegel, *Encyclopedia Logic*. Ayrıca Ütopya'da evlilik ve aile konusuyla ilgili daha kapsamlı bir tartışma için bkz. On İkinci Bölüm.

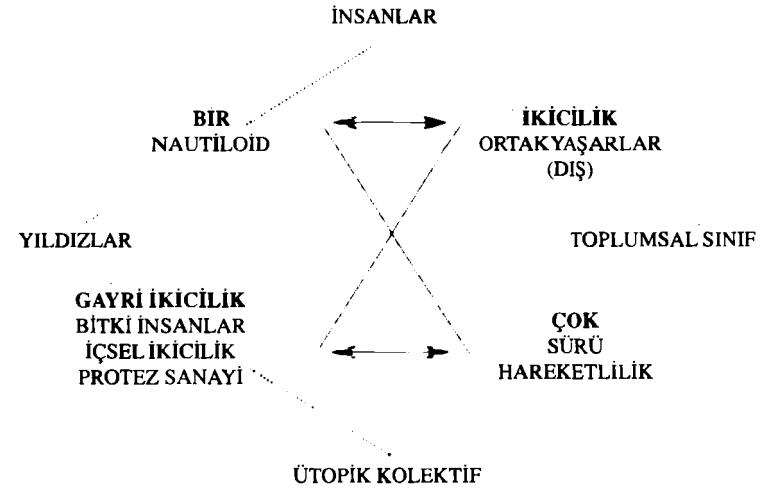
19. *Star Maker*, s. 322.

telepati yoluyla gezegenin salt maddi sınırlamalarından kurtulup özgürleşmesini sağlayan şey bu eşliliktir: Böylece muazzam derecede zeki, balığa benzer varlıklar ortakyaşarın karasularında yüzmeye devam ederken, örümceksiler uzayda seyahat ederler ve galaksinin yakın yerlerine yerleşirler. Diğer yandan, örümceksilerin kendi çiftlerinden bağımsız bir şekilde yaşamalarını sağlayan (nitekim sonrasında çiftleriyle uzlaşmaz bir sınıf karşıtlığı içine girerler ve bu durum feci sonuçlara yol açar) yeni ilaçlar yoluyla sanayicilik de o habis çehresini gösterir.

Bir seviyede, bu ikilik açıkça zihin/beden sorununu ifade eder ve kuşkusuz Stapledon'm bir kenara atılması gerçekten mümkün olmayan yapısal bir kısıtlanmayı yeniden yapılandırma girişimi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca zihin/beden ikiliğinin burada toplumsal cinsiyet ikiliğini ifade ettiğini ya da toplumsal cinsiyet ikiliğinde ifade edildiğini de göz önünde bulundurmamız gerekir: Aktif/pasif kuşkusuz ortakyaşar tanımının etkili bir özelliğidir. Başka bir açıdan, ortakyaşar soy ideal bir sentezdir, zira başat elementlerin üçünü de kapsar: balıksılar suyu, örümceksiler ise kara ile havanın bir birleşimini. Fakat bunlar özel olarak Bir/Çok ayrımının çözülmesi şeklinde görülemez.

Ne var ki ortakyaşarlar yalnızca, bu çeşitliliğin üretiminde ikiciliğin aldığı dış biçimdir. İkiciliğin en bireyci, hatta bireycilik öncesi gibi görünen yaşam biçiminin de bünyesinde bulunduğunu gözden kaçırmamamız gerekir. Bu bağlamda, bireycilik öncesi yaşam biçimleri bitki insanlardır; zamanlarını faal gecelere ve tefekküre daldıkları, hareketsiz gündüzlere ayırırlar: Aynı anda ve aynı ağaç gövdesinde, hem balıksı hem de örümceksidirler.

Dolayısıyla bu anlambirimcikleri diyagram biçiminde düzenleyebiliriz (bkz. arkadaki şekil). Bu tartışmanın amacı Stapledon'ın kendine özgü zenginliğini tüketmekten ziyade, yazarın yabancı varlık biçimlerindeki çeşitliliğin, toplumsal çelişkileri (yapısal ve anlatısal olarak, bu da demektir ki, bilinçsizce) çözmeye çalışan anlambirimsel karşıtlıklar tarafından belirlendiğini göstermektir. Stapledon'ın ideolojileri bu çelişkileri kendi meşrebince çözmeye (ya da en azından ifade etmeye) çalışır; fakat bu emsalsiz örnekte, düşünceyi yapıdan söküp çıkartmak ve bulguları daha bilişsel bir tarzda yeniden dile getirmek çok kolaydır.



Dolayısıyla burada bir tür tarih felsefesinin –son kertede ölümlülüğe ve insan soyunun (hatta evrenin kendisinin) on milyar yıl içinde yok oluşuna dayalı bir tarih felsefesinin– işbaşında olduğunu görürüz. Bunu trajik bir esriklikle düşünmek gerekir ve Fiedler da özellikle bu en üstün metafizik duygunun çiftanlamlılığı, bozgunu ve ölümü kabullenen bu esrik geri çekilme konusunda Yıldız Yaratıcısı'nı sempatinin ötesinde bir şey olarak algılar, olağanüstü olayları soğuk bir bakışla inceler.

Bu tür anlar üzerinde Spinozacı bir vurgu, gerçekten diyalektik bir felsefeyi her zaman bir şekilde tamamlayan bir vurgu vardır; tıpkı Bvalltu'nun ilahisinde olduğu gibi:

> Ey Yıldız Yaratıcısı, beni yok etsen bile, en sevdiklerime eziyet etsen bile sana methüsena etmeliyim. Tüm güzel dünyalarına, muhayyilenin küçük ürünlerine eziyet etsen, hepsini harcasan bile, ben yine de sana methüsena etmeliyim. Çünkü sen yapıyorsan doğrudur. Ben yapsam yanlış olur, ama sende doğru *olmak zorundadır*... Ve nihayetinde Yıldız Yaratıcısı diye bir şey yoksa... evet böyle bile olsa, ben methüsena etmeliyim. Peki, Yıldız Yaratıcısı diye bir şey yoksa, benim methüsena ettiğim ne olabilir? Bilmiyorum. Ben buna yalnızca varoluşun keskin tadı veya kokusu adını vereceğim.[20]

Böylesi gizemleri belirleyen toplumsal yükselişin ve düşüşün döngüsel ritimleri, entropi ideolojilerini, bunun hakikatine dramatik bir ifade kazandırdıkları anda bile aşarlar; lehte ve aleyhte olanları, her türlü tarihsel başarının bünyesinde bulunan başarısızlığı ve bununla birlikte yeni Ütopyacı olanakların geri dönüşünü kaydeder. Sözlerinin çokluğu, Stapledon'ın tüm tasavvur edilebilir sonuçları aynı anda çıkarmasını sağlar.

Fakat burada başka bir tarihsel güç daha işbaşındadır ve bu güç tarihin metafiziğinden ziyade toplumsal ve kültürel eleştiri tarzının bir ifadesidir: Sanayileşmenin ve onun zararlı ve insanlıktan çıkarıcı sonuçlarının mahkûm edilişidir bu ve Stapledon'm çoklu toplumlarının trajik yazgısının başından sonuna kadar tekrarlanır. Özel olarak, sanayileşme bu toplumların çoğunda doğada kısa devre yaptırma ve şeytana uyup başarılarındaki bütün olumlu yönleri kısa vadeli bazı faydalar uğruna yok etme olarak kavranır. Öteki Dünya'nın üzücü hikâyesi –kendisini medyayla tatmin eden insanların hareketsizleştikleri ve yaşamlarını yatak esrikliği adı verilen bir halde, yapay medya zevklerine (bunlar burada tat ve kokudur, dünyevi duyumlardır) dalarak geçirdikleri bir Huxleyci ters-ütopya– belki de, ortakyaşar kültürün kendisini tekrardan iki ırka ayırmasını ya da ağaç insanlarının durağan güneşleri olmadan yaşamalarını mümkün kılan ilaçlar kadar inandırıcı değildir. Her iki durumda da, başarılı bir dengeyi, gıpta edilecek bir Ütopyacı durumu yok eden şey sanayiciliktir. Burada, Stapledon'ın olanakların çarçur edilmesi karşısındaki ateşli kızgınlığında, Yıldız Yaratıcısı'nda aşılmış olan trajedi ruhuna ideolojik bir geri dönüş ve Marksizmle onun sınıf sömürüsünü mahkûm etmesini (Stapledon da aynı görüşü paylaşır) önceleyen sanayi karşıtı Romantik motiflere bir geri dönüş söz konusudur.

Çoğunluk itibariyle, yabancı yaşamının toplumsal çelişkilerinin geleneksel bilimkurgu temsilleri, her iki teşhis bakımından da –sınai israfın ve istismarın Ruskin tarzında kınanması ya da Marksçı sınıf bilinci– yetersizdir. Yabancı toplumların ölümcül krizi hakkında anlatılanlar, daha ziyade Stapledon'ın geniş toplumsal felaketler derlemesinde sıralanan nitelikler (fakat Stapledon'da öncelik, sınıf-

20. *A.g.y.*, s. 291.

sal ve sınai modernliğin çelişkilerindedir) ve özellikle de din ve biyolojik kader etrafında döner.

Tüm yabancı temsilleri arasında en iyi eserin –Heinlein'e göre gelmiş geçmiş en güzel bilimkurgu romanının– kararlı bir Soğuk Savaş ruhu içerisinde yazılmış olması ve hemen hemen hiç gizlenmemiş bir dış siyaset dersi olarak, yeni keşfedilmiş yabancı türlere karşı sürekli bir uyanıklık ve düşmanlık vaaz etmek için (galaksinin geleceğinde bir noktada birleşen bir Amerikan-Sovyet askeri imparatorluğu tahmini bunu kurtarmaz) tasarlanmış olması ironik ama bir o kadar da manidardır. 1974 yılında yayımlanan eserler arasında yalnızca Brunner'in *Total Eclipse*'i ve Le Guin'in *Mülksüzler*'i değil (*Uzayda Piknik* ve *Rama'yla Buluşma* bunlardan yalnızca iki yıl önce yayımlanmıştır), aynı zamanda Niven ve Poumelle'nin *The Mote in God's Eye*'ı da vardır. *The Mote in God's Eye*, sert bilim bilimkurgularının genellikle düşük bir siyasal yoğunluk düzeyinde yeniden ürettikleri birtakım özellikleriyle (kastlardan, korporasyonlardan ve aristokrasilerden duyulan haz, erkek dayanışması, kâr amacı gütmeyen savaş ve teknoloji ideolojileri) bir tür askeri ütopya olarak alınabilir: Bu tür sağcı ütopyalar günümüz siberpunkının serbest girişimci, yeni muhafazakâr kutlamalarından çok farklıdır; keza aşağı ırk, hınç, fiziksel yetenek vs. gibi daha çok fantazide görülen faşist temaları (bunun en meşhur örneği Adolf Hitler'in ünlü "roman"ı *Lord of the Swastika*'dır) yeniden ürettikleri de söylenemez.[21] Hatta 1974 dönemini (petrol krizi, Vietnam Savaşı'nın sonu) bir diğer önemli yıl olan 1968'de başlayan bir Ütopyacı dönemin kapanışı (hemen ardından ikinci bir Soğuk Savaş dönemi bunun yerini almıştır) olarak görmek çok cezbedicidir.

Motie'ler kuşkusuz aşağı bir ırk değildir ve yazarın siyasal gündemi, oyunu dürüstçe oynamalarını ve yabancı yaratıklarını üstün bir zekâ, verimlilik ve insanlarınkinden daha eski (ama bunun dengi) bir ilerleme ve modernleşme tarihiyle donatmalarını gerektirir. Dolayısıyla yabancı yaşamının ve toplumunun bu hırslı temsili, çizgi romanları kötü karakterlerinin art niyetliliğinden ve daha dini

21. Bkz. Norman Spinrad, *The Iron Dream* (New York, 1972). Burada Birinci Dünya Savaşı'ndan önce Yeni Dünya'ya göç eden ve başarılı bir ucuz roman yazarı olan başarısız bir Avusturyalı ressamın yaşamı ve eserleri anlatılır.

saiklerle yola çıkan eserlerin (örneğin Clarke'ın *Son Nesil* [1953], Blish'in *A Case of Conscience* [1959] veya Mary Doria Russell'ın daha yakın tarihli [1996] eseri *Serçe*) teolojik kötülük anlayışından uzak durur. Askeri durumlarda kuşkusuz birkaç atavik gotik özellik görmek mümkündür; burada amaç çoğunlukla yabancıların niyetleri ve yeni İlk-Temas-sonrası uzayda izlenecek dış siyaset konusunda ciddi tartışmalar yaratmaktır.

Ne var ki tartışma ister istemez bazı temel tür farklılıklarına dayalıdır; Mote Prime'ın zeki yabancıları, bizim muhtemelen dünyadaki insanlarınkinden çok farklı bir beden türü çeşitlemesine dayanan kastlar olarak nitelendireceğimiz gruplara ayrılır:

> Sağında iki narin kol, her kolun ucunda da karşılıklı iki başparmak dahil dört parmaktan oluşan bir el vardı. Sol tarafta tek bir iri kol, neredeyse bir et yığını vardı, iki sağ kolun birleşiminden hayli hayli büyüktü. Eli mengene gibi kapalı üç kalın parmaktan oluşuyordu... Boynu yoktu. Sol omzundaki kas yığını hafifçe kafasının tepesine doğru kaymıştı. Kafatasının sol tarafı, sol omuzla iç içe geçmişti ve sağ tarafından çok daha genişti. Solunda ne bir kulak ne de kulak için yer vardı. Sağ tarafında büyük, zarımsı bir gulyabani kulağı vardı...[22]

Diğer türlü, ampirik seçicilik ilkesini takip ederek, bu varlıkları meşhur bir *Uzay Yolu* epizodundaki "tribbles" ile dünyadaki kedigillerden bir canlının birleşimi olarak canlandırmak daha çekicidir. Motie sanatı –sıkı derecede gerçekçi ve temsilidir– bu fizyonomilere daha tarihsel bir ışık tutar:

> Burada bir Kahverengi-beyaz, arabanın üzerine tırmanmış ve belli ki bir Kahverengiler ve Kahverengi-beyazlar sürüsüne söylev çekiyordu. Arkasında gökyüzü günbatımı kızılına bürünmüştü... Motie'ye benzeyen, uzun-ince, küçük kafalı, uzun bacaklı bir varlık... ormandan dışarı kaçıyordu. Nefesi arkasında duman beyazı bir iz bırakıyordu. Hardy'nin Motie'si bunu "Ulak" diye adlandırıyordu.[23]

---

22. Larry Niven ve Jerry Pournelle, *The Mote in God's Eye* (New York, 1974), s. 78. Larry Niven (1938-) "Bilinen Uzay" üzerine yaratıcı bir galaksi dizisinin yazarıdır ve belki de en çok *Halka Dünya* (1970) diye adlandırılan ve sonrasında birçok yazara ilham kaynağı olan emsalsiz sistemin yaratıcısı olarak bilinir. Daha askeri ve savaşçı bilimkurgular yazan Jerry Pournelle (1933-) ile ortaklıkları ortaya bireysel üsluplarından farklı bir eser çıkarmıştır.

23. *A.g.y.*, s. 260.

Efsane ile karikatürün birleşimi, çizgi roman niteliklerini –amatör figürlerin tasarımının bizatihi konunun ve anlamın parçası olmasını– yansıtması bakımından çarpıcıdır. Thurber'da bilhassa kollar, tıpkı bir kedi yavrusunun kolları gibi, her zaman yuvarlak ve kemiksizdir; *The Mote in God's Eye*'da, bu özgün izlenim kemikler arasındaki yapısal bir farklılığın önemiyle ve özellikle de insan omurgasının karmaşıklığı (Motie'ler bununla epeyce ilgilenirler) ve Motie'lerin bükülmeyen ve sopaya benzeyen uzantılarıyla desteklenir. Bu eklektik ampirizmin vurgulanmasının nedeni yazarların tahayyülünü karalamak değildir: Bu ilke her şeyden önce tüm tahayyülün yaratıcı güçlerini neredeyse tamamen ortadan kaldırırken bunu nasıl söyleyebiliriz ki? Gerçekten de harcıâlem özelliklerle yapılan oyunu insan karakterlerde de görüyoruz; zira burada da yine *Star Trek*'ın etkisiyle, mühendis bir İskoç, tacirse birden çok dil bilen bir Levanten'dir (en azından henüz bir "terörist" değildir). Formüllere dayalı bir edebiyatta, marifet yaratıcılıkta değil, birleşimdedir ve bu durum, özellikle de –yabancılar ve İlk Temas edebiyatında olduğu gibi– benim Ütopik tahayyülün uç bir örneği diye coşkuyla selamladığım çaba söz konusu olduğunda, ilginç bir konuma sahiptir. O halde Ütopyacı tahayyül nedir? (Fakat Motie sanatından bahsederken, bu yabancı eserlerinin bilimkurgu boyutunu da atlamayalım; nasıl bilimkurgu modernist okurlarda hayal kırıklığı yaratıyorsa, bu da insan ziyaretçilerini hüsrana uğratır, zira burada bir dönme ve gizli bir bilimkurgu bileşeni vardır – bunlar aynı zamanda telepati yoluyla algılanırlar: Bunlardan bize Batı sanatında her şeyden çok *Araf*'taki frizleri (hacıların seyrederken düpedüz müzik sesini *işittikleri* frizleri) hatırlatan dramalar ortaya çıkar.[24]

Ayrıca listemize Mote gezegenindeki bir başka müzeyi de eklememiz gerekiyor; bu müzede, okurun hatırlayacağı üzere, gerçekten de çok uzun olan Mote tarihinin çeşitli anlarının biyolojik sakinleri, özgün iklim şartlarında (sıçana benzeyen Motie hayvan kuzenleriyle yanan bir kent ve çeşitli büyükbaş akrabaları da dahil) muha-

24. Dante, *Purgatorio* (Singleton; Princeton, 1973), Kanto X, s. 102-5, dize 55-96; buna Strugatski Kardeşlerin *Yokuştaki Salyangoz* (1966-68) eserindeki tek tabloyu eklemek isterim: "Kâşif Selivan'ın yiğitliğinin büyük bir resmi: Selivan, kolları havada, yoldaşlarının şaşkın bakışları arasında bir zıplayan ağaca dönüşüyordu.

faza edilmektedir – üstelik hologramlarla da değil, canlı bir şekilde. Bu kurum, tarih müzesiyle hayvanat bahçesini birleştirmeyi, başka bir deyişle biyolojiyle tarihi insan türünün yaptığından çok daha yakından özdeşleştirmeyi amaçlayan farklı bir kurumdur. Ayrıca yalnızca evrimci değil, sosyolojik bir yabancı bedenine de dikkat gösterilmesini sağlamak gibi bir amaca sahiptir. Buradaki risk, nedensel önceliklerin böylesi bir düzenleme içinde tersine çevrilebilecek olmasıdır; burada insan evriminin işlevi bir bakıma tarihsel ve toplumsal olanakları sınırlamak, yabancı anatomisini tarihsel bir yazgı ve tarihsel bir kaçınılmazlık olarak görmeyi dizginlemektir.

Her halükârda *The Mote in God's Eye* üretim ve üretim tarzını "içeren" birkaç bilimkurgu romanından biridir (sanırım Pound da böyle söylerdi), öyle ki insan okurlarının Ütopya bilincinin gelişmesine yardımcı olur. Kast sistemi kuşkusuz insanlık tarihinden aşina olduğumuz bir konudur, fakat Mote Prime'da (Stapledon'da ya da insanlık tarihinde olanın aksine) tepe noktası ve gerçekleştirimi en nihayetinde ikili bir sınıf sistemi değildir. Gelgelelim burada görece daha benzersiz olan nokta –bir genetik mühendislik başarısı gibi görünmektedir– bir entelektüeller kastının ortaya çıkmasıdır: Bunlara aracılar adı verilmektedir ve dillerden çeviriye, iş anlaşmazlıklarına ve diğer türden çatışmalara kadar her şeyle bunlar ilgilenir. Bu kavram, yabancıların dilinin akla yatkın bir temsilini ve diplomatik ve antropolojik temasın ve hatta turizmin içerdiği mesafenin ve dolaylılığın da akla yatkın bir versiyonunu mümkün kılmaktadır – aracılar hem insan ziyaretçilerin temaslarını izleyen hem de onların bilmedikleri uygulamalar ve kurumlar hakkında yarı resmi açıklamalar sunan bir tür Intourist* işlevi görmektedir. Fakat akademik uzmanlaşmanın belirli türleri, bizi "fyunch-(klik)" ilişkisi diye tanımlanan ve bireysel aracının bire bir tahsis edildiği beşeri görevine bağlılığı anlamına gelen benzersiz aracı ilişkiye sadece hazırlar:

"Ben sizin *Fyunch(klik)*'inizim. Bu salt bir *rehberden* daha fazlası demek oluyor... Ben size tahsis edildim. Siz bir projesiniz, bir şahesersiniz. Sizin bilmeniz gereken şeyler olduğu kadar benim de sizden öğrenecekelerim var. Sizin uzmanınız olmalıyım... siz de benim çalışma alanım."[25]

* Sovyetler Birliği'ndeki resmi turizm acentesi. –*ç.n.*

25. *The Mote in God's Eye*, s. 216.

Dolayısıyla bu sosyo-biyolojik kategori dünyadaki örneklerini fazlasıyla aşan bir yakınlık derecesine sahiptir ve insanlarla Motie'ler arasındaki askeri kriz sırasında –abartılı bir biçimde ağlayan birinin taklidini yapmaya benzeyen– komik yanlış anlamalara yol açar, "İnsan kendi *Fyunch-(klik)*'ine yalan söylemez!" Bu aracılar yalnızca iç çatışmaları çözmez, aynı zamanda Lem'in çözülemezlik tezi adını verdiğimiz bilimkurgu temsilinin temel ikilemini aşma noktasında da epey yol kat etmiştir.

Bir diğer kast, işçiler ya da emekçiler, yazarın verdiği adla kahverengiler, Motie anatomisinin (ve özel olarak da üç kolun) özgüllüklerini ifade eder ve aynı zamanda Motie üretiminin derin gizemlerine ışık tutar. Buradaki özgüllük, bu tek amaçlı zekâların tasavvur edilebilir her türlü (insani) tasarımı geliştirebilecek olağanüstü bir kapasiteye sahip olmaları değil, hepsinden öte bu tür süreğen ve evrensel "gelişmeler"in yarattığı nesne dünyasıdır. Fakat bu durum, nesnelerle bizim kurduğumuzdan daha farklı bir ilişkiye sahip oldukları anlamına gelir: Bizim ilişkimiz –yalnızca alet edevat bakımından değil, bizatihi kendi uzamlarımız, kendi habitatımız ve mimarimiz bakımından da– zamansal açıdan belli bir sürekliliği varsayar:

> Şimdi onlar için her yapının geçici olduğunu düşünüyoruz. Zannedersem kalkış sırasında çok konforlu koltukları vardı, ama şimdi yok. Kendilerini eve kadar götürecek yakıtları yoktu. Varışlarından üç saat sonra, serbest düşüş için yaşam destek sistemlerini yeniden tasarladıklarına neredeyse hiç şüphe yoktu... İnsan psikolojisinden önemli bir kopuşu ifade ediyor bu... Belki de bir Motie hiçbir zaman kalıcı bir şey tasarlamaya çalışmayacak. Ne sfenks, ne piramit ne Washington Anıtı ne de Lenin Mozolesi olacak onun için.[26]

Bu arada Mote Prime'da insanların konakladığı "otel" özellikle bu amaç için yapılmıştır ve amaç gerçekleştiğinde bir gecede ortadan kaybolacaktır: bu kayda değer romanda, türün bir özelliğinin neden atlandığını, yabancı kent manzarasının neden baştan savma işlendiğini açıklayan bir durum.

Fakat Motie üretiminin benzersiz niteliği yazarlarının yeteneğine ya da dehasına ve tahayyülüne tanıklık etmesi bakımından değil,

26. *A.g.y.*, s. 213.

temel bir beşeri karşıtlığa çözüm sunmasından ötürü anlamlıdır: yani bireysel türde ya da tarzda el zanaatları üretimi ile seri nesnelerin ve kalemlerin sanayi düzlemindeki kitlesel üretimi arasındaki karşıtlığa çözüm sunması bakımından. Büyük tutucu kola, torna tezgâhına benzer şekilde iki küçük ve işlevsel kolun tekabül ettiği bu yeni dünyada, eksik bir biçim soyut şekilde yaratılır; bu biçimde, ısmarlama olan bir şekliyle sınaidir ve montaj hattı hızında ve kesinliğinde üretilir. Böylece Kahverengiler tamirat ve hatta yeni teknolojik aletler yaratma bakımından olağanüstü bir yetenek sergiledikleri gibi, aynı zamanda tümüyle özgün bir sınai tasarım fikri de ortaya atarlar (ki aslında ve bugün geriye dönüp bakıldığında CNC denilen bilgisayar denetimli üretimdeki yeni olanakların öngörülmesidir bu).[27]

Özelliklerin benzer şekilde eşsiz bir birleşimi –gerici mi yoksa Ütopik mi olduğu belli değildir– toplumsal bir seviyede de gözlenebilir. Buradaki üretim tarzının –*sanayi feodalizminin*[28]– tanımı da iki karşıt tarzı ve sosyoekonomik düzenlemeyi birleştirir: Birbiriyle rekabet halindeki derebeylerinin olduğu ademi merkeziyetçi bir klan sistemi, (sürekli olarak dönüşüm ve yeniden yapılandırma içindeki) fabrikalarla birleşmiş ve böylece olağanüstü derecede yüksek (muhtemelen dünyadakinden daha da ileride) bir bilimsel ve teknolojik bilgi seviyesine ulaşmışlardır. Dolayısıyla dünyevi aklın dolduramadığı boşluğun ya da çelişkinin –bu boyuttaki bir nüfus ve bu karmaşıklıktaki bir toplumsal yaşam için merkezi ya da eşgüdümlü bir hükümetin yokluğunun– yukarıda anlatılan aracılar kastı sayesinde kesin bir şekilde çözüldüğü anlaşılır: Dahası bu ikincisi aynı zamanda birincisinin sorununu çözmek için yaratılmıştır.

Bu durumda geriye kalan tek pürüz, bu roman birleşimlerinin bireysel ya da varoluşsal düzleme yansıtıldıklarında aldıkları biçimi tanımlamak oluyor. Daha önce de ifade ettiğimiz gibi Ütopya,

27. Gregg Lynn'in Venice, California'daki atölyesine yaptığım bir ziyarette bu süreci bana açıklayan Michael Speaks'e teşekkür borçluyum.

28. *The Mote in God's Eye*, s. 356. Max Horkheimer'ın bir klan sistemi şeklindeki yozlaşma diye tanımladığı "haksız ayrıcalıklar" teorisini düşünecek olursak (*Gesammelte Schriften*, cilt 12, s. 287-91), belki bugün bile hâlâ sanayi feodalizmi aşamasındayız.

birey ile kolektivite arasındaki ilişkilerin, iki ya da daha az sayıda birey arasındaki –benliğin varoluşsal ya da toplumsal yaşamını oluşturan– ikili ilişkilerle ikame edildiği bir metindir. Burada salt varoluşsal ya da kişisel düzlemi toplumsal cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet ilişkileri oluşturmaktadır. Bu temelde, bir kez daha, beden ile biyoloji ve anatominin, geniş ölçekli toplumsal yapıları daha doğrudan belirlediği görülebilir.

Tanım gereği, bu toplumsal cinsiyet ilişkileri ile evlilik, aile, miras hukuku vs.'nin yapıları aynıdır: Tabii toplumsal cinsiyet ilişkilerini keşfetmek, kâşiflere yabancı toplumunun temel ve karakteristik tarafını öğrenme fırsatı sunduğu sürece – birkaç istisnai sapkın örnek bunu sağlamayacaktır. Dolayısıyla normun çökmesi –tabii eğer bir norm varsa; altmışlardan sonra, bu tür estetik ve varoluşsal başkaldırılar bilimkurguda genellikle düzensiz bir şekilde tekrar edilmiştir– bu insan normlarının ve geleneklerinin yadırgatıcı hale getirilmesiyle (yabancıların toplumsal cinsiyet düzenlemeleri bunu ateşleyebilir) gerçekleşecektir. Asimov'un üçlü evlilikleri bu özgül etkinin bir örneği olarak alınabilir: *The Gods Themselves*' deki oldukça geleneksel yabancı toplumu ve yabancı normları imgesi, beşeri ve dünyevi olana tercüme edildiğinde, rezalet bir durum olarak görülebilir. Zaten bilimkurgunun gerçekçi ve psikanalitik eleştirmenlerinin elini güçlendiren tam da bu ters *Gestalt*-yapısıdır. Bu eleştirileri yöneltenler, Ütopya şöyle dursun, yabancı figürasyonuna bile duyarsız olduklarından, bu fantazileri normal insan nevrozlarına (belki de psikozlarına) geri tercüme ederler (gerek Freud gerekse de Lacan tarafından edebi değeri mutlak anlamda reddedilen, Başkan Schreber'in gerçekten bilimkurgusal kozmik fantazilerini hatırlayalım). Feministlerin yeni yabancı dünyalara yönelttikleri eleştiriler konuyla daha bağıntılı görünmektedir, özellikle de feminist ilkeler ya da değerler tarafından yapılandırılmış farklı yabancı dünyaları düşünme özgürlüğünü sürdürdükleri için (Charlotte Perkins Gilman, Joanna Russ ya da Marge Piercy'nin Ütopyaları bunların yalnızca en çarpıcı örnekleridir).

Her halükârda, dişi cinsiyet (ya da toplumsal cinsiyet) Motie biyolojisi figürasyonunda kuşkusuz dezavantajlı bir konuma yerleştirilir: Birey bir erkek olarak başlar ve sonra gelişim sürecinde cinsiyet değiştirir:

Benim türümün her çeşidi bir süreliğine kadın olduktan sonra hamile kalmak zorundadır. Çocuk, erkek, kadın, hamilelik, erkek, kadın, hamilelik, bu çevrim devam eder de eder. Eğer bir kadın zamanında hamile kalmazsa, ölür. Biz bile. Üstelik biz Aracılar hamile *kalamayız*. Biz katırız, kısır kırmalarız.[29]

Ayrıca geçmişte büyük feodal baronlardan bazılarının kısır erkekler olabildikleri gibi bir ima da vardır. Bu ima onları daha farklı ve avantajlı bir iktidar konumuna (tek bir merkezi imparatorluğun nihayetinde gelmesinin bekleneceği bir konuma) yerleştirmektedir. Burada belli belirsiz bir diyalektik olanak ortaya çıkar: En yeni biyolojik tekniklerin manipülasyonuyla, biyoloji ya da anatomi en nihayetinde üretim tarzında siyasal ve hatta sosyolojik bir dönüşüm sağlayabilir. Motie tarihi sürekli bir aşırı nüfus baskısından müteşekkildir. Bu durum dönemsel krizlere ve medeniyetin ve onun kısıtlamalarının periyodik olarak yıkılmasına yol açar: korkunç savaşlar, sıkıntılı zamanlar, Taş Devri koşullarına geri dönüş ve tekrardan Aydınlanma bilimine ve teknolojisine ve bunun yıkıcı kapasitesine uzanan yolu geri tırmanış. Bu tarihsel yazgı hem insanlığın bir yazgısını (yani aşırı nüfus olgusunu) yansıtır hem de herhangi bir tıbbi ya da siyasal denetim olanağının olmamasından ötürü kendisini farklılaştırır. Yazarların burada biraz kopya çektiklerini ve çift cinsiyetliliğin (karş. *Karanlığın Sol Eli*) "Motie tehlikesi" ya da Motie güruhu dalgalarının transfer yerinden taşıp galaksideki beşeri imparatorluğu alt etmesi gibi yabancı düşmanı sonuçlara varmasının kaçınılmaz olmadığını hissedebiliriz. Fakat burada dokunulan ham Ütopyacı sinir, insan toplumu kuşaklarının tarih sonrası Ütopyacı çerçevede başarılı olma kapasitesidir (yeni bir kuşak bunu artık kabul etmek istemeyebilir); tıpkı korkunç bir aşırı nüfus imgesinin, bireyci öznenin sonunun ve modernlik sonrası dönemde özneler çokluğunun muazzam küresel doğuşunun bir belirtisi niteliğinde olması gibi.

Toplumsal cinsiyete gelince, *The Mote in God's Eye*'ın basımıyla aynı yılda (1974), başka bir bilimkurgu romanının yayımlanmış olması tuhaf ve bir o kadar da manidardır. Önceki bir bölümde bahsedilen bu roman, Niven/Pournelle şemasının cinsel dinamiklerini,

29. *The Mote in God's Eye*, s. 340.

benzer bir dünyevi-tarihsel beyanda bulunmak maksadıyla yeniden üretir; fakat bu ikincisine bir Soğuk Savaş mesajı demek doğru olmaz, daha ziyade bir bütün olarak insan soyu için yaklaşan bir felaketi haber veren bir kötümserlik havasına sahiptir. Hatta John Brunner'in altmışların sonlarında yayımlanan eserleri, hepsinden de önce *Stand on Zanzibar* (1968), bu meseleleri "gerçekçi" bir bilimkurgunun yakın geleceği ya da ters-ütopya perspektifi diyebileceğimiz bir açıdan ele almıştır. Onun *Total Eclipse*'inde şaşırtıcı olan nokta, bunların bir masal türünde daha şiirsel bir biçimde geri dönüşü değil; daha ziyade can alıcı bir keşifle, Draconian toplumsal cinsiyet ve evlilik düzenlemelerinin özgün bir tarihsel mukadderatı olduğunun anlaşılmasıdır.

Bu türün Motie'lerle ortak bir özelliği olan çift cinsiyetlilikten bahsetmiştik: Fakat Motie'lerin aksine, Draconian'ların çift cinsiyetliliği döngüsel olmayıp bireyi yaşamın hareketsiz ("sesil") bir son evresine mahkûm eder:

> Tüm insan kültürleri gibi onların kültürleri de cinsiyetten her zaman etkilenmiş olmalıydı... Her iki cins de aynı bireyde aynı anda mevcuttu. Bebeklik cinsiyetsiz bir evreydi; ardından eril evre, onun ardından da görece kısa bir dişi evre ve peşi sıra da kısır yaşlılık dönemi geliyordu.[30]

Draconian kültürünün teknolojik yenilikleri (kültürün asıl kaynağı, uçak gibi çeşitli yüksek teknoloji buluşlarının yalnızca tek bir ilk-örneğinin keşfedilmesi) bu toplumsal cinsiyet ritmiyle Niven ve Pournelle'de olduğu kadar yakından ilişkili değildir. Fakat öte yandan Draconian varoluşunun varoluşsal sonucu, Ian'ın mimetik-empatetik tarzında daha yoğun bir şekilde yaşanır ve hissedilir:

> Ben kim olduğumu biliyorum. Birdenbire kim olduğumdan fazlasıyla eminim. Ben cinsiyetsizim. Arkadaşlarımın artık benimle konuşmaması tuhaf değil.
>
> Ömrümün faal kısmını geride bıraktım. Tam bir hareketlilik içerisinde yapabildiklerimi yaptım. Hareketlerim gittikçe yavaşlıyor ve hantallaşıyor (daha hantalca hareket ettiğimi hissediyorum, derin ağrılarım var, kemiklerim kadar derin, bıçak gibi kesiyor), üstelik...
>
> Yaşamını hareketsiz, sesil bir biçimde tamamlamayı şimdiden kabul etmiş gibi, kurumuş boş nehrin yanında, eskiden bitkilerin bulunduğu ke-

30. *Total Eclipse*, s. 39-40.

narların çamurunda, akımın sakinleştirici okşamalarıyla uzun saatler geçiriyordu; el yordamıyla yürüyerek, emekleyerek ve çabalayarak, yaşlılığı kendi iradesiyle kabul etmeye doğru... daha vakti gelmemişti ama. Şimdi ile o zaman arasında bir tepe noktası, hareketliliği bırakmanın bir karşılığı, bir mükâfat, bir... bir şey.[31]

Dolayısıyla Draconian'ların yok oluş bilmecesi çabucak çözülür: Draconian'lardan hayatta kalan bu yaşlı kısırlar son yıllarını bir tür genetik "sigorta" toplayarak geçirirler: Hiyeroglif kristaller, çeşitli klanların zenginliğini oluşturan, fakat nihayetinde Draconian'ları kendi soyundan varlıklarla çiftleşmeye ve genetik soysuzlaşmaya mahkûm eden, yasal açıdan bağlayıcı "cinsel iltimaslar"ın kaydıdır. Arkeologlar Draconian bir Pompeii'nin mahşeri görüntüsünü sunarlar – şekilsiz ve biçimsiz Draconian iskeletlerinin, tarihlerinin Wellsvari son akşamlarındaymış gibi, tepesinde geçmiş yılların hükümdarlarına ait heykellerin olduğu bir mezarın etrafında toplandıkları, Draconian biçimlerin sağlıklarının ve güçlerinin doruğunda oldukları bir son.

Tüm bunlar, keşif ve buluş hatları yeniden çizilmiş ve sınıf dinamikleri ve üretim tarzından ziyade, toplumsal cinsiyet ve cinsellik doğrultusunda yönü değiştirilmiş ve saptırılmış olan Ütopya ve bilimkurgu türü için mutsuz bir sonuca işaret ediyor. Sınıf dinamikleri ve üretim tarzı kategorilerinin muhafaza edildiği örneklerde, bunlar temel belirleyici mekanizmaları soy ve miras olan eski üretim tarzlarına bir geri dönüş olarak ifade edilirler. Belki de sınıf ve sınıf mücadelesi dinamikleri –mesela Stapledon'da görüldüğü gibi– toplumsal cinsiyet olguları kadar ilginç ve egzotik çeşitlemeler ve farklılaşmalar sunmaz. Irk konusuna gelince, her ne kadar bir yabancı dünyası içinde türler arası birlikte yaşamın ve rekabetin temsili olarak (Aldiss'in *Helliconia Spring*'i [1982] gibi) geri dönebilirse de, bunun tematiği ilk planda yabancı yaşamı varsayımıyla –ki bu kuşkusuz Octavia Butler'da olduğu gibi ırkın alegorisi olarak belirebilir– görece tarafsızlaştırılmaktadır. Bu durumda, Louis Marin'in biraz kötümser öngörüsünü –Ütopya yaratımı hâlâ boş olan bir uzamda gerçekleşir, bu uzam da sonradan bir "toplumbilimi" (Marksizm) tarafından doldurulur– izlemek ve Ütopya'yı bundan

31. *A.g.y.*, s. 121-2.

böyle gereksiz bir tür olarak adlandırmak mı kalıyor bize? En azından, Ütopyacı tahayyülün yüzünü toplumsal cinsiyete dönmüş olması; sosyalist modelin Stalinizm yüzünden itibar kaybına uğradığı ve yeni küresel kapitalist sistem henüz tam olarak yüzünü göstermeye başlamadığı İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Ütopyacı tahayyülün yaşadığı kan kaybının bir işaretidir.

Kanaatimce, yabancı varlığının temsilinin, yani radikal ötekilik tahayyülü temsilinin çağdaş döneme (yabancı ve ötekinin bir kez daha büyü ve ejderhalara geri çark ettiği dönem) gelene kadar birkaç farklı aşamadan geçtiği gözlemlenebilir.[32] Yabancı türlere ve onların bedensel ve toplumsal eğilimlerine ilişkin zengin ve çeşitli anlatılar (yabancılar üzerine odaklanan bilimkurgu alt-geleneğinin bir nevi altın çağı) bizim burada incelediğimiz ve esasen altmışlı ve yetmişli yıllarda yıldızı parlamış olan metinlere aittir.

Ridley Scott'un başyapıt niteliğindeki iki filminin, *Yaratık* (1979) ve *Bıçak Sırtı*'nın (1982), sembolik açıdan bir geçişe işaret ettiği söylenebilir. *Yaratık* Lem'in bilinemezlik dersinden bazı beklenmedik sonuçlar çıkarır: Bu filmin emsalsiz biçimsel özelliklerinden birisi, yabancıyı (yaratığı) büyümesinin ve gelişiminin hiçbir evresinde tam olarak görmememiz, dolayısıyla da bir bakıma hiçbir zaman tanıyamayacak olmamızdır. Ayrıca her ne kadar insanlardan bile daha zeki olduğu varsayılsa da, Van Vogt'çu art niyetliliği[33] o boyutlardadır ki –örneğin ötekilik *Verstehen*'inin çoğu temsilinde olduğu gibi– burada hiçbir şekilde içeriden, öykünme veya taklit yoluyla "empati kurulamaz" ve zaten yaratık da dilsiz olarak temsil edilmektedir. Fakat yenilenmiş bir Soğuk Savaş hikâyesi sunması beklenebilecek bu film, şirketlere ve çokuluslulara hoş ve vakitli bir saldırı haline dönüşür ve beşeri sınıfsal yapının canlı bir tablosunu sunar.

Bıçak Sırtı ise klasik ya da egzotik yabancıdan, yabancının aynı, yani android olarak temsiline geçişe işaret eder. Androidin önceki robottan farklılaşması zorunlu olarak insansı bir biçimi sağlama alır. Bunun da tür açısından bir nevi Hegelci özbilinçlilik ya da düşünümsellik ânı olduğu söylenebilir. Burada okur olarak dikkatleri-

32. Bunun için Beşinci Bölüm'deki ejderhalar konusuna bakınız.

33. Bkz. F. Jameson, "The Space of Science Fiction: Narrative in A. E. Van Vogt", *Polygraph* 2/3, 1989, s. 52-656.

miz ve ilgimiz içe döner ve "android cogito",[34] yani benlikteki boşluk ya da kusur üzerine düşünürüz.

Fakat android âlı aynı zamanda yeni bir anlatısal dönüşün, yani insan ile yabancı arasındaki sevgi bağının ortaya çıktığı ya da araya girdiği andır. Burada öne süreceğim üçüncü anda devam ettirilecek husus budur – seksenlerin ortalarında (Mann, *The Eye of the Queen*) ya da doksanlarda (Gwyneth Jones, *White Queen* [1991]) bilimkurgu olay örgüsü sapıklığa sarar ve yabancıyla cinsel münasebet insan toplumunda normatif olmayan, sapkınca ya da tabu olarak görülen her şeyin simgesi haline gelir. Samuel Delany'nin kanımca en iyi romanı olan ve ötekiliğin farklı biçimlerinin benzersiz bir özeti niteliğindeki *Stars in My Pocket Like Grains of Sand*'den (1984) bahsetmenin yeri sanırım tam da burasıdır:

> Öncelikle, baş karakterlerden biri, beyniyle ilgili ciddi bir sakatlıktan mustariptir ve gezegendeki soykırımdan hayatta kalan tek kişidir. Diğeri, âşıklarına ya vahşice kemirdiği el tırnaklarıyla ya da güçlü pençelerle (türe göre değişiyor) cinsel enerji zerk eden eril bir eşcinseldir; akıllı, altı uzuvlu kertenkelelerle birlikte geniş bir ailenin üyesidir ve onlarla cinsel bir yaşamı paylaşmaktadır... Toplumsal inşamız nedeniyle artık doğal gibi gördüğümüz şemaya en cüretkâr meydan okuma, Ağ'ın toplumsal cinsiyet geleneğidir. Evrensel olsa da her zaman yerel olarak değişiklik gösteren dilleri Arachnia'da, tüm bilinçli varlıklar "kadın"dır; toplumsal cinsiyeti ya da türü ne olursa olsun, her zaman "dişil" bir zamir alır. Bir tek bahsedilen varlık, "dişil" zamirin cinsel arzusunun nesnesi olduğunda "eril" zamir uygun görülmektedir.[35]

Yine de paradoksal bir biçimde, bu tür tabuların çoğu tüketildiğinden, radikal ötekiyle bu yasaklı temas diğer yaygın sapkınlıklar ve ikamelerden ziyade ensesti, yani bütün tabuların en eski ve en temel olanını hatırlatır. Geleceği bugünden tahmin edilemeyecek önemli bir gelişmedir bu. Belki de başyapıt niteliğindeki diğer bilimkurgu filmde, yani *Dünyaya Düşen Adam*'da (1976) olduğu gibi tümüyle asimile edilmiş, Farklılığı Özdeşliğe çevrilmiş yabancı da tıpkı bizim gibi sıradan bir kapitalist olacaktır.

34. Bkz. "History and Salvation in Philip K. Dick", *Archaelogies of Future*, Londra ve New York: Verso, 2005.

35. Broderick, s. 142-3; Broderick'in Delany bölümleri özellikle tavsiye edilir.

10

Ütopya ve Çatışkıları

Fakat Ütopya'nın temsil edilebilirliği, hatta tahayyül edilebilirliği ve kavramsallaştırılabilirliği üzerine dönen tartışmalar, bizi Ütopyacı spekülasyona bir nokta koymakla ve öngörülü bir şekilde bugüne, kendi ampirik ve tarihsel sınırlarımıza geri döndürmekle tehdit etmez. Bu tür tartışmalar, daha ziyade, kendilerini Ütopya metninin içine çekilmiş bulmakta ve dolayısıyla Ütopik üretkenliği artırmaya yaramaktadır. Ayrıca tek bir mantıksal biçime indirgenemeyen çok çeşitli olumsuzlamalar için de durumun bu olduğu görülmektedir. Dolayısıyla böyle kökten farklı bir toplumun hayal bile edilemeyeceğini söyleyen "bilinemezlik tezi", Ütopya'yı gerçekleştirme girişimlerinin kaçınılmaz olarak şiddet ve totalitarizmle noktalandığını söyleyen Ütopya karşıtı tezden biraz daha farklı bir önermedir. Ayrıca Ütopya'nın ister istemez olumsuz ve eleştirel bir inşa olduğu ve hiçbir zaman olumlu ya da anlamlı bir temsil ya da görü yaratamayacağı teorisi –en üstün Ütopyacı değerlerden biri olan mutluluğu yine böyle bir değer olan özgürlükle ikame etmek isteyen görüşler şöyle dursun– örneğin, taşra görülerini kent görülerinin karşısına koyan Ütopyacı gelenek içindeki kavgalarla bile çok az ortak yönü olan küresel bir yadsımadır.

Ütopya incelemelerinin pratik bir meselesi olarak, tüm bu kategorileri ayrı ayrı ele almak gerekiyor. Diğer yandan, teorik bir mesele olarak, bunları olumsuzun ve olumsuzlamanın pek çok çeşitlemesi içinde sınıflandırmak veya bir Greimas karesine ya da semiyotik dikdörtgene yerleştirmek ilgi çekici olurdu, ama diyalektik dediğimiz şey hepsini zaten içerir. Diyalektiğe yönelik saldırılar –çoğunlukla Kant'ın olumsuz nitelikler üzerine erken dönem denemesine dayalıdır ve en kapsamlı şekilde Deleuze'un *Difference and Repetition*'ında karşımıza çıkar[1]– genellikle diyalektiği, bu olum-

suzlamaların sadece biriyle özdeşleştirir ve bu olumsuzlamayı diğer biçimsel çeşitlemelerden biriyle veya birkaçıyla karıştırmakla suçlar. Fakat gerçekte diyalektik bu olumsuzlama türlerinin hepsinin birlikte (birbirleriyle çelişkileri içinde) incelenmesidir: Nitekim hem zıtlığı hem de çelişkiyi (Greimas karesinin iki olumsuz ekseni), ama aynı zamanda bunların arasındaki mantıksal farklılığı (aynı anda hem zıtlık hem de çelişki olan bir farklılığı, bunların hem sentezi hem de farklılaşması olan bir alıkoyarak aşmayı) içerir. Burası böyle bir teorik argümanı devam ettirmenin yeri değildir, yalnız şuna değinmek gerekir: Son dört bölümde bu olumsuzlama türlerini, bunlar Ütopya'yı ilgilendirdikleri oranda, sınıflandırmaya çalışacağız. Bu ve bir sonraki bölümde, Ütopya nitelendirmeleri birbirleriyle karşıtlıkları içinde (örneğin kent Ütopyası ile kır Ütopyası) ele alınacak; sondan bir önceki bölümde, Ütopya'nın görünüşte mutlak yadsınması olan anti-Ütopya incelenecek; son bölüm de bugünden radikal ya da mutlak farklılık olarak Ütopya tartışmasına ayrılacaktır.

Ütopya içindeki karşıtlıklar söz konusu olduğunda, Ütopyacı geleneğin emsalsiz özelliklerinden birinin, biçimin, edebiyat tarihinde genellikle üstü kapalı kalan (bu nedenle paradoksal bir şekilde edebiyat eserlerinin de dışında kalan) farklılıkları içine alma tarzında yattığını hatırlamakta fayda var. Dolayısıyla yüksek-edebiyat yazarları birbirlerine karşı yazabilirler ya da yaptıkları şey edebiyat eleştirmenleri ve tarihçileri tarafından birbirlerine karşı yazmak şeklinde yorumlanabilir; fakat (modernist) edebi biçimin özerkliği, tek tek her edebiyat eserini başlı başına bir tür mutlak olarak yansıtma eğilimindedir – eseri süregelen bir Bahtinci argümandaki bir düşünceye ya da tartışmalı konuma indirgemenin koşulu, bakış açısını şiddetli bir değişiklikle metinden tarihsel bir inşaya ve hatta bununla değiştirilen edebi-tarihsel bir anlatıya kaydırmaktır. Hegel'e

1. Kant'ın 1763 tarihli denemesinin başlığı "Olumsuz büyüklükler kavramını felsefeyle bütünleştirme girişimi"dir; Lucio Coletti'nin argümanları (bunlar esasen Hegel'in olumsuzluk kavramına saldırı mahiyetindedir) *From Rousseau to Lenin*'de bulunabilir (New York, 1972); Deleuze'un klasik eseri, elbette, *Différence et répétition*'dır (Paris, 1968); ayrıca bkz. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy* (Londra, 1985), Üçüncü Bölüm (Türkçesi: *Hegemonya ve Sosyalist Strateji*, çev. Ahmet Kardam, İstanbul: İletişim, 2008).

göre her eser, her üslup geri kalan hepsinin ölümünü ister: sonrasında Malraux'un *Voices of Silence*'ı (1946, Sessizliğin Sesleri) ile izah edilmiş ve Adorno'nun *Aesthetic Theory*'si (1970, Estetik Teorisi) ile felsefi açıdan teyit edilmiş bir önermedir bu.

Fakat edebiyatta ya da sanatta –çeşitli dinleri andıran şekildepek çok mutlağın birbiriyle uzlaşmaz varlığı olarak kalan şey, Ütopya geleneğinde, mutlak statüsü talep eden ama davalarını kazanmak ve okurlarını devşirmek için temsil edilebilirlik ve arzu mücadelesi alanına inmek isteyen konumlar arasında Bahtinci bir diyalog ya da argüman haline gelir. Ayrıca bu türün pratiği zorunlu olarak More'un temel metnine türsel bir gönderme içerdiğinden, tarih ve peş peşe gelen Ütopyacı kuşaklar, sonraki Ütopyalara dahil edilir ve Ütopyacı argümanla farklı şekillerde birleştirilir (tıpkı felsefi metinlerin, kendilerini önceleyen ya da mümkün kılan tüm felsefe tarihi hakkında bir fikre sahip olmalarının gerekmesi gibi).[2]

Bu Ütopyacı argümanlardan bazıları, ölümsüz Bellamy ve Morris çiftinde olduğu gibi –Morris'in *Gelecekten Anılar*'ı (1890) Bellamy'nin *Looking Backward*'üne (1888, Geriye Bakmak) açıktan bir yanıt niteliğindedir– aleni tartışmalardır.[3] Burada esas farklılıklar çift katmanlıdır: Bellamy'nin (orduyu model alan) sınai devleti, Morris'in devletin "sönüp gitmesi"ne ilişkin anarşist söylemiyle çü-

2. Bkz. Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (Princeton, 1979; Türkçesi: *Felsefe ve Doğanın Aynası*, çev. Funda Günsoy Kaya, İstanbul: Paradigma, 2006). Burada bizatihi "felsefe tarihi" kavramının bir inşa olduğu gösterilir (yani: "inşa edilmiştir", doğal bir süreklilik değildir).

3. Bellamy'nin Ütopya'yı adeta yeniden keşfinin sismik etkisi yabana atılamaz, zira pek çok kültürü heyecanlandırmıştır ve bu bakımdan bir tek Çernişevski'nin Rusya özelinde yarattığı etkiye benzer (örneğin, en azından altı farklı Çince çevirisi vardır). Bu arada, üretken tepkiler Morris'in sosyalist/anarşist yanıtının çok ötesine geçmektedir; *Looking Backward*'ün ilk sahici totaliter ters-ütopyayı yarattığı söylenebilir – Jack London'ın *Demir Ökçe*'sinden on yedi yıl önce yayımlanan, Ignatius Donnelly'nin *Caesar's Column*'u (1980). Feminist Ütopyalarda ortaya çıkan mayalanma Dolores Hayden'ın *The Grand Domestic Revolution* (Cambridge, MA, 1981) eserinde anlatılmıştır. Bunda o dönemin yarattığı Utopyacı hayalcilerden ziyade dönemin kendisinin payı olduğu söylenebilir, zira felsefedeki başlıca ifadesi pragmatist hareket olan dönemin burjuva ilerlemeciliğinin arkasında, bizatihi popülizmin büyük güçleri yatıyordu: Bkz. Lawrence Goodwin, *Democratic Promise: The Populist Moment in America* (New York, 1976).

rütülürken; *Looking Backward*'deki emeğe ilişkin izaha (Marx'taki çalışmanın zorunluluk olmaktan çıktığı ve kişilerin boş zamana sahip olduğu "özgürlük âlemi" ile "zorunluluk âlemi" karşıtlığı gibi bir şeydir)[4] Morris bir estetik üretim biçimini almış olan yabancılaşmamış emek kavramıyla karşı çıkar.

Bilindiği üzere, Ursula Le Guin'in *Mülksüzler*'inin (1974) "muğlak Ütopya"sına, Samuel Delany *Triton*'unun (1976) "muğlak heterotopya"sıyla karşılık vermişti. Bunun temelinde muhtemelen şu yatıyordu: Le Guin'in Marksist üretim tarzları görüşü, komünist dünyada eşcinsellik konusunda değişiklikler olacağını ima etmesine karşın, 1960'ların ve 1970'lerin "yeni toplumsal hareketler"inin ortaya çıkardığı karşıkültürel meseleleri yeterince kapsamıyordu. Fakat Morris bir Ütopya'ya bir başka Ütopya ile karşılık verirken, Delany'nin altbaşlığı bu biçimin toptan reddini önerir ve bunun yerine sistemin hâkim ters-ütopyası içindeki Ütopik uzamlar ve adacıklar şeklindeki Foucaultcu alternatifi savunur. Dolayısıyla *Triton*'un "kayıtdışı sektör" resminde tam da böylesi bir uzam vardır, burada Rabelais ya da Sade'da olduğu gibi her şeye, ama her şeye izin verilir; tıpkı Ütopik gezegenin karıştırıldığı galaksi savaşının, Ütopik kapanmada saklı şiddet üzerine bir yorum olarak değerlendirilmesi gibi. Fakat roman genellikle, daha bilindik türde bir Soğuk Savaş anti-ütopyasından (Le Guin'in romanının, Anarres toplumunun baskıcı konformizmi görüşüyle, Delany'deki her şeyden daha fazla yak-

4. Karl Marx, *Capital*, cilt III (Londra, 1981), s. 958-9: "Özgürlük âlemi gerçek anlamıyla ancak emeğin zorunluluk ve dışsal faydalarla belirlendiği alanın bittiği yerde başlar; dolayısıyla bu âlem, doğası gereği, gerçek maddi üretim alanının ötesinde yer alır. Nasıl vahşi insan, ihtiyaçlarını karşılamak, yaşamını sürdürmek ve soyunu devam ettirmek için doğayla boğuşmak zorundaysa, uygar insan da aynı zorunluluk içerisindedir ve bunu, bütün toplumsal biçimlerde, bütün muhtemel üretim tarzlarında yapmak zorundadır. İnsan geliştikçe ihtiyaçları da artacağı için, bu doğal zorunluluk alanı genişler; ama aynı zamanda bu ihtiyaçları karşılayan üretim güçleri de genişler. Bu alanda özgürlük ancak toplumsallaşmış insanın, birleşik üreticilerin, doğayla ilişkilerini rasyonel bir biçimde düzenlemesine dayanır; doğanın kör güçlerinin tahakkümüne boyun eğmek yerine doğayı kolektif olarak denetim altına almasına ve bunu insan doğasına layık ve uygun koşullarda gerçekleştirmesine dayanır. Ama bu her zaman bir zorunluluk âlemi olarak kalır. Gerçek özgürlük âlemi, insanın güçlerinin başlı başına bir amaç haline gelmesi, bunun ötesinde başlar; yine de ancak bu zorunluluk âlemi temelinde gelişebilir. İşgününün kısaltılması bunun temel önkoşuludur."

laştığı bir konumdur), hatta Çernişevski'nin ve Dostoyevski'nin (genel anlamda Ütopik geleneğe dahil bir yazar olarak görülmez, yine de bkz. On Birinci Bölüm) Paxton'ın Ütopik Kristal Saray'ıyla ilgili açıktan anti-Ütopyacı kınamalarından ziyade, bir Ütopya'ya verilmiş başka bir Ütopyacı yanıt olarak okunmuştur.

Gittikçe düşünümsel bir hal alan gelişiminin, Ütopya biçiminin yaklaşan değişimine ya da dönüşümüne delalet olup olmadığı son bölümde ele alınacaktır. Her halükârda, biraz önce değinilen önemli karşıtlıkların Ütopya biçiminin tarihine damgasını vurduğu muhakkaktır, bu karşıtlıkların kısa bir dökümünü çıkartmanın tam zamanıdır ve başlangıç için en az bir felsefi uyarı şarttır. Bu bir dizi karşıthğı iç içe geçirmek ve bu suretle, her karşıtlığın yalnızca kısmen ifade ettiği ya da belirttiği tek bir ilksel antitez üretmek çekici olduğu gibi belki mümkündür de. Sonuç, özgül tarihsel durumların materyalizm ile idealizm arasındaki gibi zaman-ötesi bir metafizik düalizm biçimindeki çözümlerini ontolojik açıdan ele almak olacaktır. Örneğin bu tür bir projenin, uygulanabilir olduğunu ve ayrıca, umarım, çeşitli Ütopik seçenekleri çileci ya da hedonist bir mizaç meselesi gibi sürekli psikolojik açıdan ele aldığını fark etmek için, Thomas More'dan Le Guin ve Delany'ye kadar çeşitli metinsel Ütopyalarda bedenin konumu üzerine düşünmek yeterlidir. Kuşkusuz, söz konusu Ütopya seçeneklerinin tümü varoluşsal bağlılığı ve içgüdüsel katılımı (tikel bir görünün tutkuyla ya da tiksintiyle reddedildiği bir yerde bile, hatta özellikle de böyle bir yerde) içermek zorundadır. Aynı zamanda, hem varoluşsal hem de toplumsal düzlemde çeşitli seçenekler arasında tematik bir karşılıklı ilişki olmak zorundadır – bu seçenekler çalışma ve boş zaman, yasalar ve davranış, tekbiçimlilik ve bireysel farklılık, cinsellik ve aile gibi, her türlü Ütopya önerisinin öyle ya da böyle değinmek zorunda olduğu konuları kapsar. Ne var ki önceki bir bölümde değindiğimiz üzere, büyük Ütopyacı fikir ya da istek –mülkiyetin kaldırılması, arzuların tamamlayıcılığı, yabancılaşmamış emek, cinsler arası eşitlik– her zaman için somut bir tarihsel ikilemin duruma özgü çözümü olarak kavranır. Ütopyacı fantazinin uygulanabilirliğini sınamanın ve teyit etmenin yolu, diğer tüm sorunları da çözme vaadidir. Fakat bu sorunların her biri, Ütopyacı fantazinin birincil ve ikincil terimlerini, ast ve üstlerini, birleşik Tahayyül ve Tasavvur pratiğini, yapısal ola-

rak özgün şekillerde yeniden düzenleyecektir. Metinleri, çok daha homojen bir Ütopya karşıtı ideoloji yoluyla tespit ve teşhis edilen bir zihniyetle bağdaştırmaktansa ve hatta şu ya da bu dünya görüşüne indirgemektense, özgül tarihsel odağa, yani çözülmesi gereken sorunlar arasındaki bağlantıları kendi özgün yörüngesine oturtan yeni toplumsal önerinin merkezi temasına bağlı kalmak en iyisidir. Dolayısıyla şu anda istek gerçekleştiriminin Ütopyacı biçimi ve yapısından Ütopya içeriğinin incelenmesine geçiyoruz.

Dökümümüze Goodwin ve Taylor'ın mükemmel özetini alıntılayarak, nispeten gelişigüzel bir şekilde başlayabiliriz:

> Yorumcuların verimli addettikleri ayrık analiz kategorileri şunlardır: Çileci/mebzul (hoşgörülü), estetik/işlevsel, bilimsel/ilkelci, tensel/tinsel ve dini/dünyevi. Son zamanlarda, akademik çevrelerde "cinsiyetçi" teriminin dolaşıma girmesi, ütopyalarda kadının rolü ve ailenin işleviyle ilgili analizleri gündeme getirmiştir. Bugün, siyasal açıdan bakıldığında, en önemli ikilikler şunlardır: Eşitlikçi/eşitlikçi olmayan (ya da elitist), "açık"/totaliter, özgürlükçü/baskıcı, demokratik/demokratik olmayan ve iyimser (insan doğası bakımından)/kötümser... [5]

Başka bir bölümde, modern Ütopyaların stratejik ikilemlerini şu şekilde temalaştırırlar: Sanayicilik/sanayicilik karşıtlığı, özel mülkiyet/ortak mülkiyet, din/dünyevileşme, devrim/tedricilik, devletçilik/cemaatçilik ve demokratik örgütlenme/totaliter örgütlenme.[6] Bu listelerin arasındaki fark (ki sadece hümanist Ütopya yaklaşımları ile sosyal bilimsel Ütopya yaklaşımları arasındaki karşıtlığı aşmaya çalışan takdire şayan amaca mal edilemez) yeni ve ilginç sorunlar doğuracağı gibi, bizi mevcut olaylara da (ve birazdan göreceğimiz üzere, ideolojilere de) geri götürecektir. Dolayısıyla din olgusunun bu karşıtlıklar arasında yer alması ilk bakışta şaşırtıcı gelse de –More'un din konusundaki hoşgörüsünden sonra, 1960'lara kadar, başlıca Ütopya metinlerinde önemli bir rol oynamaz– bugün köktendincilik ile Batı'nın siyasal hoşgörüsü (bir başka deyişle Rawls ile İslamiyet) arasındaki karşıtlık gibi bir bağlamda makul görünebilir. Açık/totaliter karşıtlığı kuşkusuz bir Soğuk Savaş ref-

5. Barbara Goodwin ve Keith Taylor, *The Politics of Utopia* (New York, 1983), s. 59.

6. *A.g.y.*, s. 137

leksidir; çilecilik ile tensellik arasındaki çifte karşıtlık, bir bakıma 1960'lara ait bir tartışma olsa da, AIDS ve çağdaş yeni Konfüçyüsçülük ile birlikte yeniden gündeme gelmiştir; fakat bu yerinde hatırlatma, söz konusu karşıtlığın feminist bir bakış açısıyla (1960'lar ve 1970'lerden beri zayıf düşmüştür) yeniden formülleştirilmesi gerektiğini de göstermektedir. Kuşkusuz bu tür karşıtlıklar ortadan kalkmış değildir; fakat 1960'larda başlayıp serbest pazar çağının ahlak zabıtalığına dek varan tarihsel hareket, bunların bizim kendi "bağlam"ımızda yapılan tarihsel değişikliklerle nasıl yeniden temalaştırılmış olduğunu göstermektedir.

Ben bireysel ya da metinsel Ütopyacı ifadelerin bu tür tarihsel ya da bağlamsal analizlerinin önemini kabul etmekle beraber, Ütopyacı çatışkılar konusuna biraz daha farklı ve daha saf anlamda felsefi bir bakış açısıyla yaklaşmak istiyorum. Bu tür bir analiz, böyle tartışmaları bugün artık daha tarihsel bir perspektifle ele almanın Ütopya'yla ilgili bir dizi meseleyi, hatta belki de Ütopya'nın kendisini salt antik bir mesele haline getirdiğine inanmamıza yol açtıysa, bu gerçekten de acıklı bir durumdur. Fakat (her zaman söylendiği üzere) tartışmaları salt felsefi ya da metafizik tarzda şekillendirmek de aynı derecede yetersizdir. Bu soruna daha doğrudan eğilmeden önce, Taylor ve Goodwin'in karşıtlıklarıyla kısmen örtüşecek bir dizi karşıtlığa bakalım.

I

Çalışma ya da emek sorunuyla başlayabiliriz – Taylor ve Goodwin'in listesinde eksik olsa da, içinde yaşadığımız dünyada (gerek ulus-devlet sınırları içinde gerekse küresel ölçekte) hem yabancılaşmış ve baskıcı emek hem de kitlesel ve sürekli yapısal işsizlik yüzünden tehdit altında olan, ele alınması zorunlu bir konudur bu. Dolayısıyla, basit görünen bu temanın hemen ikiye ayrıldığını gözlemek mümkün: Bunlardan biri çalışma ya da emeğin doğası ve boş zamanın konumu, diğeri de tam istihdamdır. Ne var ki bu meseleler uzun vadede bir kez daha birleşip tek bir konu halini alacaktır.

Doğurduğu sonuçlar bakımından, tam istihdam talebi kadar pratik ve potansiyel anlamda devrimci çok az Ütopyacı fantazi vardır;

zira sistemi tanınmayacak şekilde dönüştürmeden gerçekleştirilemeyecek ve yapısal anlamda bundan her yönüyle (kültürel ve siyasal açıdan olduğu kadar psikolojik ve sosyolojik açıdan da) farklı bir topluma hiç vakit kaybetmeden kapı açacak bir program varsa, o da dünyanın her ülkesinde geçerli olmak kaydıyla evrensel tam istihdam, ama yaşanabilir ücretli bir tam istihdam talebidir. Bugün ekonomik sistemi savunan herkesin bıkıp usanmadan dile getirdiği üzere, kapitalizm tam istihdam altında gelişip serpilemez; işleyebilmesi için bir yedek işsizler ordusu gerekir. Bu ilk anahtar gerekliliğin evrenselliğiyle birleştirilecektir, zira varlığını devam ettirmek ve kendi iç dinamiğini sürdürmek için kapitalizme de bir sınır ve ebedi genişleme olanağı gerekir. Fakat bu noktada söz konusu talebin Ütopyacılığı döngüsel bir hal alır, zira şu da çok açıktır ki, hem tam istihdamın tesisi sistemi dönüştürecektir hem de tam istihdamın tesis edilebilmesi için sistemin önceden dönüştürülmüş olması gerekecektir. Buna gerçek anlamıyla bir kısırdöngü demiyorum; ama ampirik bugünümüzle bu hayali geleceğin Ütopyacı düzenlemeleri arasındaki bir Ütopyacı sıçrama uzamını açığa çıkardığı da su götürmez.

Ne var ki hayali olsun ya da olmasın, böyle bir geleceğin, tanısal ve eleştirel-tözel bir rol oynamak için bugünümüze de geri döndüğünü eklemek isterim. Dolayısıyla tam istihdamı bu şekilde, Ütopya'nın temel gerekliliği olarak ön plana çıkarmak, somut koşullara ve durumlara geri dönmemizi ve bunların karanlık noktalarını ve patolojik boyutlarını işsizliğin çeşitli belirtileri ve etkileri olarak görmemizi mümkün kılar. Suç, savaş, yoz kitle kültürü, uyuşturucular, şiddet, sıkkınlık, iktidar arzusu, kafa dağıtma arzusu, nirvana arzusu, cinsiyetçilik, ırkçılık – hepsine, yurttaşlarının tümünün verimliliğini uyumlu bir şekilde içinde yaşatamayan bir toplumun doğurduğu sonuçlar tanısı konabilir. Bu noktada Ütopik döngüsellik hem siyasal bir görü ve program hem de eleştirel ve tanısal bir araç halini alır.

Bu tikel tema, otomasyon ile üretimden ziyade kârı amaçlayan ve hızla mali sermaye aşamasına evrilen bir pazar ideolojisi arasındaki ayırt edici yakınlık sayesinde, evrensel bir küçülme zorunluluğu ve mümkün olan en az sayıda insanın çalışması gerekliliğine dayalı bir verimlilik anlayışı üreten bir sisteme de ölümcül bir darbe

vurur. Dolayısıyla yeni zorunluluk bankalar (ve uluslararası düzlemde bunların IMF'de cisimleşen uluslaraşırı temsilcisi) tarafından dayatılır. Bunlar "bütçelerini dengelemeyen", yani olabildiğince işçiyi (hangi sınıftan olursa olsun, mavi yakalılar kadar beyaz yakalıları da) kovma şevkini göstermeyen şirketlere yatırımı ve borçları kesebilen yapılardır. Dolayısıyla mekanizma Henry Ford'un kendi ürünlerini alacak, yeterli sayıda altsınıftan tüketici yaratma stratejisinin tarihsel yönden ters çevrilmesiyle gerçekten de kendi krizini yaratır. Burada, artık sistemin ürünlerini almaya gücü yetmeyen bir nüfus yaratılır. Ama diğer yandan ileri ülkelerin yaşam standardı o kadar yüksektir ki bunların sanayileri dünyanın başka yerlerindeki ucuz emekle rekabet edemez ve dolayısıyla sanayi üretiminin bu artakalanları önce Meksika'ya, sonra Çin'e taşınır ve uyum sağladıkları yeni ortamda ücretlerin yükselmesini ve bizim yaşam standartlarımızın düşmesini bekler – bu sayede üretim döngüsünü tekrar en baştan başlatabilir.

Tam istihdam Ütopyası bu ikilemleri aşar, ama bunlara bir çözüm sunmaz; aslında sistemin bir kez daha tam istihdama izin verecek şekilde dönüştürüldüğünü varsayar. Öte yandan, bir çözüm olarak, derine kök salmış varoluşsal kaygıları harekete geçirir; zira, bu kitabın okurlarının çoğunun hâlâ bir işte çalışıyor olma ihtimali yüksek olsa da, hepimiz işsizlik korkusunu biliriz ve kronik işsizlikteki ruhsal sefalete, moral bozukluğuna ve can sıkıntısının, yaşam enerjisinin heba edilişinin ve verimlilikten uzak olmanın üzücü sonuçlarına (üstelik bu tür şeyleri burjuva bir tarzda ve içebakışla kavrama eğiliminde olsak bile) aşinayız.

Ne var ki şimdi bu tikel Ütopyacı figürün kendi karşıtını nasıl yarattığını görmemiz gerekiyor, zira vurgu sürekli işsizlik felaketine bir çözüm arayışına yapıldığı sürece, epey farklı bir çözüm de mümkündür: garantili asgari ücret. Sol kesimler tarafından sık sık öne sürülen ama daha ziyade Antik Roma'daki "ekmek ve oyunlar" gibi, faşist demesek bile, daha klasik anlamda sağa özgü bir çözüm getirecek bir öneridir bu. Burada devletin ve onun hamilerinin servetinin fazlası, sistemin işleyişini devam ettirmek ve üretilen ürünleri satmak için gerekli tüketicileri üretmek amacıyla akıllıca ve bir taktik olarak harekete geçirilmiştir. Bu çözüm de kendisine Ütopyacı taraftarlar bulmuştur ve görünüşe bakılırsa en uç komünist düstur

olan "herkese ihtiyacı kadar"ı gerçekleştirmiş olmakla övünen gönüllü çalışma Ütopyalarını hatırlatır. Bu Ütopyalarda genellikle, Draconian tarzında zorla çalıştırma şart değildir: Toplumdan dışlama (Le Guin'in *Mülksüzler*'inde olduğu gibi) ve bunun yanında ciddi bir ekolojik kriz yeterlidir. Yoksa toplum o denli yüksek bir üretim seviyesine –ve otomasyona!– ulaşmış olarak hayal edilir ki makineler asgari düzeyde insan emeğiyle (iki ile altı saat arasında değişen sürelerle)[7] gerekli bolluğu üretebilirler ve bu kimi durumlarda lüks eşyaların ve tüketimin düşürülmesi ve "arzunun yeniden eğitilmesi", halkın temel ihtiyaçlar bakımından yeniden eğitilmesi sayesindedir (Morris, Callenbach). Fakat bu yeniden eğitim ve bunun olabilirliği de eleştiriden aynı şekilde nasibini almış temel bir önvarsayım olduğunu ima eder. Bunu birazdan inceleyeceğiz.

Geri kalanlara gelince, bolluk ve mutlak boş zaman Ütopyası antikçağdan kalma bir konudur: Meşhur *pays de Cockaygne* (Bolluk Diyarı), açlığın ve insanın haşatını çıkaran ırgatlığın olmadığı fantazisiyle gerçekten de bir köylü ideolojisini yansıtır.

> Sonra o odalar, salonlar!
> Boydan boya pastadan duvarlar,
> Etin, balığın envai çeşidiyle,
> Şu hayattaki en lezzetli yiyeceklerle.
> Kekten yapılmış bütün çatılar,
> Altında kiliseler, manastırlar, kameriyeler, çardaklar.
> Tadı enfes kule kule tatlıların,
> Tam ağzına layık prenslerin, kralların.
> Herkes ne isterse alır,
> Zira karnını doyurmak hakkıdır.
> Hepsini paylaşır genci yaşlısı,
> Güçlüsü, kuvvetlisi, uysalı, atılganı.
>
> Dahası da var –
> Nar gibi kızarmış kazlar,
> Tanrı şahidim ki şöyle bağırıyorlar,
> "Kazlar, dumanı üstünde kazlar!"

7. Marcuse, *Eros and Civilization* (1955; Türkçesi: *Eros ve Uygarlık*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 1995) ve Rudolph Bahro, *The Alternative* (Londra, 1978 [1977]).

Üstlerindeki sarımsaklı sos da,
Hemen dağılıyor ağızda.
Toygarlar da tadından,
Kayıp gidiyor boğazdan,
Ağır ağır pişen bu kuşları,
Süslüyor mis kokulu tarçın dağları.
İç içebildiğim, dindir susuzluğunu,
Senden para isteyen oldu mu?[8]

Yaşadığımız dönemin yüksek verimlilik toplumlarında, tıpkı 1960'ların Amerikan karşıkültüründe olduğu gibi, Amerikan kapitalizminin standart refahı içinde hayatta kalıp farklı türde bir Ütopya yaşamı sürmek için asgari bir düzeyin gerekli olduğu adacık yaşamı fantazileri de teşvik edilir. Bu Ütopyalar kuşkusuz doğaları bakımından açıktan açığa ya da üstü kapalı bir şekilde kolektiftir: Ortaçağa ait olanları açıkça köyü ve eski kolektiviteleri önkabul olarak alırken, modern versiyonları resmi devletin içinde bir tür gizli yeraltı şebekesi olduğunu varsayar – aslında Ütopik bir doğası olan ve gizli faaliyetler yürüten pek çok topluluk, devletin erişim alanının ve denetim organlarının görüş alanının ötesinde palazlanır. Burada "suçu" tanımlayan bu resmi devletin hukuku ve yasalarıdır; bunlar klana sadakat adına bazen görmezden gelindiği gibi, bir tür diyalektik tersine çevirme ve paradoksla, yeni türde bir kolektif emek biçimi de sunabilir.[9]

Fakat büyük sosyalist hareketlerin tüm amacı her şeyden önce çalışmaktan kurtulmak değil miydi? Bu tür hareketlerin dünya çapında bir ücretli emek ve genel istihdam talep etmeleri bir çelişki –hatta düpedüz yenilgiyi kabul etmek– değil midir? Hatta bizzat Marx'ın damadı *Tembellik Hakkı* adında meşhur bir kitapçık kaleme almamış mıydı?[10] Dahası bunu izleyen çağdaş sosyalist teorisyenler aynı anda hem bir kâbus hem de *promesse de bonheur** olan

* *Fr.* Mutluluk vaadi. –*ç.n.*

8. Aktaran J. C. Davis, *Utopia and the Ideal Society* (Cambridge, 1981), s. 21.

9. Burada, silahlı soygun ya da suç filmleri üzerine, yayımlanmamış bir yazımı da zikretmem mümkün.

10. Paul Lafargue, *Tembellik Hakkı*, çev. Vedat Günyol, İstanbul: Telos, 1991 [1883]; Lafargue burada "emeğin saygınlığı" ve onun "soylulaştırıcı" işlevi retoriğinin kapitalistler ve ideologları tarafından kötüye kullanılmasına saldırır.

"işsiz gelecek"in çiftanlamlılığı üzerine enine boyuna düşünmemişler miydi?[11]

Gelgelelim, yabancılaşmış emek ile yabancılaşmamış emek arasındaki basit ayrım,[12] bu kördüğümü ve çalışmayı savunanlar ile (özgürlük olmasa bile) boş zamanı savunanlar arasındaki temel çelişki gibi görünen şeyi çözmek için kuşkusuz yeterlidir. Fakat korkarım çelişki bundan daha derindir ve yabancılaşma kavramının sağladığı ayrım, savaş halindeki bu derin ideolojik itkilerin üzerini örtmek için yeterli değildir.

Burada gerçekten de üretim ve modern verimlilik anlayışlarının bir değerlileştirilmesi söz konusudur, ki bu da Rousseau'nun canlanmasıyla ve Marshall Sahlins'in sunduğu "ilk refah toplumu" imgeleriyle açıkça çelişmektedir:

> Herskovits'in *Economic Anthropology*'sini (1958) yazdığı dönemde, Bushman'ları ya da Avustralya yerlilerini "ekonomik kaynakları en kıt olan halkların klasik bir örneği" olarak almak, antropolojik bir uygulamaydı ve tehlikeli bir biçimde "yalnızca en yoğun çalışma hayatta kalmayı mümkün kılar" görüşünü yerleştiriyordu. Bugün "klasik" anlayış –büyük ölçüde bu iki gruptan kanıtlara dayanarak– kolaylıkla tersine çevrilebilir. Avcıların ve toplayıcıların bizden daha az çalışmalarından iyi bir malzeme çıkartılabilir. Ayrıca yiyecek arayışı sürekli değil, düzensiz bir çalışmadır; boş zaman boldur ve kişi başına düşen yıllık gündüz uykusu miktarı başka bir toplumsal durumda olduğundan daha fazladır.[13]

Bu uyuşmazlık 1960'larda, Marksizmi, Max Weber'in "Protestan" çalışma etiğinin en yoğun versiyonlarını (Lenin ve Gramsci' nin Taylorizm ve Fordizm'e duyduğu hayranlık sık sık hatırlatılır)

11. Burada Stanley Aronowitz ve William DiFazio'nun *The Jobless Future*'ına (Minnesota, 1994) gönderme yapılmaktadır. Emek –yabancılaşmış, yabancılaşmamış ve Ütopyacı emek– üzerine diğer temel çağdaş tartışma için bkz. Andre Gorz, *Critique of Economic Reason* (Londra, 1989; Türkçesi: *Iktisadi Aklın Eleştirisi*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 1995) ve aynı zamanda Bahro, yukarıda 7. dipnot ve Moishe Postone, *Time, Labour, and Social Domination* (Cambridge, 1996).

12. İlk olarak Marx tarafından *1844 Elyazmaları*'nda geliştirilmiştir. Gerçekten de "özgürlük âlemi" üzerine bkz. Marx, 4. dipnot.

13. Marshall Sahlins, "The First Affluent Society", *Stone Age Economics*, s. 14. Bu deneme Baudrillard ve Pierre Clastres ile aynı çizgidedir; ayrıca bkz. İkinci Bölüm, 14. dipnot.

"Prometheus" misali doğa üzerinde bir tahakkümle birleştiren verimlilik taraftarı bir ideoloji olarak görmenin yaygınlaşmasıyla ifadesini bulmuştur.[14] Kuşkusuz başka ve çok farklı Marksizmler de vardır (nitekim bunların arasında Sovyet Marksizmi içindeki Ütopyacı eğilimler de sayılabilir);[15] fakat burada, söz konusu yorumlayıcı konumların doğruluğundan ziyade derinlerde yatan saikleri ve fantazi yapılarıyla ilgileniyoruz.

Gerçekten de ilk Ütopyaların çoğunda çalışmanın gerekli olmasının temelinde, Hıristiyan ve çileci, kendini cezalandıran ve suçluluk duygusu uyandıran bir itki vardır; bu itki –yitik bahçenin laneti, "almteri" cezası– Weber'in modern çalışma etiğini dini bakımdan tanımlamasını fazlasıyla meşrulaştırır. Daha önce de belirtildiği üzere, More'un hayali toplumunun resmi Epikürcülüğü bile, felsefi idealizminden ve keza manastır nostaljisinden ve meşhur tövbe giysisinden ötürü (hangi tarihten itibaren bunu giymeye başladığı elbette bilinmemektedir) bir bakıma lekelenmiştir. Ne var ki böylesi bir "üretimciliğe" (hatta belki de bu şekilde onu harekete geçirdiği söylenen dini geleneklere) çok farklı açıklamalar getirilebilir. Gerçekten de çağdaş sağcı malzemelere şöyle bir göz gezdirildiğinde, baskı, disiplin ve zorla çalıştırma kurumlarının boyunduruğu gevşetildiği takdirde toplumsal düzenin ne hale geleceği konusunda derin kaygılar bulunduğu sık sık görülecektir. Buna karşılık uyanık bir Lacancı, başkalarının, yani toplumdaki tembellerin ve "verimli olmadığı" düşünülen üyelerin *jouissance*'ının kıskanılmasının gerçekten de patlayıcı bir güç olduğunu rahatlıkla söyleyecektir.[16]

14. Paradigmatik bir ifade için bkz. Jean Baudrillard, *The Mirror of Production* (Paris, 1973; Türkçesi: *Üretimin Aynası*, çev. Oğuz Adanır, İzmir: Dokuz Eylül, 1998).

15. Sheila Kirkpatrick'in "*Stalinizm altında günlük yaşam*" diye bir şey olduğunu söylemesi Soğuk Savaş emektarlarını kızdırmıştı. Yine de Günter Grass'ın abidevi eseri *Ein weites Feld*'i bir kenara bırakıp sözü bizatihi Doğu Bloğu sakinlerine vermek en doğrusu olacaktır: Bkz. Slavoj Žižek, "When the Party Commits Suicide" (*New Left Review*, No. 238, Kasım-Aralık 1999); ve sonrasında verilecek adla *Ostalji*'nin [genel olarak Doğu Almanya'ya duyulan özlem] diğer ifadeleri için, bkz. Charity Scribner, "From the Collective to the Collection", *New Left Review*, No. 237 (Eylül-Ekim, 1999).

16. Slavoj Žižek, "The Theft of Enjoyment", *Tarrying with the Negative* (Durham, NC, 2003), s. 201-5.

Sanırım artık yabancılaşmış emek ile yabancılaşmamış emek arasındaki ayrımın kökenlerine inerek konuya daha farklı bir açıdan bakabiliriz. Marx'ın 1844'te getirdiği yeni açılımlar gerçekten de yabancılaşmanın doğasına ilişkin dört yönlü bir açıklama sunuyordu: Emekçi iş araçlarına, ürününe, üretim faaliyetine ve aynı türden diğer varlıklara, yani diğer işçilere yabancılaşmıştır. Fakat yabancılaşmanın bu somut izahı bizi olsa olsa yabancılaşmamış emeğin ne olabileceğine ilişkin daha psikolojik ve tepkisel bir tabloyla baş başa bırakır: örneğin üretim süreci üzerinde denetime sahip olmak, üründen pay almak, diğer işçilerle dayanışmak ve belki de olumsuz tanımda ima edilen durağan mülkiyet anlayışını, süreç deneyimi ve kolektivite kategorilerine göre yapılmış yeni bir tanımla yenilikçi bir tarzda değiştirmek.

Ne var ki yeni *yabancılaşma* tanımının saikleri için –Marx bu bağlamda Hegel'den epeyce yararlanmıştır– Alman idealizminin ilk dönemlerine, yani Oyun (*Spiel*) teorisinde Kant'ın yeti sınıflandırmasını aşan Schiller'e uzanmak gerekir.[17] Schiller aslında, Kant'ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ni diğer iki Eleştirisi arasındaki bağlantı olarak kavrayan ve Kant'ın estetiğini de epistemoloji eleştirisi ile etiği arasındaki köprü olarak gören yorumlayıcı hareketi siyasal ve toplumsal olarak tamamlamaya çalışır. Dolayısıyla bu çaba, sonrasında *yabancılaşma* diye adlandırılacak ikilemlere estetik bir çözüm getirmenin çekiciliğine delalettir; Schiller'in oyun kavramı –Kant'ın ya da Hegel'in estetiğinde görebileceğimizden çok daha farklı bir fikir– Ruskin ve onu izleyen Morris'in estetik siyasetinin öncülü olur: Burada, yabancılaşmamış emek en sonunda sanatta olumlu bir benzeş bulur; iki teorisyende de estetik paradigmasını bireyci sanatlardan ziyade mimaride ve inşada (Morris'in örneğinde, tasarımda) bulur. Aslında üretimin değerlileştirilmesidir ve 1960' larda çağdaş "gelişmeler"den esinlenen Herbert Marcuse'un ortaya attığı, günlük yaşamın estetize edilmesine ilişkin Ütopyacı anlayı-

17. Friedrich Schiller, *Letters on the Aesthetic Education of Mankind* (Cambridge, 1967 [1795]; Türkçesi: *Estetik Üzerine*, çev. Melahat Özgü, İstanbul: Kaknüs, 1999) ve ayrıca Schiller'in Marksist gelenekteki rolü üzerine Georg Lukács'ın önemli denemesi, *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik* içinde (Berlin, 1954).

şla geri dönecektir. Bu noktada belki de estetik teorilerin her defasında Ütopyacı teorileri gölgede bıraktığını ve diğer türlü çelişkili kalabilecek Ütopyacı ikilemlerin makul çözümleri için devreye girdiğini gözden kaçırmamamız gerekir.

Gelgelelim bu noktada, gerek Ruskin'in gerekse de Marcuse'un estetik siyasetinin, önceki Ütopyacı düşünürler tarafından ele alınan toplumsal koşullarda tarihsel açıdan yeni bir gelişmeye verilmiş bir yanıt olduğunu belirtmek önemlidir. Sözü edilen bu gelişme sanayi teknolojisinin ortaya çıkışıdır. Özel olarak Marcuse'un Ütopyacı görüsünün arkasında, 1960'larda ulaşılan verimlilik düzeyinin, üretim düzgün bir şekilde örgütlendiği ve idare edildiği takdirde, dünyadaki bütün insanların beslenme sorununu çözmeye, açlık ve yokluğu ortadan kaldırmaya yeteceği düşüncesi vardır.[18] 1970'lerin sonuna kadar (en azından ABD'de) devam ettiği anlaşılan bu teknolojik iyimserlik, yeni muhafazakâr devrimle ve bu devrimin önce Üçüncü Dünya'da ve daha sonra da İkinci Dünya'da yarattığı sonuçlarla –borç, nüfus patlaması, modernleşmenin başarısızlığıyla– acımasızca yok edilmiştir.

Dolayısıyla teknoloji ve buluş temasının fabrikanın ve sanayi emeğinin "çirkinliği"nden ayrılması kimi zaman daha modern Ütopik ikilemlere bir *deus ex machina* yardımı sunabilir: Morris'in (diğer türlü teknoloji karşıtı olacak) "Hiçbir yer"inde mal taşımacılığını mümkün kılan gizemli "güç araçları" buna bir örnektir.[19] Keza Le Guin'in *Mülksüzler*'inde işleri düzenleyen bilgisayarlar; *Hep Yuvaya Dönmek*'te modernlik öncesi, ilk Kızılderili köylerinin dinamiklerini paradoksal olarak idaresine alan *heyimas* ya da iletişim merkezi de buna örnek gösterilebilir.[20]

Fakat bunlar hâlâ görece ilkel bilgisayarlardır; 1960'ların sonlarındaki yeni Ütopya üretimi dalgasının, sibernetik çağın gerisinde kaldığını ve bunun yeni ve gerçek anlamda Ütopyacı kaynaklarından yararlanmayı başaramadığını söylemek doğru olmaz. Bu kay-

18. Marcuse, *Eros and Civilization*, s. 84.

19. William Morris, *News From Nowhere and Other Writings* (Londra, 1993), s. 186.

20. Ursula Le Guin, *Always Coming Home* (New York, 1985), s. 48 (Türkçesi: *Hep Yuvaya Dönmek*, çev. Cemal Yardımcı, İstanbul: Ayrıntı, 2002).

naklar, Ütopyacı bir itki olarak, siberpunk gibi hareketlerde ve internetle bağlantılı her türlü Ütopyacı fantazide kuşkusuz ifadesini bulmuştur;[21] fakat bu noktaya kadar başlıca sonuç, toplumsal örgütlenme ve toplumsal ilişkiler konusunda yeni görülerin üretiminden ziyade, yabancılaşmamış emeğe ilişkin eski sınai kavramların anakronistik ve yavan hale getirilmesi olmuştur.[22]

Gelgelelim eski imgelerin olumsuz etkisi hâlâ sürmektedir ve tam da sibernetik çağa uyacak şekilde, sanayi alanından enformasyonel üretim sahasına taşınmıştır. Fakat bu noktada, yabancılaşmış emekten ziyade yabancılaşmış boş zamandan bahsetmek daha doğru olur. Zira burada sanayi üretiminin artık *medya* adıyla bilinen (ve otomobillerden ve otobanlardan radyo ve televizyona kadar bir dizi iletişim olgusunu kaplayan) boyutuyla karşılaşıyoruz. Nitekim sınai ve sanayi sonrası Ütopyalar en ciddi sınavını tam da bu alanda verir. Gerçekten de Morris'in kitle kültürü konusunda pek endişelenmesine gerek yoktu; bunun yeni toplumsal ilişkilerle ve el sanatlarının ve estetik işlerin verdiği sahici tatminin geri dönüşüyle yavaş yavaş ortadan kalkacağını düşünmüştü.

21. *Wired* dergisi, kanımca, internet hakkındaki bu tür Ütopya fantazilerinin anavatanıdır.

22. Fakat bilgisayar çağı, Ütopyacı ya da ters-ütopyacı valansları hâlâ ölçülmeyi bekleyen bir "cesur yeni dünya" olsa bile, Ütopya'nın sibernetik (daha doğrusu küreselleşme) propagandası bunun esasen kültürel veya iletişimsel boyutunu kullanmıştır. Gelgelelim Thomas L. Friedman'ın *The World is Flat*'i (New York, 2005; Türkçesi: *Dünya Düzdür*, çev. Levent Cinemre, İstanbul: Boyner, 2006) gibi kitaplar, koskoca bir iş dünyası altyapısının iletişim altyapısının (yapısalcılıktan Habermas'a kadar çağdaş felsefenin temel ideolojik temalarından biri olan) enformasyonel ve iletişimsel demokrasinin her zamanki retoriğinde sunulandan çok daha farklı bir temsil gerektireceğini (alenen veya zımnen) ortaya koyar. Aslında edebiyat Ütopyacıları, tahayyül ve inşa sürecindeki iş adamlarına pek ayak uyduramamışlar; küreselleştirilmiş Tasavvurun çok çeşitli biçimlerinin peşine düşmüş ve küresel bir altyapı konuşlandırma meselesini görmezden gelmişlerdir. Bu farklı bakış açısından, söz konusu altyapıyı konuşlandırma meselesinde, Friedman'ın göklere çıkardığı Walmart, merkezileşme suçlamasının tarihsel açıdan yersiz ve anlamsız olduğunun artık anlaşıldığını savunan yeni bir sosyalizm biçiminin öncü ilkörneği haline gelir. Bu her halükârda, kapitalist üretimin şüphesiz devrimci bir biçimde yeniden örgütlenmesidir ve söz konusu yeni aşamayı (salt ilkel veya gerici olan) "post-Fordizm" veya "esnek kapitalizm" gibi boş terimlerden ziyade "Waltonizm" veya "Walmartlaştırma" gibi terimlerle ifade etmek daha uygundur.

Aslında "kitleler"le" ilişkili siyasal ve toplumsal endişeler gerçek anlamda ilk kez sağ cenahta kültürel bir boyut kazanmıştır. Zira More'un Ütopya sakinlerinin manevi ve düşünsel meşgaleleri için sağladığı "serbestlik" artık boş zaman metasına dönüşmüştür ve eğlence sektörü tarafından hızla sömürülmektedir. "Yozlaşmış kitle kültürü"ne sağ cenahtan yöneltilen eleştirilerin (Heidegger, T. S. Eliot, Ortega y Gasset) temel özelliği, her türlü kapitalizm tartışmasının es geçilmesi ve dolayısıyla bu tikel entropi biçiminin şu ya da bu ters-ütopyacı sisteme havale edilmesidir[23] – bu eğilimin epik şiiri kuşkusuz Huxley imzalı *Cesur Yeni Dünya*'dır. Sol cenahtaysa, benzer kaygılar Stapledon'm *Star Maker*'dakı (1937) "öbür dünya" resminde ifadesini bulur. Bu dünyanın sakinleri telefonlu beğeni sistemlerine o kadar alışırlar ki tüm zamanlarını yatakta geçirmeye başlarlar. Dolayısıyla Adorno'nun ve Horkheimer'ın "kültür endüstrisi" (1947), kültürün metalaşmasının yapısını teorileştirir ve kapitalizmde boş zamanın yabancılaşmasına ilişkin güçlü bir ters-ütopyacı görüş sunar – ki bu da alternatif bir sosyalist (daha çok da Stalinist) kültür izahıyla hafifletilmez ve ters-ütopyacı ışığını daha çağdaş eleştirel teorilere, örneğin Debord'un *Gösteri Toplumu*'na (1968) ya da meta şeyleşmesindeki son aşamanın imge ve en nihayetinde simulakr olduğunu söyleyen Baudrillard'a kadar taşır.

İmge aslında yabancılaşmamış emek teorisinin felsefi hümanizminin temelindeki, akılla beden, kafa emeğiyle kol emeği arasındaki eski ayrımı ortadan kaldırır. Metalaşmış kitle kültürü gerçekten de aynı anda hem altyapı hem üstyapıdır; bunun tüketilmesi, Adorno ve Horkheimer'a göre, bir tüketim sorunu olduğu kadar bir üretim sorunudur da ("kültür endüstrisi teknolojisi kendisini standardizasyon ve kitlesel üretimle sınırlar ve bir zamanlar çalışmanın mantığını toplumun mantığından ayırt eden olguyu kurban eder").[24] Pla-

23. *Ters-ütopya* terimi geleneksel olarak (burada olduğu gibi) en iyi ifadeyle "yeni cehennem haritaları" (Kingsley Amis, 1960) adı verilen gelecek temsillerini tanımlamak için kullanılmıştır ve bu tür tahminler gevşek bir şekilde anti-Ütopya olarak kavranmıştır. Tom Moylan'ın çalışması (On İkinci Bölüm, 31. dipnot) birazdan göreceğimiz üzere bizi bu harcıâlem önermeyi yeniden düşünmeye sevk ediyor.

24. T. W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (Palo Alto, 2002), s. 95, 104 (Türkçesi: *Aydınlanmanın Diyalektiği*, 2 cilt, çev. Oğuz Özügül, İstanbul: Kabalcı, 1995-96.

ton'un gerçek mutluluk ile sahte mutluluk arasında yaptığı eski ayrıma Ütopyacı geri dönüş –Marcuse'da olduğu gibi– tam postmodernliğe erişmekte olan bir kitle kültürü tarafından hümanizm diye görülerek reddedilir ve kendilerini filozof-krallar olarak gösteren entelektüellerin elitizmi diye ifşa edilir. Diğer yandan, televizyonda yayınlanan uzun bir sefahat âlemi olarak toplumsal yaşam kâbusunda (Brian Aldiss'in *Helliconia* üçlemesi [1982-85]) püritenlik ile hedonizm arasındaki karşıtlık şiddetle geri döner; tam istihdam, hatta yabancılaşmamış emek Ütopyası'nın arkasında, günahkâr bir insan soyuna zehirli boş zaman hediyesini vermeye gönülsüz bir idealizm olduğunu düşündürür.

II

Dolayısıyla üretim konusundaki Ütopyacı tefekkürlerin ikilemleri ve çelişkileri bunlardır, fakat aynı temalar daha farklı bir biçimde yeniden düzenlenmiş halde (yalnızca bölüşüm sorunundan mülhem tefekkürlerde değil) Ütopik tüketim üzerine herhangi bir tefekkürde de görülebilir. Zira üretim alanından baktığımızda, şöyle bir değindiğimiz kitle kültürü ters-ütopyaları tüketimin sadece yüzey kısmıdır sanki. Tüketim alanına daha doğrudan baktığımızda, karşılaştığımız antitezi bolluk ile sefalet arasındaki antitez olarak formülleştirmek daha uygundur. Fakat burada sefalet, çeşitli emek tartışmalarıyla ilişkili baskı ve Püritenlik tonları taşır; daha neşeli ve Fransisken bir görünün parlaklığına, çöl ışığına ya da oruçla gelen dinginliğe benzer bir şey yayar. Fakat bu kutuplardan hiçbirinin –bolluk ve Fransisken sefalet– bizim dünyamızda olmadığını belirtmek önemlidir. Her ikisi de Ütopiktir: Bolluk anlayışı Marcuse'un yüksek verimlilik fantazisinden gelişirken, sefalet tercihi günümüzün günlük yaşamının radikal bir biçimde estetik açıdan basitleştirilmesinden oluşur; arzunun ihtiyaç sınırlarına indirgenmesi, daha ziyade sefil bir sınıf erdemi olarak itidalle ne kadar alakasızsa, gerçek açlık ve yoksunluğun gerçek sefaleti ve ıstırabıyla da o kadar alakasızdır.

Le Guin'in *Mülksüzler*'deki ikiz gezegenleri Urras ve Anarres'te, bu iki varlık durumunu harikulâde bir tarzda yan yana getirişindeki gizli dengesizliğin ya da simetrisizliğin arkasında tam da bu yat-

maktadır. Kuşkusuz, komünistleri anarşist yaparak ve bir Taoculuk vurgusu ekleyerek yazar, kısmi Soğuk Savaş harcıâlemlerini aşmaya çalışmıştır. Fakat daha Stalin'den ve onun baskıcı sanayileşmesinden çok önce, Morris de kendi komünizmini merkeziyetçi devlet sosyalizminden uzaklaştırmıştır (bize anlattığına göre bu devrim başarısız olmuş ve yerini *Gelecekten Anılar*'da resmedilen devrime bırakmıştır).[25] Gerçekten de geleneksel bir devlet sosyalizmi (bunu *Mülksüzler*'de de komşu Thu ülkesinde görebiliriz), kapitalizmi ve Stalinist sanayileşmeyi daha genel modernleşme sürecinin iki yüzü olarak gören yakınsama teorisiyle kolaylıkla bağdaştırabilir. Anarres'in ademi merkezileştirilmesi için böyle bir çözüm tahayyül edilemez, zira Anarres'in ademi merkeziyetçiliği çeşitli Urras sistemleriyle (bu sistemler zaten Birinci, İkinci ve Üçüncü Dünyaları temsil etmektedir) uyuşmaz.

Yine de sosyalizm karşıtı (ya da anarşist) harcıâlem bir uzlaşım, adeta tarafsızlık adına, Anarres'teki uyumluluk vurgusuyla yeniden üretilir – uygun bir şekilde harcıâlem bürokrasiyle ve bürokrasinin güya yeniliği kıskanıp bastırmasıyla ilişkilendirilen küçük kasaba dargörüşlülüğü üzerine bir vurgudur bu (Shevek'in üstü onun bilimsel buluşlarını sahiplenmeye çalışırken; halk, tipik bir ayaktakımı sahnesiyle, onun Urras ziyaretini ihanet ilan eder). Fakat bununla tezat oluşturan Urras portresi (bir Urras'ın bir Anarres'in anlatıldığı bölümlerde, Shevek'in geçmişi, büyük bir ustalıkla, hayatında bir dönüm noktası olan bu yolculuğun hikâyesiyle yan yana verilir) bir üretim ve düzenleme biçimi olarak kapitalizmin siyasal ve toplumsal kusurlarının bir eleştirisini sunmaz; daha ziyade tüketim olgusunu vurgular ve bu suretle antikapitalist bir ekonomik sisteme yöneltilen siyasal itirazların (özgürlük) dile getirildiği Soğuk Savaş retoriğinin klasik simetrisizliğini hem yeniden üretir hem de eleştirel bir bakış açısıyla yadırgatıcı hale getirir. Fakat Le Guin'de, Anarres'teki kolektivist üretim tarzına hiç itiraz edilmez. Bu arada, Urras'taki siyasal tahakküm ve sömürü yapıları can alıcı bir grev ve baskı anına kadar ertelenir (A-İo'nun nasıl yönetildiğini bile bilmeyiz); buna karşılık Anarres'teki linç girişimi kitabın hemen başlangıcında verilir.

25. Morris, *News*, s. 140 vd.

Dolayısıyla bu "muğlak Ütopya"nın anlatı "retoriği", tüketim teması üzerine yerleştirilen diptiğin iki kanadında da yer alır; her zamanki algılama biçimimizi yadırgatıcı hale getirmek ve alışkanlıklarımızı kırmak, bizi şaşırtarak mevcut zenginliğimizin ve zengin meta sistemimizin mide bulandırıcı taraflarının bir ölçüde farkına varmamızı sağlamak için tasarlanmıştır (yiyecek ve yeme ile ilgili eşikaltı imgeler her yerdedir, Shevek bir yerde sembolik bir şekilde kusar ve "zengin" sözcüğünün yemekle ilgili, birtakım açıkça tiksindirici çağrışımları vardır). Dolayısıyla meta şeyleşmesi ve tüketicilik, Odo'nun aşırılık ve pislik saydığı için reddettiği şeylerin canlı örnekleri halini alır; fakat bu noktada sol püritenliğin eleştirisi bir kez daha akla yatkın hale gelirken, fetişleştirilen nesnenin dini vurgularını ihtiyaç ve basit işlevsellik adına reddeden şeyleştirme kavramının saikleri, her zaman için *pays de Çockaygne* ve fiziksel haz bağlamında yeniden formülleştirebileceğimiz basit materyalizmin saiklerinden daha şüpheli hale gelir.

Yeni itirazı kavramanın bir diğer yolu da bunu estetik açısından, daha doğrusu estetiğin ve sanatın reddedilmesi olarak (Morris-Ruskin güzellik yüceltimi de dahil) yeniden formülleştirmektir. Zira sanatın kendisi gerçekte aşırılıkların en muhteşemi, kıt kanaat geçinmenin üstündeki ve ötesindeki lüzumsuz değil midir? İnsanın salt hayvansı varoluşuna bir şey ekleyen dekorasyon değil midir? (Odo, Adolf Loos'un bahsettiği anlamda süsün yanı sıra dekorasyonu da reddeder). Keza Shevek de bu duyumsal ve estetik ihtişama duyarsız değildir. Shevek bu ihtişamı manzarada,[26] ama hepsinden de öte muhteşem kumaşlarda bulur. Bu kumaşlar odaları süslediği gibi giyim kuşam, beden ve cinselliği de çağrıştırır (rahatlık bile cinselliği hatırlatır),[27] nihayetinde metalar da böyledir: "Dükkânın havası tatlı ve sıcaktı, sanki baharın tüm kokuları dükkânın içine dolmuştu. Shevek orada sevimli, lüks şeylerle dolu tezgâhların ortasında, uzun, güçlü, düşte gibi, ağıllarındaki güçlü hayvanlar, baharın özlenen sıcaklığıyla aptallaşmış koçlar ve boğalar gibi duruyordu."[28]

Fakat Urras'taki tüketim estetiğinin karşısına konan şey Anarres sanatının minimalizmi değildir (bkz. On İkinci Bölüm): Kendi

26. Ursula Le Guin, *Mülksüzler*, s. 61.
27. *A.g.y.*, s. 23. 28. *A.g.y.*, s. 182.

sanat tarihimizi düşünecek olursak, bir güzellik estetiği ile onun yerini alan modernist bir yüce estetiği arasındaki karşıtlığa benzetebiliriz bunu. Anarres'teki yoksulluk, Le Corbusier ve Loos'un dekadant bir on dokuzuncu yüzyıl burjuva beğenisi diye eleştirdikleri beyaz duvarların ve düz hatların gösterişsizliğiyle özdeşleştirilmemelidir: Zira bir soğuk duş ve şiddetli hijyen estetiği, yeni bir atletik ve şehevi özelliğin en nihayetinde aşırı dolu öncülüne galebe çaldığı makine çağında arzunun yeniden eğitimidir bu.

Bu noktada estetik tüketimden günlük yaşamın dönüşümüne kayma gibi bir şeyden bahsedebiliriz. Gelgelelim Ruskin'in bu dönüşüm için sunduğu reçetenin de (fabrika dünyasının çirkinliğinden doğa ve ortaçağ el sanatlarına geri dönülecektir) adeta tersyüz etmekten ibaret olması ironiktir – yeni sistem tek tek nesnelerin ya da eserlerin tüketiminden libidinal bir kopmayı ve bu itkilerin genel olarak toplumsal ve kolektif ilişkilere yansıtılmasını istemektedir. Dolayısıyla Anarres'te, mülkiyetin kaldırılmasıyla sökün eden enerjiler –gerek özel gerekse kamusal– toplumsal ilişkilere odaklanır.

Bu dönüşüm artık başka bir karşıtlıkla, Ütopya düşüncesindeki en temel karşıtlıklardan birisiyle, yani kent ile kır arasındaki karşıtlıkla aşırı yüklü ve kaplıdır; artık uzamda ifade edilen ve aynı zamanda bizim dikkatlerimizi tüketimden üretime ve bölüşüme çekmek isteyen bir Ütopyacı çatışkıdır. Abbenay'a şimdilik saydamlık, yani şeyleştirme tartışmalarıyla bağlantılı ve püritenliğin şüphelerini kaldırma eğiliminde olan biraz farklı bir *ideologeme* damgasını vurur. Burada metayı tanımlayan şey, dini ya da manevi "fetiş" değerinden çok emeğin gizlenmesindeki rolüdür. Fetiş haline getirilen meta gerçekten de üretim ve mübadele sürecinin saydamlığını bitirir: İlk başta toplumsal bir ilişki olan (ki temelde böyle kalmaya devam eder) bir şeyin, insanlar arasındaki bir ilişkinin içine sahte bir maddilik sokar. Özgün (ve kuşkusuz Ütopik) olduğu söylenen bu ilişkide, nesneye değerini veren insan emeği, tıpkı mübadele edildiği nesnenin değeri gibi, tüketici tarafından görülebilir. Tüketim sürecinde, öncelikle emek zamanı ve işin karşılıklı niteliğiyle; her işçinin kendi yeteneğinden ziyade bunların karşılıklı olarak birbirini tamamlamasına dayanan ilkel bir işbölümüyle ilgilenmemiz gerekir. Fakat insan ilişkilerinde eşitsizliğin gelişmesiyle birlikte, tüketim, suçla yüklü olma riski taşımaya başlar. Bizim açımızdan bir

lüks halini alan metanın üretimine giren emek zamanı ve çalışma masrafına baktığımızda bu görülecektir. Nitekim insan ilişkisini gizlemek ve ona şeyler arasında bir ilişki görüntüsü vermek için nesnenin maddiliğine başvurulur. İşte şeyleştirme teorisindeki yakın dönem gelişmelerin (Fransa ve aynı şekilde Almanya'daki, *Tel Quel* ile olduğu kadar Adorno'yla da gelen) çarpıcı bir düstur halinde billurlaştırdığı analiz budur: Şeyleştirme, nesne üzerindeki üretim izlerinin silinmesi olarak tarif edilebilir.

Abbenay'ın tarifi, saydamlık ve opaklık bağlamında bu şeyleştirme anlayışından hareket eder:

> Abbenay zehirsizdi: çıplak, parlak bir kent, renkler açık ve keskin, hava temiz. Sessizdi. Tuz tanecikleri gibi apaçık görebilirdiniz her şeyi.
>
> Hiçbir şey gizli değildi... Hepsinde süregiden faaliyet büyüleyici ve çoğunlukla da göz önündeydi... Hiçbir kapı kilitli değildi; çok azı kapalıydı. Hiçbir gizlilik ve hiçbir reklam yoktu. Hepsi oradaydı, bütün çalışma, kentin bütün yaşamı, görmeye ve dokunmaya açık, bekliyorlardı.[29]

Burada saydamlık, her grubun uzmanlaşmış çalışmasının bütün için gerekli olduğunu kavrayabilen kolektif bütünlük için bir araç halini alır. İlkesel açıdan, bu saydamlık, bu toplumsal bütünlük kavrayışıdır ki Anarres üzerinde "ahlaki saik" işlevi görür ve kâr güdüsünün yerini alır (bu Ütopya'nın muğlaklığında Shevek'i bulan, uyumluluğun baskısı ve grubun hoşgörüsüzlüğüdür). Şunu da eklemek gerekir ki meta şeyleştirilmesine ve tüketiciliğe düşmanlık, ticarete duyulan düşmanlıkla yeniden üretilir: Burada "reklamlar" kötü estetik fazlalığına dönüşür ve Urras'tan bahseden Shevek'e, yaptığı işlerin çeşitliliğinin yarattığı şaşkınlıkla, "Olmadığın herhangi bir şey var mı?" diye sorulduğunda, net bir şekilde "Satıcı!" yanıtını verir.[30]

Dolayısıyla Urras karşı imgesinin meta ve onun estetik fazlalığı biçimini alması hiç de şaşırtıcı değildir. Bu imge aslında Shevek'in başkent deneyimini özetler: Abbenay'ın aksine A-İo, geleneksel olarak şehir yaşamıyla özdeşleştirilen gizliliklere ve "gizemlere" sahiptir: Saklanma yerleri (Thomas More'un özgün ve unutulmaz bir pasajında bunları reddettiğini hatırlayalım: "Nullae latebratae"),[31]

29. *A.g.y.*, s. 89-90. 30. *A.g.y.*, s. 186.

fesat (ve cinsel aşırılık) yuvaları, devlet ve iktidarı karşısında sığınma yerleri. Zira devrimcilerin ayaklanması sırasında, yaralı bir devrimciyle birlikte (ki ölümü yine orada olacaktır) Shevek de böyle bir yerde saklanmak zorunda kalır. Bu deneyim Shevek'in Hain'li elçiye yaptığı nihai Urras tasvirini açıklar:

> Bir kutu – Urras bir kutu, bir paket, bütün o sarmalanmış, güzel mavi göğüyle, çayırları, ormanlarıyla ve büyük kentleriyle kutuyu açıyorsunuz, peki içinde ne var? Toz içinde, kapkara bir bodrum ve ölü bir adam.[32]

Gelgelelim burada paradoksal olan nokta, Urras'ın estetik yanılsamalarını nitelendirmek için doğa imgelerine başvurulmasıdır, zira Anarres, bu doğa imgelerinin hiçbirinin uygun olmadığı bir çöldür.

Fakat normalde, Le Guin Ütopik tayf konusunda böyle bir konum almaz: Hatta hatırlarsanız, biz kendisini sembolik olarak, kenti göklere çıkaran Delany gibi yazarların aksine, kıra ve köye, tarıma ve küçük, yüz yüze gruplara Ütopyacı bir bağlılık gösterenlerin ilk örneği olarak nitelendirmiştik. Sanayici Bellamy'ye karşıt olarak pastoral bir Morris'e bağlılık. Hatta bu karşıtlık muhtemelen, ancak on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda gerçekleşen sanayileşmeden sonra anlamlı bir hal alır diyebiliriz. Örneğin Hythloday'in Amarautum izahını özellikle bir kent ideolojisinin ifadesi olarak değerlendirmeyiz (buna karşılık More'da Londra ile özdeşleştirilir ya da *Ütopya* Antwerp'te geçer); keza Fourier'nin *phalanstère*'lerini de toprağa ve tarlaya büyük bir bağlılığın ifadesi olarak değerlendirmeyiz.

Fakat Delany'nin *Triton*'unun bu meydan okumaya yanıt verdiği ve tam da More'un yasakladığı, Le Guin'in Shevek'inin kâbus olarak

31. Bkz. More, *Works*, Cilt IV, s. 146-7: "Şimdi senin de gördüğün üzere hiçbir yerde insanların zamanlarını çarçur etme lüksleri, işten kaçmak için bir bahaneleri yok – ne bir şarapçı dükkânı, ne birahane, ne kerhane, ne ahlaksızlık için fırsat, ne bir fesat yuvası, ne gizli buluşma yerleri. Bunların hiçbirini bulamazsın. Hatta tersine, herkesin gözü önünde olduğundan, insanlar ya günlük işlerini yapmak ya da boş zamanlarını edebe aykırı olmayan bir tarzda geçirmek zorundalar."

32. *Mülksüzler*, s. 294-5. Le Guin'in sosyalizme karşı tam bir Ütopya karşıtı saldırısında aynı figürü kullandığını söylemek yerinde olacaktır, bkz. "The Ones Who Walk Away From Omelas", *The Wind's Twelve Corners*, New York, 1975; ayrıca bkz. *Utopian Studies*'in bu metin üzerine özel sayısı: cilt 2, No. 1 ve 2 (1991).

yaşadığı bu "latebratae"leri göklere çıkardığı açıktır. Gerçekten de Delany'nin romanının resmi Ütopyası içindeki "kayıtdışı sektör"ün anlamı budur:

> Kuruluş aşamasında, her Uydu kent, kentin hiçbir resmi yasanın işlemediği sektörünü bir kenara koymuştu – zira bunun ilk savunucularından olan Mars sosyoloğunun da dile getirdiği üzere, bu tür semtler pek çok kentte ister istemez ortaya çıkar. Bu sektörler kentlerin psikolojik, siyasal ve ekonomik ekolojisinde karmaşık işlevlere sahipti. Birkaç muhafazakâr dünyalı düşünürün korktuğu başına gelmedi: Resmi yasa ile resmi yasasızlık arasındaki ortak yüzey, yasasız sektör içerisinde gayet istikrarlı bazı resmi olmayan yasalar doğurdu...[33]

Fakat sürekli bir savaş içinde olan ve bütünsel istihbarat denetimi etrafında örgütlenmiş olan Triton, Ütopya'nın baskıcı yönüdür; burayı biraz düzeltmek ve özgürlüğü desteklemek için kayıtdışı bir alan sunulur: Her şeyin serbest olduğu, hatta yasaların (ölüm acısıyla) her şeyin serbest olmasını gerektirdiği bir nevi Sade Ütopyası'dır bu ("Français, encore un effort"*). Tek fark burada "her şey"in titizlikle sınırlandırılmış olması ve bu suretle öncelikle Ütopyacı kapanmayı başlatan ve ayrılma ve emperyalizmin aşağıda ele alacağımız muğlaklıklarını doğuran o ilginç sınır ve tahdit olgusunu (Carl Schmitt'in "dostluk çizgisi" gibi bir şeyi)[34] çoğaltması ve yeniden üretmesidir.

Nitekim kayıtdışı sektör, kentin her şeyden önce kendisini ayan beyan tanımlayan özgürlük üzerine ironik yorumudur. "Kentin özgürlüğü" – *Luft der Städte*: "Kayıtlı" kent Ortaçağ'da her şeyden önce sığınak ve ibadet yeridir: Metronun sonu, toprak köylüsünü ya da serfi lorduna olan bağımlılığından ve köle statüsünden kurtaran uzam; hatta onu, Marx'ın sözleriyle, "kırsal yaşamın bönlüğünden", kıskançlığın, meşum sihirlerin ve büyücülüğün egemen olduğu köy yaşamının dargörüşlülüğünden kurtaran uzamdır.

* *Fr.* Fransızlar, bir daha deneyin. –*y.h.*

33. Delany, *Trouble in Triton* (Middletown, CT, 1996) eserin özgün başlığı *Triton* idi [1976], s. 8.

34. Carl Schmitt'in "dostluk çizgisi" tartışması için bkz. *Nomos der Erde* (Berlin, 1950), s. 60-9; bu öyle bir sınırdır ki ötesinde resmen barış içindeki devletler arasında "her şey serbesttir".

Dolayısıyla bu siyasal ya da toplumsal özgürlük, kentin düşselliğinde, onu *jouissance* ile güçlendiren bir başka özgürlükle artırılır: En açık şekilde Baudelaire'in dillendirdiği cinsel karşılaşma özgürlüğü:

> Ben, içiyordum, büzülmüş bir acayip insan gibi,
> Gözünde, fırtınanın filizlendiği bu kara gökte,
> Büyüleyen tatlılığı ve öldüren zevki.
>
> ("Geçen Bir Kadına"*)

Fakat karşıtlığımızın kentle ilgili tarafında bulunan bu "özgürlük" genellikle üçüncü sorunlu terimde cisimleşir: ilkesel olarak kentle kır arasında bitiştirme işlevi görmesi gereken bölüşüm, yani ticaret. Kentin iş yaşamıyla özdeşleştirilmesi, pek çok Ütopya açısından paranın yeni Ütopik düzenlemelerin ve örgütlenmenin genellikle düzenleyip denetlemeye (belki de külliyen kaldırmaya) çalıştığı istenmeyen ve yabancı bir varlık olduğu dikkate alındığında, iki misli paradoksaldır. Mitik bir imge olarak Yeni Kudüs ile Dite ya da Şeytan'ın şehri Pandemonium arasında bir o tarafa bir bu tarafa gidip gelen şehir, daha gerçek anlamdaki Ütopyacı işlevler için olduğu kadar anti-Ütopyacı ve ters-ütopyacı işlevlere de tam anlamıyla uygundur.

Aslında geç ya da postmodern kapitalizme –Ütopyacı itkilerin ve alternatiflerin olabildiğince bastırılıp boğulduğu mali sermaye çağına– ulaştığımızda, bu enerjilerin bir kısmı eskinin ters-ütopyacı figürlerine sızar; siperpunk "sere serpe oturma"nın ve büyük şehire özgü aşırılığının şeytani enerjileriyle kuşkusuz kutlayıcı ve çoklukla proto-Ütopik bir tarzda mest olur. Burada her şey potansiyel anlamda Ütopik bir özgürlüğün karşıtının nasıl kavrandığına bağlıdır; ayrıca, ve temelde, doğanın ve doğal olanın hangi raddeye kadar olumlu terimler ve kuvvetler olarak ve bunların karşıtlarının da yine hangi raddeye kadar yapay, doğal olmayan, toksik ve zehirli olarak (Stapledon'm bazı teknolojilerin verili bir toplumun sağlıklı "doğal" gelişimini baltaladığım düşünmesi gibi) kavranabildiğine ve telaffuz edilebildiğine bağlıdır. Ridley Scott'ın *Bıçak Sır-*

* Aktaran Walter Benjamin, "Baudelaire'de Bazı Motifler", *Son Bakışta Aşk*, çev. Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 1993, s. 129. –*y.h.*

ti'ndaki uzman polisin ve onun android sevgilisinin kaçtığı doğa ya da Robinson'ın "ilk yüz"ünün indiği el değmemiş ve insanlıkdışı Mars, Le Guin'in ilk ve son Amerikalılarının sürdüğü tarlalardan çok daha yasakçıdır; diğer yandan Lem'de biraz görme fırsatı bulduğumuz yabancı tarımı da, ısrarla, tarımın yapay kökenlerinin ideolojik olarak organik bir şekilde işleyebileceğini hatırlatır.

III

Gelgelelim, bu noktada semiyotik karşıtlıklar özgün ekonomik bağlamlarından (üretim, tüketim ve bölüşüm) soyutlanabilecek şekilde billurlaştırılmış ve diğer Ütopyacı polemikler alanına, hepsinden de önce bizatihi siyasal olanın dağınık ve konjonktürel olarak zuhur ettiği polemikler alanına havale edilmiştir. Ben siyasal olanın her zaman, kriz ya da derin çelişki anlarında ortaya çıkan ve göründüğü biçimi doğadan ya da krizin kendisinden alan bir kategori hatası olduğunu iddia etme eğiliminde olduğumu söylemeliyim. Siyasal olanın (ve iktidarın) uzamının, bir işlevi olduğu üretim tarzına göre çok büyük değişiklikler gösterdiği için genelleştirilemeyeceğini ve her türlü tanımsal kavramsallaştırmaya direneceğini düşünmek, çekici olsa da yüzeysel bir yaklaşım olarak kalacaktır. Başka bir deyişle, siyasal olanın kaynağı –Schmitt'in istisna durumu,[35] Negri'nin kurucu iktidarı[36]– her zaman kavramsallaştırmanın ve kodlamanın dışındadır. Dolayısıyla beraberinde, temelin her zaman açık ve belirlenemez olduğu bir tür ters çevrilmiş Gödel yasası getirir.

Bizim kır ile kent arasındaki Ütopik bir çatışkı yoluyla yaklaşmaya çalıştığımız siyasal formülasyonlar hiçbir zaman özerk değildir. Bunu en çok da Ütopya tartışmalarından çıkan yakın dönem ya da çağdaşlık sonrası karşıtlıkta görebiliriz: yani karmaşıklık ile basitlik arasındaki karşıtlıkta. İlgili alanlarda pek çok muadili olan yeni olumlu terim –örneğin geç kapitalizm, muhtemelen daha katı

35. Carl Scmitt, *Political Theology* (Chicago, 1996; Türkçesi: *Siyasi İlahiyat*, çev. Emre Zeybekoğlu, Ankara: Dost, 2002).

36. Antonio Negri, *Insurgencies* (Minnesota, 1999), s. 324.

Fordizme ("dilediğiniz rengi seçin yeter ki siyah olsun") karşıt olarak "esnek" diye nitelendirilir– eski sloganların ve özellikle de bir dönem sol liberallerin gözdesi olan ademi merkezileşme kavramının devamı olarak tanımlanabilir. Bu eski versiyon, yerel farklılıkları ve özerklikleri yok eden ve kendi iktidar alanını acımasızca standartlaştıran kötü ve zorba bir merkezileşme biçimi içinde güçlü bir olumsuzu yansıtmak gibi bir üstünlüğe sahip olmuştur. Dolayısıyla ademi merkezileşme, yerel demokrasiye ve çoğulculuğa bir çağrı ve sonrasında Farklılık olarak değer görmeye başlayacak şeyin ilk teyidi olarak alınabilir.

Ekonomik alanda, ademi merkezileşme gündeminin, tekelleri ve çokuluslu "devler"i eleştirmeye yarayan bir alan sağlayacağı düşünülebilirdi; ama bunun alternatifi –muhtemelen küçük işletme, girişimcilik ve icat– ne yazık ki artık kimseye uygulanabilir bir seçenek gibi gelmiyor, daha ziyade yok oluşa giden bir tür olarak görülüyor. Bu durumda esnek kapitalizm çokluk ve farklılık erdemlerini kendisine mal edebilir – örneğin bilgisayarlaşma, yoğunlaşmış üretimi ve ürünlerin sistematik çeşitliliğini mümkün kılar ve postmodern pazarlama, küreselleşmiş şirketlere çokkültürlülüğe uyum sağlama retoriği ve imgeleri sunar ve ürünlerinin dünyanın dört bir yerinde bağlamsallaşmasını sağlar.

Bu postmodern koşullar altında ve bunlara uygun söylem mücadelelerinde, önceki olumlu terimin yeniden büyük bir itibar kazanması güçtür: Örneğin bugün kaç insan, Fordizmin katı standardizasyonları şöyle dursun, merkezileşme bayrağını yükseltmeye gönüllü? Bunun sosyalist muadiline gelince, bugün "merkezi" planlama etiketini taşıyan Planlamanın değeri ve 1920'lerde ve 1930'larda, Sovyet deneyiminin başlarında yarattığı heyecan tamamen unutulmuş; insan gücünün ve kolektif denetimin coşkusu, kendisi de tümüyle köhne bir karikatür haline gelmiş olan sıradan ters-ütopyacı iktidar arzusuna dönüşmüştür. Bu arada basitliğe geri dönüş versiyonu –çeşitli karmaşıklık biçimlerinin teklif edilmesi karşısında (ki bu teklif estetik açıdan daha cezbedicidir)– bir nostalji havası verir: Basit yaşam, hatta köy kültürünün geriye yönelik imgeleri, ister altmışların komünlerinde isterse de kabile toplumlarının avcı ve toplayıcılarında olsun, içinde bulunduğumuz dünya çapında ekolojik felaket ve küresel ısınma çağında giderek daha az akla yatkın

hale gelir. Dolayısıyla merkezileşmenin ve karmaşıklık karşıtlığının ortak semiyotik içeriğinin maskesi düşünce, o eski metafizik kendilik, yani Doğanın ta kendisi ortaya çıkar. Sosyalizmin kapitalizmden daha basit değil, çok daha karmaşık olacağını söyleyen Raymond Williams'ın argümanında[37] –gittikçe Thatcherizm ve Reaganizmin hâkim olduğu bir söylemsel alana zekice bir müdahalede– bile, doğadan ve küçük çiftçiden yana, geriye yönelik sempatiler beslendiğinden şüphelenilebilir; diğer yandan buna eşlik eden "insan" doğası anlayışı –1960'larda Althusserciler tarafından "hümanizm" olduğu gerekçesiyle eleştirilmiştir– özcülük ve temelcilik olarak görülüp bir çırpıda reddedilir: Delany'nin protezi ise –önceki romanlarında görülen ve *Triton*'da cinsiyet değiştirme noktasına kadar varan seçmeli boynuzlar ve fazladan kol ve organlar– eski doğal yaşam tarzlarının yerini alması amaçlanan yeni insan sonrası yaşam tarzlarının[38] sergilediği temel unsurlardır (konuyla ilişkili olarak, kötü bir şöhrete sahip merkezli özne örneği son bölümlerde tartışılacaktır).

Bu noktada, artık zayıflamış durumda olan Ütopya tartışmaları ilginç çelişkilere ve diyalektik tersine çevirmelere ulaşır. Karmaşıklık (Luhmann'ın bu gözde sözcüğünü Giddens ve "Üçüncü Yol" teorisyenleri de benimsemiştir) pazarı ve parayı –özellikle de mevcut para-sonrası biçimlerini– koşullara uydurabilecek bir slogandır: Sibernetik ve bilgisayar dolayımı garanti altına alır, bunlar olmadan yeni uluslaraşırı mali kapitalizm mümkün olmayacaktır. Peki bu bağlamda (doğrudan Refah Devletinin çok daha ılımlı planlamasına karşı olanları hepten bir tarafa bırakıyorum) açıkça sosyalist planlamaya karşı polemiklere ne olacak? Anti-Ütopyacı argümanlar burada Jakoben inşacılığının ve planlamacılığının felaket sonuçlarına ve devrimci kibrine çoğunlukla doğa terimleriyle saldıran Edmund Burke'e geri döner: kurumların, hatta (en düzanlamda) "kültür"ün yavaş büyümesi. Dolayısıyla bu strateji çağdaş tartışmada da yeniden üretilir. En eski kapitalizm savunularını takip eden bu

37. Raymond Williams, *Politics and Letters* (Londra, 1979), s. 433.

38. Bugünkü çeşitli insan sonrası anlayışları muhtemelen Dona Haraway'ın "Manifesto for Cyborgs"undan kaynaklanmaktadır (bkz. Sekizinci Bölüm, 16. dipnot).

argümana göre, pazar insan doğasına kök salmış bir olgudur ve doğal olmayan ve şiddete yol açan şey aslında tam da bunu kaldırma çabasıdır.

Fakat insan doğasına başvurmak geç kapitalizmin ve onun ideolojilerinin postmodern ve inşacı ruhu açısından artık makul bir çözüm değildir. Bu esasen bir felsefe olarak postmodernizmin muğlaklığıdır: Postmodernizmin özcülük karşıtı çokluğa ve perspektifçiliğe verdiği ilerici destek, geç kapitalizmin pazar retoriğini de çoğaltmaktadır. Planlamaya gelince, sosyalist olsun ya da olmasın, çağdaş üretimin ve tüketimin, emek pazarının, yatırımın ve ekolojinin çokluklarını yönetme girişiminden daha karmaşık derecede insanlık sonrası olan başka bir şey var mıdır? Çok açık ki, hayali ekonominin bu versiyonu açısından merkezi öğe bilgisayardır: Sovyet planlamasının aşırı derecede yoksun olduğu şeyi, mali sermaye bugün kendi üretken olmayan amaçları için kullanmaktadır. Fakat bu durumda bilgisayar da, kendisinden bile daha karmaşık olan insan beyninden doğduğu için, *doğal* diye nitelendirilmektedir.

Bugün klasik olarak görülen 1960'h yıllara ait Ütopyalardan hiçbirinin bilgisayar ve İnternet gerçeklikleriyle yüzleşemediklerine işaret etmiştik. Çılgın bir çağdaş retorikle karşılaştırıldığında, Le Guin'in *Mülksüzler* ve *Hep Yuvaya Dönmek*'teki Ütopyacı bir sibernetik kullanımına yönelik çağrıları bile ürkektir ve arka planda kalır; zira bu retoriğin gerçekten bir ölçüde Ütopyacı mı –devasa bir kolektivite olarak İnternet– yoksa Ütopya'yı ikame eden ve onun yerine geçen bir şey mi olduğunu kestirmek zordur: Dolayısıyla biz de kendimizi Ütopyacı program ile en başta sözünü ettiğimiz Ütopyacı dürtu arasında gidip gelirken buluruz.

Ekonomiden ziyade siyasete dayanan bir bakış açısından, İnternet sorunu bilindik bir antik felsefi çatışkı haline gelebilir: İlişki mi kurar, yoksa ayırıp dağıtır mı? Özdeşlik işareti midir, yoksa çokluk işareti mi? Siyasette, demokrasiyle ilişkilendirilen bir ademi merkeziyetçilik uğruna bugün çoğunlukla reddedilen merkeziyetçilik her zaman baskıcı olmamıştır: Feodalizmde, baskı ve tahakküm alanı daha ziyade yerellikti, dolayısıyla tek çıkar yol genellikle merkeze ve krala başvurmaktı. Bu arada, Rousseau'nun genel iradenin ittifakı anlayışı ademi merkeziyetçilikle uyuşmaz (Jakoben ve totaliter olduğu gerekçesiyle mahkûm edilmiştir), yine de Rousseau

Ütopya söz konusu olduğunda yozlaşmış büyük kent yerine köy ya da komünü tercih eder.

Ütopyacılar bu konuda bölünmüştür: More'un elli dört şehri "sınırlar elverdiği ölçüde" birbirinin aynısıdır;[39] diğer yandan Bellamy'nin sanayi sistemi ("milliyetçilik") tereddütsüz merkezidir. Bu bakımdan merkezileşme, ekonomik ya da siyasal bir yöne çekilebilir: Zira burada Rousseau'nun kastettiği anlamda ittifak, örgütlü bir devlet iktidarı ya da sanayi üretiminin merkezi gibi bütünüyle tanımlanabilir; Yugoslav işçilerin kendi kendini yönetmesi ("*autogestion*") bu birleşimin eski bir sembolüdür ve ideolojik açıdan, bugün bile zaman zaman sahte sevgi gösterileriyle karşılaşır. Fakat bugün bilgisayarın mevcudiyeti ekonomik meseleleri bulanıklaştırmıştır, zira bilgisayar ademi merkeziyetçiliğin yeni teknoloji sayesinde sihirli bir şekilde gerçekleştirilebilmesine izin vermekte ve dolayısıyla Ütopik çözümlerin en azından hayali olarak çözmeye çağrıldığı çelişkiyi yontup etkisiz hale getirmektedir.

Ne var ki devletin şu ya da bu tecessümü ile solun genellikle bahsettiği, tabandan gelen radikal demokratik hareket arasındaki çelişkinin bir ikilem olarak kaldığı alanda siyasal meseleleri fantaziden uzaklaştırmak güçtür: Gerçekten de muhafazakârların öne sürdüğü gibi,[40] tabanda gerçek demokrasi sağlandıkça ülke daha yönetilmez hale mi geliyor? Kuşkusuz Amerikalıların bu meselelere ilişkin deneyimi, hizipçiliğin ve ayrılıkların ve gittikçe daha küçük ve daha güçsüz gruplara ve grupçuklara yol açan bir fizyon sürecinin damgasını vurduğu sürekli bir sekterlik tarihinden başka bir şey sunmaz. Fakat Marx ve Lenin'in Paris Komünü örneğinde göklere çıkardığı ve o zamandan bu yana birkaç Amerikan eyaletinin, öncelikle de California'nın anayasasına geçirdiği doğrudan demokrasi modeli –bilindik referandum ve halk oylaması süreçleri– daha çok Rousseaucu bir ittifak ve genel irade fikrine dayalıdır. (Açıkçası medya ortaya çıkmadan ve enformasyon süreci üzerinde mevcut tekellerini oluşturmadan önce bu türde pek çok Ütopyacı Amerikan projesi mevcuttu; yine de İnternet daha yakın zamanda –en azından

39. More, *Works*, cilt IV, s. 117.

40. Samuel Huntington'ın meşhur ifadesi, M. Crozier, S. Huntington ve J. Watanuke, *The Crisis of Democracy*'de geliştirilmiştir (New York, 1975).

fantazi düzeyinde– medya sorununa bir denge getirdi).

Ütopik "demokrasi" düşmanlığının mevcut popülist formülasyonlarının yerli yerine oturtulması gerekir. Rousseau'da olduğu gibi More'da da, bunun gerisinde *fraksiyonculuk* korkusu, siyasal partilerden etnik gruplara ve çeşitli türde lobilere kadar pek çok birliği içine alan klasik bir kavram vardır. Örneğin More'un siyasal tartışmaları yasaklamasının nedeni fraksiyonların doğmasını önlemektir – modern kulakları rahatsız eden bir yasa: "Ortak çıkarlar söz konusu olduğunda senatonun ya da halk meclisinin dışında istişarede bulunmak ölüm cezasına tabidir."[41] Diğer yandan *Kızıl Mars*'ta, her yerde ve her zaman fraksiyonlar ve bunların yol açtığı siyasal sorunlar vardır (bunlar kuşkusuz Yeryüzünden gelecek silahlı bir işgal tehdidine karşı birleşmiştir). Ütopya'da siyasetin durumu her halükârda fraksiyon sorunuyla iç içe geçmiştir: Parti, birey ile toplumsal bütünlüğün ortasında bir yerde bulunan, akıl sır ermez bir kavramdır.

IV

Fakat umuyorum kimi okurlarım, ekonomideki postmodernizm ile düşünce ya da felsefe alanındaki postmodernizmin aynı şey olmadığını ve eski "merkezli özne"nin (ister psikolojide ister etikte olsun) ilkesel düzeyde reddinin, küreselleşmede, iş dünyasında ve mali sektörde biçiminin yeniden üretilmesiyle itibar kaybına uğramasının gerekli olmadığını kabul edeceklerdir. Bu zor bir tarihsel durumdur; bu tür çoğalmaların aşırı derecede şüpheli olduğunu ve postmodern ya da merkezsiz düşüncenin ve sanatın, geç kapitalizmin yeni toplumsal ve ekonomik biçimlerinin altını oymaktan ziyade bunları güçlendirdiğine tanıklık ettiğini söylemek, bazen düşündüğümüz gibi, her zaman ille de ucuz hakaret ve çamur atma değildir. Görünen o ki yeni değerler çoğu kez yeni bir mantıkla eğitmeyi ve bu suretle altyapıdaki eğilimleri diğer tüm eski eleştiri ve eleştirel mesafe programlarına gölge düşürecek şekilde güçlendirmeyi ve payidar kılmayı vaat etmektedir.

41. More, *Works*, cilt IV, s. 125.

Bu arada bu tür argümanları hakaretten ve kişisel göndermelerinden arındırıp ifşaatçı duruşu ve ideolojik kasıt suçlamasını daha tarafsız bir tarihsel tanıma dönüştürsek bile, geriye yine de bir korku kalır: *Zeitgeist* korkusu – ekonomiden felsefeye her şeyin, siyasal ya da ideolojik bağlılığına bakmadan, aynı biçimlerle ve mantıkla damgalandığı muazzam bir tarihsel süreç ve mutasyon. Gerçekten de postmodernlik gibi bir şeyin var olduğu varsayımı, her zaman, bizim geç kapitalizm adını verdiğimiz sistemin tüm kademelerindeki bu esaslı değişimlerin tanıklığına dayalıdır. Dolayısıyla burada asıl mesele, bir aşamadan ya da dönemden diğerine tarihsel geçişlerin doğası ve yapısı meselesidir.

Gelgelelim çeşitli sosyoekonomik ve kültürel seviyeler arasındaki biçim ve yapı benzeşikliğinin, artan soyutlamanın bir işlevi olduğunu görmek de mümkündür. Dolayısıyla somut ekonomik kurumlar içinde gelişen karmaşıklık biçimleri yavaş yavaş tözlerinden ya da içeriğinden ayrılmakta, çantası sırtında modeller olarak diğer alanlara göç etmekte ve çok farklı kullanımlara ve uygulamalara açık hale gelmektedir – bilimsel önermelerin ya da yeni kavramsallık sistemlerinin alegorik düzenlemesinde olduğu kadar tasarımında da. Argümanımızın yönünü ters çevirip bu tür biçimlerin ekonomik alanda kullanılmasının, (bilim dünyasındaki yeni buluşlarda tezahür etmeleri şöyle dursun) yeni toplumsal yaşam biçimlerinde somut olarak ortaya çıkmalarının bir sonucu olduğunu bile söyleyebiliriz.

Fakat bu izah siyasal soruna dokunmuyor: Böylesi bir çoğaltma rejiminde, direniş hâlâ mümkün müdür değil midir? Bu sorun hâlâ hem teorik (benzeşiklikler, karşıtlıklar ya da olumsuzlamalar yaratabilir mi?) hem de tarihsel bir sorundur (her şeyden önce böyle yapısal standardizasyonların ya da kirlenmelerin mümkün olabildiği bir sistem nasıl bir sistemdir?). Fakat belki de tüm sorunu önceki Ütopyacı karşıtlıklarımız temelinde, yani Ütopyacılığın tarih boyunca arasında gidip geldiği farklılık ile özdeşlik arasındaki eski karşıtlığın geri dönüşü şeklinde yeniden ortaya koyulması gerekmektedir; zira More'un (hatta Platon'un) özdeşliğe bağlılığı bugün artık biraz ters-ütopyacı görünmektedir.

Ne var ki bu tikel ikilemi, henüz eğilmediğimiz yeni bir tematik dilimindeki, yani öznellikle ilgili Ütopya tartışmasının parçası ola-

rak görmek en doğrusudur. Zira temel bir Ütopyacı gayri şahsileştirme öncülü bile, öznellik ve bireycilik konusunda bir konum alır – her ne kadar More'un dış toplumsal biçimleri postmodern Farklılık ile uyuşmayan bir özdeşlik mantığı yansıtır gibi görünse de, daha burjuva ve hümanist mefhumlardan ziyade postmodern düşünceyle ve bu düşüncenin bilinci merkezsizleştirmesiyle daha yakından bağlantılı bir konumdur bu.

Fakat bir Ütopya ve öznellik tartışması açısından daha temel olan kategoriler, kanımca, pedagoji ve geçiştir. Başka bir deyişle, öznelliklerin oluşmasıdır ve bu öznelliklerin ölümüyle ve birbirinin yerine geçmesiyle (kuşaklarla ve sonraki özne sınıflarının, öncülleri tarafından Ütopya kurumlarıyla kurulan ilişkiyle) ortaya çıkan sorunlardır. Meseleyi bu şekilde ortaya koyduğumuzda, sosyalizmde bu kutuplardan her ikisinin de kültür devrimi başlığı altında toplandığını kavrarız: Kültür devrimi, yeni üretim tarzında hayat ve faaliyet için şekillendirilecek ve yeniden şekillendirilecek öznelerin kolektif pedagojisidir – yeni bir toplumsal dünyanın toplumsal yeniden üretimini birkaç kuşak boyunca (belki de sonsuza kadar) garanti altına aldığı varsayılan bir süreçtir.

Belki de özgürlüğe duyulan modern ilginin –Ütopya'nın eski meşgalesi mutluluğun yerini bu almıştır– en iyi kavranabileceği yer burasıdır. Uygun şekilde siyasal alana aktarılabilse de, her türlü ideolojik kullanıma açık olsa da, Ütopya geleneğindeki özgürlük talebini pedagojiye –filozof-krala, devlete ve onun ideolojik aygıtlarına; Skinner'a, More'a ve genel olarak pedagoji teorilerine– karşı bir öfke ve tahammülsüzlük olarak okumak ve aynı şekilde eski kuşaklara karşı bir direniş olarak görmek daha mantıklıdır. Devlete ilişkin ilk modern deneyimlerin, "özgürlük" gibi sözcüklerde ve kavramlarda yankılanan değerler gibi tutkuyla ve varoluşsal olarak bağlanılan değerler üzerinde biçimlendirici bir etkide bulunacak kadar doğrudan ya da dolaysız olması pek mümkün görünmüyor: Tek istisna kuşkusuz yabancı ya da yerli askeri kuvvetlerin (ya da polisin) işgali altında yaşamaktır. Bu, siyasal bir bilinçdışı yerine Freudcu bir bilinçdışına öncelik vermek anlamına gelmez: Sartre bir keresinde, zekice bir gözlemle, her ikisinin de aileyi, sınıfların ve toplumsal olanın ve bunlarla birlikte arzu yapılarının öğrenildiği ilk yapı olarak kabul ettiğine dikkat çekmiştir.[42] Her halükârda, ge-

rek aile gerekse resmi devlet ve toplum dünyası, üretim tarzı başlığı altında toplanır. Her zaman olduğu gibi, belirlenimcilik ve nedensellik burada daha çok belirlenim ve onun sınırlarıyla ilgili bir sorundur; yani bir taraftan belirli yapıların ve içeriklerinin sınırları, diğer taraftan da bu tür olanakların tarihsel açıdan yokluğu meselesidir.

Nitekim yakın dönemde pek çok karmaşık ve merkezsiz sistem modeli ortaya çıkmıştır. Bunların eski versiyonları (örneğin Leibniz'in monadolojisi) artık hantal ve teknoloji öncesi fantaziler ya da öngörüler gibi görülmektedir. Çok açık ki sibernetik sistemlerin evrimi tahayyül edilebilecek, yani şemalaştırılabilecek şeyleri artırmıştır. Fakat bu durum, böyle şemalaştırmaları ve söz konusu şemaların çeşitli alanlara uygulanmasını son kertede yeni teknolojinin mümkün kıldığını göstermez. Bu uygulama kuşkusuz yalnızca fantazide pek çok durumda mevcuttur. Mesela başka bir yerde bilişsel felsefenin –bilinci, beynin merkezsiz işleyişi hakkında hipotezler temelinde "açıklamaya" çalışma girişiminin– büyük bir kısmının gerçekte siyasal bir alegori işlevi gördüğünü ve aslında siyasal sistemler olan şeylerin sahte-bilimsel modellerini sunduklarını göstermeye çalıştım. Bu tür bilimsel ve felsefi spekülasyonlar, başka değerlere sahip ve laboratuvarda sınanabilir ya da çürütülebilir olsalar da, belli bir siyasal sistemi biyolojik doğaya yerleştirmeye çalışan ideolojik yapılardır.[43]

Bizi belki de öznellik konusundaki temel Ütopya tartışmasına götürüyor bu: Söz konusu Ütopya pek çok devrimin önvarsayımı olan radikal bir öznellik dönüşümü, mutasyona uğramış bir insan doğası ve tümden yeni varlıklar sunar mı? Yoksa Ütopya itkisi zaten insan doğasına kök salmamıştır ve dolayısıyla varhğını devam ettirmesi bugünün yalnızca bastırıp tahrif ettiği derin ihtiyaçlarla ve arzularla açıklanır mı demek lazım? Önceki bölümlerde dikkat çektiğimiz üzere, bu salt kaçınılmaz bir gerilim değildir; hangi yola sa-

42. Jean-Paul Sartre, *Search for a Method* (New York, 1963), s. 61, 100-1 (Türkçesi: *Yöntem Araştırmaları*, çev. Serdar Rifat Kırkoğlu, İstanbul: Kabalcı, 1998).

43. Burada Daniel Dennett'in *The Poetics of Social Forms*'un ikinci cildinde yayımlanacak olan *Consciousness Explained* adlı, henüz basılmamış analizine dikkat çekmeliyim.

parsak sapalım, Ütopya açısından ölümcül olacaktır. Başka bir deyişle mutlak farklılık sağlanırsa, kendimizi Stapledon'ınki gibi insanların artık birbirlerini bile tanıyamadıkları (ve Dokuzuncu Bölüm'de yapmaya çalıştığımız gibi, tekrar uygulanabilir bir antropomorfik ve Ütopik işleve sahip olması için alegori haline getirilmesi gereken) bilimkurgusal bir dünyada buluruz. Öte yandan eğer Ütopya mevcut günlük gerçekliklere çok yaklaşırsa ve öznesi bizim komşularımıza ve siyasal olarak yanlış yönlendirilmiş yurttaşlarımıza çok fazla benzemeye başlarsa, o zaman tekrar yavaş yavaş sıradan bir reformist ya da sosyal demokrat siyasetin içine çekiliriz. Bu siyaset başka bir açıdan Ütopik olsa da, sistemi radikal bir şekilde dönüştürme iddiasından uzaklaşmıştır.

Ütopya'da radikal bir gayri şahsiliğin gerçekleştirilmesi konusuna gelince, benliğin özel mülkiyetinin kaldırılması ve yeni bir merkezsiz ve kolektif toplumsal ve bireysel ilişkiler pratiğinin doğuşu, en iyi ihtimalle öznelliğin kaldırılması anlamına gelmeyecek, aksine yalnızca yeni bir öznellik biçimine yol açacaktır. Burada, çağdaş teorinin saldırdığı eski hümanist "merkezli özne" ile eşanlamlı olan burjuva bireyciliği, postmodernliğin ve geç kapitalizmin "çoklu özne konumlarıyla" ikame edilmiştir. Bir kez daha, sistemin çoğaltılması kavramı komplo teorisinin son biçimi olur ve Ütopik bir dönüşüm anlayışı, geç kapitalizmin hile ve tuzak deposundaki ek kaynaklardan biri haline gelir.

Fakat bu sonu gelmez dökümü artık bitirmek gerekiyor. Sonuçta bu karşıtlıkların her biri bizi temel bir tercih yapma ve Ütopya'nın doğası konusunda temel bir karar verme durumunda bıraksa da –hatta söz konusu metin bize neredeyse içgüdüsel biçimde meydan okuyamazsa, ütopya okumanın ya da inşa etmenin bir hükmü kalmayacak olsa bile– bu meydan okumaya onun anlayacağı dilden karşılık vermek pek akıllıca olmaz; dahası şu ya da bu uzlaşım, birleşim ya da sentez yoluyla bunu çözmeye çalışmak daha da hatalı olur. Bu yeni soruna nasıl eğileceğimizi bir sonraki bölümde ele alacağız.

11

Sentez, İroni, Tarafsızlaştırma ve Hakikat Ânı

Karşıt çiftlerimizin önerdiği seçeneklerden her birinin neden kendi hakikat ânına sahip olmaması gerektiği sorusu –bu soru bizi hemen felsefedeki büyük göreci soruya götürür: savaşan ve birbiriyle uzlaşmaz Mutlaklar mı yoksa "hakikat-olayları"nın[1] çokluğu mu– zaman içindeki birbirinden kökten farklı üretim tarzlarının tarihsel ardışıklığı boyunca birbirini izleyen pek çok hakikatiyle tarihselciliğin, yalnızca görünüşte çözdüğü kafa karıştırıcı bir sorudur. O halde, aynı sorunun tersten sorulmuş hali –henüz-varlık-olmayanın hakikat içeriğini ve geçmişin çeşitli Ütopyacı geleceklerinin etkililiğini araştıran soru– daha da kafa karıştırıcı olmaz mı?

Bahsettiğimiz sorun belki de en iyi şekilde, ideolojinin kaçınılmazlığının, bizim kaçınılmaz yerleşikliğimizden kaynaklandığı kapsayıcı bir ideoloji kavramıyla üretilir:[2] sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet bakımından yerleşikliğimiz, milliyet ve tarih bakımından yerleşikliğimiz, kısacası hiçbir bireyin kaçıp kurtulamayacağı ve yalnızca birkaç gecikmiş idealizmin ya da iflah olmaz derecede akılcı ve evrenselci Aydınlanma felsefesinin aşmayı düşünebileceği her türlü belirlenim bakımından yerleşiklik.

Fakat bu argüman temsil gibi daha düşük bir seviyede de gündeme getirilebilir. Nasıl eski ampirist düstur zihinde zaten duyular yoluyla aktarılmamış hiçbir şey olmadığını öne sürerse, biz de bugün genellikle mümkün olan temsillerimizde bir şekilde zaten tarihsel deneyimimizde yer almayan hiçbir şey olmadığını düşünürüz. Tarihsel deneyimimiz ister istemez tüm tahayyüllerimizi kaplar; en

1. Alain Badiou'nun felsefesinin temel bir kavramı.
2. Bkz. David Simpson, *Situatedness* (Durham, North Carolina, 2003).

soyut düşüncelerin, en bedensiz özlemlerin ya da önsezilerin ifadesi ve figürasyonu için gerekli içeriği sağlar. Gerçekten de bu içerik yukarıda belirtildiği anlamda zaten ideolojik olduğundan, bizden mutlak anlamda bağımsız bir görüş ve kendi geçmişimize olabildiğince yabancı bir ötekilik biçimi yansıtmaya çalıştığımız yerde bile, hatta özellikle de orada, bağlam açısından somut olana yerleşmiştir ve bundan elde edilir.

Burada gerçekten de, eski özdeşlik ve farklılık diyalektiği kaçınılmaz olarak şiddetle geri döner ve hiçbir şey düşüncedeki konumumdan kaçmak ve benden en uzak ve en yabancı olanı tahayyül etmek yönündeki umutsuz girişimim kadar ideolojik değildir ve kendini bağlamaz: Bu imgelerin sefaleti, deneyimimin sınırlı olduğunun ve kendi dışımda bir şey tahayyül edemediğimin bir göstergesidir. Ütopyacı'nın da olmak zorunda olduğu o entelektüel –sonsuza dek ırk ve sınıf, dil ve çocukluk, toplumsal cinsiyet ve duruma özel bilgi determinantlarının zincirine vurulmuş o entelektüel– soyut ve evrensel olana bünyevi bağlılığın, yani gerçek anlamda Ütopyacı bir ideolojinin tüm somut determinantlarının önceden ve tanım gereği müzminleşmiş profesyonel imhasına bağlılığın da cefasını çeker. Fakat bu bir yok ediştir, enikonu bir hesaplaşmadan ziyade bir baskıdır.[3] Zaten genel olarak Ütopya için ve bütün farklılıklar arasından en temel olanını tahayyül etme ve kendimizi yeni bir üretim tarzının Novum'una koyma girişimi açısından nasıl başka türlü olabilir ki?

Tam da bu nedenle tüm Ütopya imgelerimiz, mümkün olan tüm Ütopya imgeleri her zaman ideolojik olacaktır ve düzeltilemeyecek, hatta açıklanamayacak bir bakış açısı tarafından çarpıtılmış olacaktır – örneğin şu ya da bu Ütopyacı'nın sonraki toplumsal gelişmelerden haberdar olamadığını (Aristoteles ve esaretin sınırları[4]) ya da Ütopyacının deneyiminin verili bir soruna yabancı kaldığını görürüz. Tüm bu düzeltmeler, adeta pusula ya da sekstantla önünü görmeden ilerlemek gibi, nihayetinde bir yerlerde yazarın taraflı ol-

3. Kanımca entelektüellerin ve onların mesleki idealizminin eleştirisi Pierre Bourdieu'nün çalışmalarının devindirici gücüdür. Anti-Ütopyacılıkta anti-entelektüelizmin rolü yabana atılmamalıdır.

4. Bkz. Aristoteles üzerine Marx, *Capital*, cilt I (Londra, 1976), s. 151-2; Türkçesi: *Kapital*, cilt I, çev. Alaattin Bilgi, Ankara: Sol, 2000.

masına olanak tanıyarak ya da ortak mevzilerini belirlemek adına bir dizi farklı Ütopya'yı tarayarak ulaşılması gereken doğru bir Ütopya görüşünün olduğunu varsayar. Fakat böyle bir doğru Ütopya yoktur ve elimizdeki bütün bilindik Ütopyalar tümüyle sınıf temellidir. More yalnızca bir avukat ve Londralı olarak statüsünün ve VIII. Henry'nin sarayına yakın bir hümanist olmasının izlerini taşımaz; aynı zamanda ortaçağ idaresi ile yükselmekte olan mutlak monarşi arasındaki geçiş döneminin çiftanlamlılıklarının da izlerini taşır. More'un mahut Ütopyası'nı tahayyül edebilme ya da bunun fantazisini kurabilme olanağı, bu görünüşteki sınırlamalar ya da tanımlamalarla mutlak anlamda belirlenir.

Aynı şekilde, Campanella da kilise kültürünün izlerini taşır; Fourier'nin türlü türlü küçük burjuva fantazisinden ve gezgin tüccarın toplum ve insan doğası üzerine görüşlerinden kaçıp kurtulması beklenemez; Bellamy buluşlar çağının tipik küçük şehirli orta sınıf Amerikalılarından biridir, geleceğin sanayi Ütopyası'nın bir Ford'u ya da bir Thomas Edison'u (tıpkı Fourier'nin, kendi kendini eğitmiş bir insanın naifliğiyle, Ütopya'nın Newton'u olmak istemesi gibi) ve en sonunda listeye bir de toplumsal cinsiyet ve ırkı eklemek gerek.

Ne var ki bu sonu gelmez tarihselcilik –biz bir kez bunun dinamiğinin farkına varınca– bizi kendi Ütopik inşa olanağımızdan mahrum bırakarak nihai verimsizliğini gösterir (zira artık bunun kaçınılmaz olarak bizim sınıf konumumuzdan daha fazlasını yansıtmayacağını biliriz). Dolayısıyla Ütopya biçimi ne kadar kalıcı olursa olsun, içeriği kurtarılamaz derecede lekelenmiş görünmeye başlar ve biz de kendi durumumuzun izdüşümü olmayan bir Ütopyacılığın mümkün olup olmadığını merak etmeye başlarız. Tüm bunlar etkili bir genel geçerliliği koruyan Ütopyacı taleplerin asgari düzeyde de olsa formülleştirilemeyeceği anlamına mı gelir? Bir sıfır derece Ütopyası –içeriğin, Ütopya'nın tüm toplumlarda su götürmez şekilde geçerli oluşuna indirgendiği bir Ütopya– tahayyül edemez miyiz?

Karmaşık sorunları acımasızca basitleştirirken, basit sorunları yararlı bir şekilde karmaşıklaştırmak Adorno'nun meziyetlerinden biridir: Çatışkıları yarıp geçer ve idealizmi ve materyalizmi, bir düşüncenin hareketi içinde üretken bir şekilde birbirine karşı kullanarak mahut düşünceyi felç durumundan kurtarır. Dolayısıyla böyle minimalist bir Ütopyacı öneriyi –mevcut durumdaki seçenekleri-

mizi netleştirmek için getirilen bir öneriyi– kendisine borçlu olmamız şaşırtıcı değildir.

Özgürleşmiş bir toplumun amacının ne olduğunu soran kişi, insanın gizilgücünün gerçekleşmesi ya da yaşamının zenginliği gibi cevaplarla karşılaşır. Bu kaçınılmaz soru ne kadar yersizse, doksanlı yılların eğlenmeye çıkmış o bol sakallı Natüralistleri tarafından savunulan sosyal demokrat kişilik idealini anımsatan cevabın tiksindirici özgüveni de o kadar kaçınılmazdır. Sadece en kaba talepte dile gelir şefkat: Artık hiç kimse aç kalmasın. Başka her talep, insan ihtiyaçları tarafından belirlenmesi gereken bir duruma, başlı başına bir amaç olarak üretime uyarlanmış bir davranış tarzını uygulamaya yönelir.[5]

Kişinin bu öneriye hemen rıza göstermesi ancak eleştirilmek istenen hedefi dikkate alırsak gerçek anlamda anlaşılabilir. Burada Adorno'nun aklında hangi İkinci Enternasyonal Ütopyacılarının olduğu artık çok açık değildir: Umarım Morris gibi büyük bir şahsiyet buna dahil değildir! Her halükârda burada zevk ya da eğlence etrafında şekillenen Ütopyalara verilip veriştirildiği yeterince açıktır. Adorno gerçekten de esas ilgisini sıkıntı üzerine, telafisi olmayan acıya yoğunlaştırmış bir filozof (ve bir estetikçi) idi. Dolayısıyla hedonizme[6] hoşgörüsü çok azdır ve bu pasaj da Adorno'ya göre, sıkıntının yerine zevki geçirme girişiminin kurbanlar açısından anlamsız ve aşağılayıcı olduğu gerekçesiyle reddedilmesi gerektiğini gösterir.

Öte yandan buradan başka bir sonuç daha çıkarmak mümkündür. Kitlesel açlığı göz önünde bulundurduğunda, ayrıntılar konusundaki coşkusunu sadece menfur bir lüks olarak gördüğü Ütopyacı fantazi faaliyetinden tiksiniyordu. (Bu suretle Adorno, bizim başlarken ele aldığımız paradokslardan birini, yani klasik Ütopyacıdaki toplumsal kızgınlık ya da kâhinsel hiddet ile Ütopya hobisinin zanaatçı hazzı arasındaki zahiri uyuşmazlığı yeniden üretir.) Hatta bu tikel eleştirinin genel olarak anlatının reddini içerip içermediği bile merak edilebilir, özellikle de anlatının Ütopyacı dürtüyü bir

5. T. W. Adorno, *Minima Moralia*, çev. Ahmet Doğukan, Orhan Koçak, İstanbul: Metis, 1998, s. 161.

6. Rose Subotnik'in yerinden gözlemiyle, Haydn'dan hiç bahsetmez (*Developing Variations* [Minneapolis, 1991] s. 50).

alan olarak yeniden düzenlemeyi ve Ütopya'yı da bir edebi tür olarak yerleştirmeyi vaat ettiği dikkate alındığında. Anlatı açısından bakıldığında, Adorno'nun Beckett'in *Oyun Sonu*'nun biçimsel *tour de force*'una* hayranlığı bizi esasen anlatısal olmayana olabildiğince yaklaştırsa da, hâlâ estetiğin sınırları dahilindedir (Adorno için mutlak bir ihtiyaçtır bu). Ütopya kuşkusuz karma bir biçimdir, fakat Ütopya'nın anlatısal olmayan kısımları –yeni Ütopik manzaranın uzun uzadıya anlatılması ve bununla birlikte çeşitli Skinner tepsileri– yine de içerik biçimleri ve figürasyon tarzları oluşturur (Beckett'in mümkün olan her durumun ve olayın, mümkün olan her edimin içeriğini ustaca tarafsızlaştırmasını sağlayan fesihlerinin tam tersidir). Estetik kuşkusuz Adorno'nun dünyasındaki Ütopyacı bir adacık olarak düşünülebilir, fakat bilhassa geçici ve süreksiz bir uzamdır – yalnızca bir an süren ve ardından (anlık bir protestosu ve en kısa ve uyumsuz ifadesi olduğu) sıkıntılarla dolu, o kâbus gibi gerçek dünyanın yeniden pençesine düşen bir uçuş hattıdır.

Kuşkusuz, hedonizme duyulan nefret Adorno'da mutluluğa değer vermeyi dışlamaz, ama mutluluk tam da böyle geçici ve kısa ömürlü bir andır:

> *Rien faire comme une bete* [bir budala gibi hiçbir şey yapmadan durmak, bir hayvan gibi gibi hiçbir şey yapmadan durmak], suyun üstünde sırtüstü yatmak ve gökyüzüne bakmak, "sadece varolmak, başka hiçbir şey olmadan, hiçbir ek tanım ve doyuma gerek kalmadan varolmak" – bu, sürecin, eylemin, tatminin yerini alabilir ve böylece diyalektik mantığın sonunda başladığı noktaya dönme vaadini de yerine getirebilirdi.[7]

Ne var ki burada da söz konusu olanaktan medet umulmasının nedeni toplumun "kör faaliyet hiddeti"dir ve tüm akıllı filozoflar gibi, Adorno da mutluluğa içerik kazandıracak ya da bunu temalaştıracak bir teoriden kaçınır (sanki mutluluk, Lacan'ın Gerçek'i gibi, "sembolleştirmeye mutlak anlamda direnen" bir şeydir). Başka bir deyişle, mutluluk başlı başına bir amaç olamaz; bunun için ilk başta kaçışı olduğu Weberci araçlar ve amaçlar sistemine yeniden dahil edilmesi gerekir. Dolayısıyla mutluluk, içeriğin reddiyle aynı şeydir – armağan gibi arkaik sistemlere duyulan nostaljiyle ve keza

* *Fr.* Üstün başarı. –*ç.n.*

7. *Minima Moralia*, s. 162.

sakallı sosyalistlerin karman çorman gelecek görüleriyle kirletilmemesi gereken bir dediğim dedikliktir. İhtiyacın iddiaları mutlak ve müsellem kalmalıdır: Sonuçta ortaya çıkan suç Yahudi soykırımı suçunu yeniden kapsayacak ve gerek sağcı gerekse de solcu Ütopyacılara gözdağı verecektir: Adorno'nun sevdiği sözle, "belirli olumsuzlamaya sadık kalacaktır".[8]

Gelgelelim Adorno'nun Ütopyacılık konusundaki görüşleri bundan da ileriye gider, zira onun görüşleri insanlık tarihinin kâbusu hakkında temel bir duruşa işaret eder – kapitalizmin aralıksız ve çılgınca bir faaliyet olarak resmedilen tarihin yalnızca en son ve en çığırından çıkmış safhasını oluşturur. Bu noktada doğa tarihi saf anlamda beşeri tarihle kesişir ve ona hükmeder. Böylece bu sonu gelmez mücadelelerin ve karşılıklı saldırganlığın, kaçınılmaz sefaletin ve haksız zaferin nuh nebiden kalma hikâyesi, biyolojik ve Darvinci kendini koruma dürtüsüne kök salmış gibi görünür.[9]

Bu şaşırtıcı iddianın felsefi altmetni, "kendini korumanın" bir içgüdü olmadığı, daha ziyade bir tür ideoloji ya da en azından ideolojik bir mekanizma olduğu önermesinde yatar. Zorunlu olarak kıtlık ve güç etrafında örgütlenmiş olan tüm beşeri toplumlar tebaşmı, insanın kendisini bedeli ne olursa olsun (yani diğer insanlar pahasına) korumasına yönelik görünen ilksel bir çaba gösterecek şekilde programlamak zorunda kalmıştır. Kişinin saldırılardan artık kıskançlıkla saklayıp koruduğu bu "benlik" bir mülkiyet biçimi gibidir, belki de etrafında tüm kişisel ve toplumsal mücadelelerimizin örgütlendiği bir mülkiyet biçimidir. Bu bakımdan Adorno'nun spekülasyonları beklenmedik bir şekilde en eski ve en direngen köklere sahip Ütopik geleneklerle yeniden bağ kurar. Bu geleneklerden biri kuşkusuz özel mülkiyeti kaldırmaktır. Yine de artık ortadan kaldırılması gereken benliğin özel mülkiyetidir ve bunun aynı derecede beklenmedik sonucu da –bütün deneyimlerin en özelinin, Heidegger'in "*je mein eigener*" (yalnızca benim deneyimim) dediği– yakıcılığını kaybetmesi, artık bizi en kıymetli varlığımızdan mahrum kılamamasıdır.

8. T. W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, 1958 [1948]), s. 33.
9. T. W. Adorno ve Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (Palo Alto, 2002 [1947]), s. 22-3.

Fakat özel mülkiyetin nihai biçimini bu şekilde terk etmek, bizi insaniliği artık açıkça fark edilmeyen bir durumda bırakmaz mı? Adorno'nun düşünmeye istekli olduğu bir sonuçtu bu. Nitekim kendisinin yalnızca kısmen ironik olan etik idealini buna kanıt gösterebiliriz: "iyi hayvanlar gibi yaşamak."[10] Dolayısıyla Ütopya kendini koruma "içgüdüsü"nden uzaklaşarak, tıpkı hayvanlardaki gibi, saf bugünde bir yaşamın tasavvur edilebilir olduğu bir durum olarak ortaya çıkacaktır – tüm hayatta kalma korkularından ve gelecek kaygılarından, insan tarihini ya da tarihöncesini oluşturan ve yokluğunda yerine tümüyle tanınamaz halde olan başka bir "insan doğası" geçen tüm sonu gelmez taktiksel ve stratejik mücadelelerden ve endişelerden –*Sorge*!– azade bir yaşamın. Bu düşünce, nihai radikal ötekilik varsayımına dayandığı ve bizi insan olarak kendimize tanınabilir kılan hemen her şeyi kaybetmiş olacağımız uzak bir gelecek görülerini teşvik ettiği oranda, korkutucu bir içeriğe sahiptir: bir bahçenin ezeli ve ebedi şimdisinde saldırganlık ya da yokluk olmadan otlayan sezgili varlıkların oluşturduğu bir toplum görüsü. Bu tür bir gelecekte, gerçekten de, bilimkurgusal anlamda bir yabancı haline gelmiş olacağız – daha önce gördüğümüz üzere, tüm klasik Ütopya korkularını yeniden uyandıracağı düşünülen bir perspektiftir bu.

Dolayısıyla Adorno'nun asgari Ütopya talebi, saf anlamda biçimsel ve ideolojik içerikten yoksun olmak şöyle dursun, en karmaşık tarihsel temaları ve düşünceleri aktarır. Bir yandan, insanlık durumunun iflah olmaz suçu tekrar tekrar acının önceliğine geri döner; Dostoyevski ve Sartre ile birlikte, Ütopya'nın ve sanatın bir çocuğun acısıyla karşılaştırıldığında değersiz olduğunu haykırır. Ama diğer yandan da, hayvanların ya da safdillerin dinginliğine duyulan eski bir özlem –Wordsworth, Flaubert ve Whitman'dan modern çağa kadar uzanan bir özlem– genellikle nostaljiye karşı çok direngen olan bu hiperentelektüel düşünürde şaşırtıcı şekilde yeniden belirir. *Ange ou bête?** Ütopya'da ötekiliğin kendi üretkenliğini bulabileceği alan muhtemelen insan sonrasının, hatta meleksi olanın tahayyül edilişidir.

* *Fr.* Melek mi şeytan mı? –*ç.n.*

10. T. W. Adorno, *Negative Dialectics* (New York, 1973 [1966]), s. 299.

Sonuç olarak asgari bir Ütopyacı talebi, Ütopyacı kavrayışın evrensel olarak kabul görmüş sıfır derecesini arayış –şu "hiç kimse artık aç yatmayacak" gibi bariz görünen bir talep bile– ideolojinin ve sınıfa göre konumlandırmanın güç alanından kaçıp kurtulamaz. O halde bu ricat konumu, birbiriyle şiddetli bir karşıtlık içinde bulunduğunu keşfettiğimiz Ütopyacı kaygıların çokluğuyla karşılaştığında, belli ki çoğulcu bir konumdur; burada hem her seçeneğe hasredilmiş Ütopyacı dürtünün (ne kadar çarpık olursa olsun) sahiciliğini kabul edebiliriz hem de bunun "hakikat ânı"nı belirlemeye ve özgül Ütopik enerjisini ayırıp kendimize mal etmeye çabalarız.

Ne var ki aklıselime ve liberal ya da hümanist çoğulculuğa verilmiş bu açık taviz, alışıldık diyalektik olmayan yöntemden –tasnif etmek ve seçmek– daha karmaşık bir yöntem gerektirebilir. Önemli olan hakikatin ve hakikat "an"ının nasıl kavrandığı ve bu "an"a ilişkin tözel bir görünün nasıl bir tür ilerleme hissi doğurduğudur; tüm hareket bizatihi Ütopyacı sürecin rüşeym halinde bir düşünümsellikle –özbilinçliliğe kavuşmayla– taçlandırılır. Böylesi bir değerlendirme yöntemi Hegelciliğin kötü karikatürlerini hatırlatır ve tarihselcilik karşıtı eleştiri için bilindik hedefler sunar. Ne var ki yanlış olan, hata olmayanın, hakikatin, hatta "hakikat âm"nda yaşamaya devam ettiği iddia edilen her türlü asgari hakikatin, olumlu bir olgu olduğunu tahayyül etmektir. Bu kavramın eleştirel olumsuzluğunun, tam bir temsil üretmekten ziyade onun muadilinin tam temsiliyle ilgili iddiaları itibarsızlaştırmak ve gizemsizleştirmek için tasarlanmış bir kavramsal araç olduğunu kavramadığımız müddetçe, bu kavramı doğru şekilde kullanmış olmayız. Dolayısıyla "hakikat ânı" tözel bir an, ileriki bir sistemin yapıtaşı olarak kullanmak amacıyla ayırıp istifleyebileceğimiz kavramsal bir külçe değildir. Onun işlevi kendisinde değil, kendi alternatifini radikal bir şekilde olumsuzlama yetisinde saklıdır.

Nitekim Le Guin'in pastoral görüsünün, Ütopik kır ve köy taraftarlığının hakikat ânının, bu ideolojik yanılsamaların çekiciliğiyle hiçbir alakası yoktur; yeter ki mahut çekicilik, onun hakikat ânına güç veren ve kesici ucunu iyice keskinleştiren çekicilik olmasın. Le Guin'in görüsünün radikal işlevi daha ziyade, Delany'nin aynı derecede ideolojik Ütopik kent görüsünü gizemsizleştirmesinde ve olumsuzlamasında saklıdır. Dahası, bekleneceği üzere, bunun tersi

de doğrudur; Le Guin'in pastoral kırsalını (bu elbette onu altüst eden savaşçı teknolojisini de içerir) geçersiz kılacak araçları Delany'nin kent fantazisinde buluruz. "Kayıtdışı alan", doğa ideolojilerinin gailesiz ve yanıltıcı, şenlikli ve akıl çelici taraflarını reddederken; köyün dinginliği, ateşli bir kent ajitasyonuna aynı derecede nihai bir yargının sessizliğini düşürür.

Bu yöntemin sonuçlarını, benzer göründüğü eleştirel bir önermeyle karşılaştırarak daha açık ve daha net hale getirebilirim. Gary Saul Morson'un 1981 yılında yayımlanan ilginç eseri *The Boundaries of Genre*'dan (Türün Sınırları) bahsediyorum.[11] Morson burada Dostoyevski'nin *Bir Yazarın Günlüğü* eserinin analizini –eğer Menippeacı metin diye bir şey varsa o da bu metindir, özellikle de Morson'un ortaya koyduğu gibi tek ve organik açıdan bütünlüklü bir eser olarak düşündüğümüzde bunu daha belirgin bir şekilde görebiliriz– bir ütopya teorisi ve özellikle de Ütopya türü teorisiyle birleştirir. Morson'a göre, Dostoyevski hiçbir zaman sandığımız gibi çok köktenci bir gerici olmamıştır (ya da gerici olduğu çok açık olduğundan, bu tabirin yerine anti-Ütopyacı terimini koymak daha doğru olabilir belki de). Bu iddia –*Yeraltından Notlar*, *Karamazov Kardeşler*'deki "Büyük Engizisyoncu" epizodu ve *Ecinniler* gibi açıkça anti-Ütopyacı metinlerin yanı sıra– daha olumlu anlamda Ütopyacı eserlerle ("Gülünç Bir Adamın Rüyası") ya da daha doğrusu bizatihi *Bir Yazarın Günlüğü*'nde hem Ütopyacı hem de anti-Ütopyacı metinlerin ve özelliklerin yan yana ve eşzamanlı varlığıyla kanıtlanabilir. Fakat şimdilik bu durum yalnızca Dostoyevski cephesinden, belki de kronolojiyle ya da eşitsiz şekilde değişen siyasal bağlamla çözülecek, siyasal anlamda temel bir çokanlamlılığa işaret eder.

Gelgelelim Orson'un argümanının sonu bundan çok daha ilginçtir, zira başlığından da anlaşılacağı üzere bu eserinde koca bir tür diyalektiğini ele alma derdindedir: Yalnızca Ütopya türünü Rus Biçimciliğinden türetilmiş bir parodi anlayışı içine yerleştirme değil, aynı zamanda parodi sisteminin kendisinden türsel çeşitlemeler üreteceği bir yol öne sürme peşindedir. Dolayısıyla anti-Ütopya olarak tanımlanan bir edebiyat türünün, aslında özgün Ütopya türü-

11. Gary Saul Morson, *The Boundaries of Genre* (Austin, Texas, 1981).

nün (Morson'un artık daha karmaşık ve kendine özgü bir biçimde kullandığı anlamda) bir "parodi"si olduğu anlaşılacaktır – bu tür Swift'in, hatta Orwell'ın tarzını devam ettirerek Ütopya'yı ciddiye alıyormuş gibi yapar, ama asıl derdi Ütopya'nın sonuçta ne kadar akıldışı (hatta düpedüz istenmeyecek) bir şey olup çıktığını göstermektir. Fakat Morson iki önemli ve karmaşık okumayla, bu iki tür kategorisinin geleneksel örneklerinden bazılarının, daha yakından bakıldığında aslında diğer kategoriye de dahil edilebileceğini göstererek devam eder. Böylece, klasik anti-Ütopyalardan biri olan Zamyatin'in *Biz* eserinin aslında Ütopya türüne de örnek olduğu anlaşılır;[12] diğer yandan Morson'un son diyalektik hamlesiyle, Ütopya türünün en temel metni olan Thomas More'un *Ütopya*'sının, Ütopyacı unsurların yanı sıra, bir anti-Ütopya'nın bütün niteliklerini ve ayrıca kendi parodisini ya da hicvini de içerdiği anlaşılır. Bu argüman, More'un kısa kitabının alımlanma tarihindeki bir dizi sorunu çözebilecek bir argümandır; ayrıca (en azından üstü kapalı olarak) Bahtin'in diyalojizminin, görüş ayrılığını ve anlaşmazlığı yalnızca resmi konuşmacılar (More ile Hythloday) arasında değil, bizatihi metnin yapısı içinde de var edecek şekilde genişletilmesidir.

Fakat Morson'un argümanı burada son bulmaz ve üçüncü bir biçimden daha bahseder: *meta-parodi* ya da *meta-Ütopya*. Bu tür hem Ütopya'yı hem de onun karşıtı olan türü içerir. Ayrıca diğer türlü *Bir Yazarın Günlüğü* hakkında kafa karıştırıcı ve tutarsız (ya da çelişkili) kalacak olan her şeyi açıklamamızı sağlar. Bu tatmin edici bir çözüm müdür? Yeni üçüncü biçimin var olduğunu bilinçli olarak teslim etmediğimiz takdirde, söz konusu metnin kaotik bir başarısızlık gibi görünebileceğini çekinmeden kabul eden bir tartışmada, hayali kendiliklerin –bu örnekte edebi türlerin– gereksiz yere çoğaltılmasını talep etmeye daha eğilimli değil miyiz?

Bu, ne tüm bunların diyalektik niteliğini hiçe saymaktır ne de karşıtlıklar ve olumsuzlamalar için açtığı yeri görmezden gelmektir. Ben yalnızca başka koordinatları –modernizm ve postmodernizm– devreye sokmak ve Morson'un formülleştirdiği şekilde, argümanını hâlâ "edebi yorumla ilgili karmaşık meseleleri"[13] günde-

12. Bkz. İkinci Bölüm, 21. dipnot.
13. Morson, *Boundaries of Genre*, s. 174.

me taşıyan ve koca bir edebi düşünümsellik retoriğine dayalı olan modernist bir edebi çerçeve dahilinde sunduğuna işaret etmek istiyorum: "Marjları kendi marjinalliklerinde salınır" ve "çerçeveler... diğer türlü eserin gerçek anlamda parçası sayılmayacak şeyleri özbilinçli bir biçimde içeren bir edebi eserin parçası olurlar."[14] Meta-Ütopya modernist bir değere (yani özbilinçlilik ya da düşünümselliğe) yaklaşmaya başladıkça, *Quijote* merkezi bir referans olarak kalır. Bu durumda teori çabucak belirlenebilir ve o dönemin en üstün edebi değerlerinden ve kavramlarından birine, yani İroni'ye geri döndürülebilir. Zira yalnızca İroni'de bir şeye her iki yönden de sahip olabilir ve olumladığımız şeyi reddedebilirken reddettiğimiz şeyi olumlayabiliriz. İroni gerçekten de modernist dönemde savunulan karşıtlıkların sentezidir ve üstün bir modernist değer olarak (Thomas Mann'dan Paul de Man'a kadar)[15] metnin tüm özgül ve tekil ironilerinden hem ayrıdır hem de bunlarla belgelenmiştir (Morson bunlardan ikisine göndermede bulunur: "köken ironileri" ya da perspektifçilik[16] ve ironinin anti-Ütopyacı tarzda kullanımı).[17]

Tam bu noktada Louis Marin'in *Utopiques*'inin okurlarının her daim kafasını karıştırmış olan inatçı olumsuzluğu nihayet netleştirecek ve aynı zamanda önceki çalışmalarımda[18] öne sürdüğüm formüllerden bazılarının, heves kıracak bir biçimde kendi kendini bozguna uğrattığını, belki de olumlu anlamda bozguncu olduğunu (tahayyülün zorunlu bir başarısızlığı olarak Ütopya) hisseden Ütopyacılara meramımı anlatacak bir konumdayım. Fakat bu netleştirme yalnızca (oldukça postmodern bir tarzda) İroni'ye karşı kararlı bir düşmanlık pahasına ve modernist düşünümsellik değerinin ilkesel

14. *A.g.y.*, s. 167.

15. Paul de Man'ın Schlegel'in "ironilerin ironisi"ni olumlaması (*Blindness and Insight* [Minneapolis, 1997], s. 221-2 [Türkçesi: *Körlük ve İçgörü*, çev. Ferit Burak Aydar, Cem Soydemir, İstanbul: Metis, 2008]: "Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen" vs.) tanımlayıcı bir andır. Ayrıca bkz. Paul de Man'la ilgili tartışmam, *A Singular Modernity*, s. 106-18 (Türkçesi: *Biricik Modernite*, çev. Sami Oğuz, İstanbul: Epos, 2004) ve bkz. *Postmodernism* (Durham, North Carolina, 1991) s. 258-9 (Türkçesi: *Postmodernizm*, çev. Nuri Plümer, İstanbul: YKY, 1994).

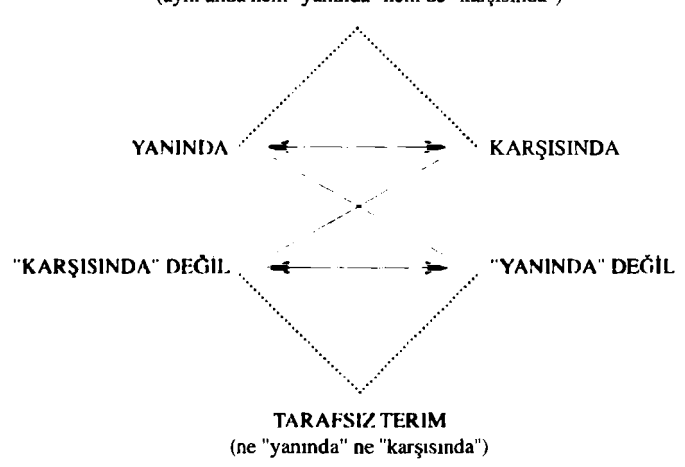
16. Morson, s. 77. 17. *A.g.y.*, s. 155.

18. Bkz. "Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?", *Science Fiction Studies*, #27, 1982, s. 147-58.

bir inkârı tarzında gerçekleştirilebilir. Morson'unkinden ayrı ama onunla bağlantılı bir konum belirlememizi yalnızca bu olumsuz netleştirme sağlayacaktır. Bunu yapmak için Marin'e ve onun Greimas semiyotik karesi kullanımına (hatırlanacağı üzere Marin, verili bir terimin çelişkisini mantıksal karşıtından ayırıyordu) geri dönmek her açıdan yararlı olacaktır.

Bir çelişki mantıksal olarak karşıtı için de varsayılabildiği sürece, ortaya dört temel konumu olan bir diyagram çıkar. Pek çok insan açısından "ironi" hiçbir temel konum almamaktan, ne yanında ne de karşısında olmaktan (bunun muadiline ilişkin nitelendirmemizi kullanmak gerekirse, tarafsız terimden) ibaretken, bu karmaşık terimi bir İroni biçimi olarak tanımlamak gerçekten de ironik kaçacaktır.

Ne var ki karmaşık terim aslında buna her iki yoldan da sahip olmayı ve iki karşıt kutbun olumlu sayılan bütün taraflarını kullanarak kendini tanımlamayı ister. Eğer bu birleşim, pek çok insanın öne sürdüğü gibi Ütopyacıysa, temsil ve olumlayıcı içerik yanılsamaları üzerine kurulu, tam anlamıyla kötü bir Ütopyacılıktır; modernist ironi bu yanılsamaları özgül bir estetik ve estetize edici tarzda paylaşır ve sanatı uzlaşmazların olumlu bir tamlığa ulaşabileceği uzam



olarak değerli hale getirir. Nitekim Hegel'in ve diyalektik felsefenin geleneksel karikatürü, iki büyük terimin bir "sentez" (Greimas'taki "karmaşık" terim) olarak birleştirilmesini önerir. Bu yalnızca yukarıda Ütopik karşıtlıklar dökümümüzde reddettiğimiz türde sahte bir çözüm değil, aynı zamanda söz konusu temel karşıtlığı (Sanat-Yaşam, Özel-Kamusal, Kent-Kır, Akıl-Beden) bize her ikisini de aynı anda düşünme ve uygulama, hatta uzlaştırma olanağı veren modernist İroni değerinin de uzamıdır. Dolayısıyla İroni aynı zamanda karşıtlıkları birleştirmenin bir yoludur; ironi sayesinde hem siyasetin önemli olduğuna inanabilir hem de pratik siyasete girerek kaybedebileceğimiz her şeye sahip olabilirsiniz. Thomas Mann, kendisinin de kabul ettiği üzere,[19] bu sonu gelmek bilmeyen ironileri tatbik eder (gerçekten de bundan zevk aldığı söylenebilir). Bu ironiler başka bir perspektiften bakıldığında, modernist düşünümselliğin ve özbilinçliliğin aracıdır, zira bize aynı anda her iki yerde de olma fırsatı verir – hem edim veya bağlılık içinde hem de bunun dışında, cisimsizleşmiş bir tarzda bunun ve kendimizin düşünümsel farkındalığının çok farklı uzamında.

Her halükârda, bunun Morson'un *meta-tür* ve *meta-Ütopya* kavramının belirlediği konumda bulunduğuna inanıyorum: Bu bize hem Ütopyacı hem de anti-Ütopyacı olma fırsatını; hem her ikisi hem de hiçbiri olduğumuz, gemilerin henüz yakılmadığı (hiçbir zaman da yakılmayacağı) bu havada asılı kalmış uzamda son bir an daha durma fırsatını en mükemmel şekilde verir. İroni, başka bir yerde savunduğum üzere, geç modernizmin ve (izlerini ve çıkmazlarını bir yara gibi taşımaya devam ettiği) Soğuk Savaş döneminde geliştirildiği şekliyle modernlik ideolojisinin özsel ifadesidir.

Farklı ve daha metodolojik bir tarzda ifade etmek gerekirse, İroni'nin hâlâ içeriğe inandığını söyleyebiliriz; ayrıca onun çemberi kareleştirmesi, Ütopik içeriğin çeşitli biçimlerini değerlendirme çabasının bizi karşı karşıya bıraktığı çıkmazdan kurtulamaz. Şimdi önümüzdeki sorun önceki bölümlerdeki biçimciliğe (mutlak biçimcilik) nasıl döneceğimiz; böyle bir biçimciliği, karşıtlarımızın düzmece bir sentezi ya da ironik çakışması yoluyla değil, bu çeliş-

19. Bkz. Thomas Mann, *Betrachtungen eines unpolitischen*, 1918 (ve başka yerlerde).

kili içeriğin bir tarafından girip öbür tarafından çıkmak suretiyle nasıl keşfedeceğimizdir. Semiyotik karenin vaat ettiği olanak tam da budur.

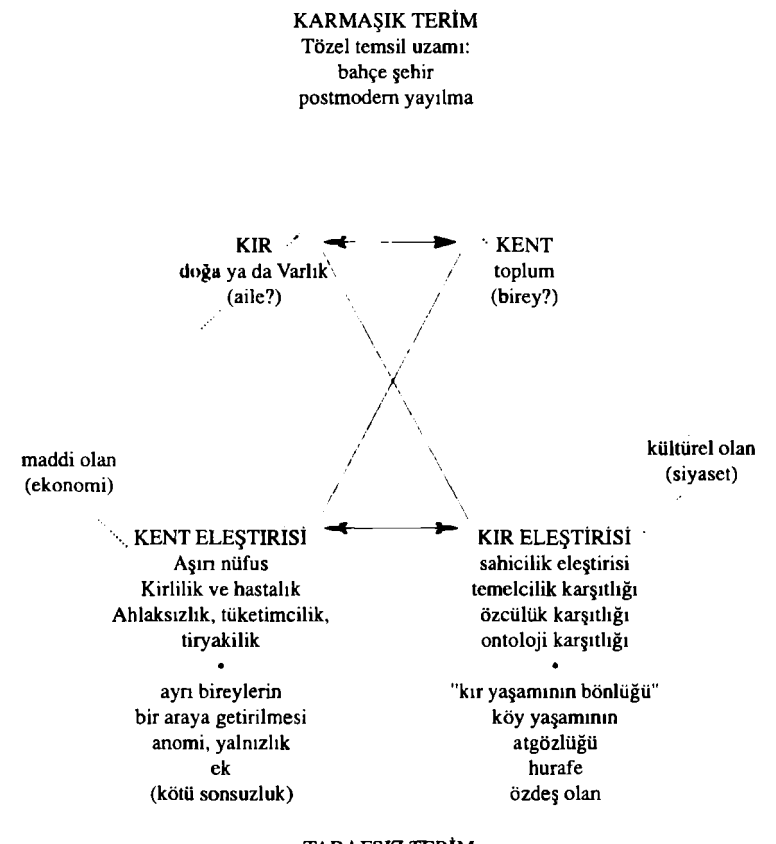
Şemamız şimdi, Marin'i takip ederek, olanaklı olan başka bir konumu, yani Greimas'ın tarafsız terim adını verdiği iki olumsuzlamanın "sentez"ini tanımlamamıza olanak sağlamaktadır. Aynı anda her ikisi de değildir, ama görünen üçüncü bir olanak olmadan ne biri ne de diğeridir. Bu tarafsız konum iki tözel özelliği, iki olumluluğu aynı anda akılda tutmaya çalışmaz; daha ziyade iki olumsuz ya da olumsuzlayıcı özelliği, bunların birbirlerini karşılıklı olarak olumsuzlamalarıyla beraber akılda tutmaya çalışır. Bu eylemin de zorluk bakımından diğerlerinden aşağı kalır bir yanı yoktur; postmodern sinizmle ilişkisinin araştırılması, İroni ve düşünümsellikten doğan ve aynı derecede ideolojik olan modernist estetizmle yan yana koyulması gerekir; fakat sözü edilen eylem en azından burada öne sürülen Ütopyacı karşıtlıklara yaklaşımı netleştirecektir. Bunlar ne hümanist bir organik sentezde birleştirilmelidir ne de tümden silinip bir kenara atılmalıdır; aksine korunup keskinleştirilmeli, daha ölümcül hale getirilmelidir. Uzlaşmazlıkları ve hatta karşılaştırılamaz olmaları akıl açısından bir skandaldır, ama canlı ve yaşam dolu kalan ve çözerek ya da eleyerek düşünceden uzaklaştırılamayan bir skandal: Ütopya fikri hâlâ mümkünken, Ütopya'ya tadını ve acı tazeliğini veren büyük bir engel.

Buna ulaşmanın başka bir yolu da Paul de Man'ın "temalaştırma" adını verdiği yola başvurmaktır; bu tabir kavramsal olarak şeyleştirmeye yakındır sanki ve (Saussure'ün ünlü formülasyonunu kullanırsak) "olumlu hiçbir terimin olmadığı, yalnızca farklılıkların olduğu"[20] diyalektik bir dünyada olumluluğun ayartmalarını dilsel olarak tanımlamanın bir yoludur. Başka bir deyişle, temalaştırma, hareket halindeki bir sisteme sabit bir figürasyon ya da sembolik ifade tahsis etmektir; anlamların sabit ve değişmez olduğu ve kesin bir içerikle donatıldığı bir gösteren dogmatizmini ifade eder. Bu noktada dilsel ya da yapısökümcü perspektif, yukarıda ana hatları çizilen ideolojik perspektifle birleşir. Başka bir deyişle, Ütopya'nın

20. Bkz. F. Jameson, *The Prison-House of Language*, s. 15; Türkçesi: *Dil Hapishanesi*, çev. Mehmet H. Doğan, İstanbul: YKY, 2002.

temalaştırıldığı olumlu ya da tözel terimler mucidinin (ve hitap ettiği kitlenin) sınıfsal ideolojisini yansıtacaktır.

Dolayısıyla aşağıdaki diyagram, mesela kent Ütopyası ile kır Ütopyası arasındaki çelişkinin daha üretken bir şekilde nasıl tasarlanabileceğini gösterir.



Bunun bizi hâlâ, hiçbir tözel ya da olumlu Ütopya görüsünün kabul edilemeyeceği çok ümitsiz bir yerde bıraktığı görülmektedir; burada, Adorno'nun negatif diyalektiğinin felsefe ve felsefi önermeler için yapmayı vaat ettiği şeyi (ve Derridacı yapısökümün, Adorno'nun aksine, kendi olumsuz yönteminin ve hatta her türlü yöntemin olumlu ya da tözel bir kavrayışını bile reddedecek kadar eksiksiz bir tarzda yaptığı şeyi)[21] hatırlatan bir süreçte, tüm somut Ütopya netleştirmelerine karşı çıkmak gerekir. Konuya son bir bölüm daha ayırarak, bu tür koşullar altında ve bu tür kısıtlamalarla Ütopyacı bir şeyin hâlâ gerçekleştirilip gerçekleştirilemeyeceğini göreceğiz. Fakat öncelikle çok farklı türde bir olumsuzlamayı ele almak zorundayız, Ütopya biçimini tümden geçersiz kılmayı amaçlayan bir olumsuzlamayı.

21. Mevcut "olumlu" yapısökümü değil, "klasik" yapısökümü kastediyorum.

12
Korkuya Yolculuk

I

Bir okurun Ütopya okumakla ne elde edeceğini merak etme gibi bir hakkı vardır: Burada dile getirilmeyen düşünce, içinde çatışma olmayan bir toplumun heyecan verici hikâyeler sunamayacağıdır. Kimi Ütopyacılar da bu konuda dertlidir: Bellamy'nin anlatıcısı gelecek çağın en büyük yazarının "şaheserini" okur ve şu gözlemde bulunur:

> Yirminci yüzyılın büyük romansçılarına hayran olanlar gücenmesin ama, ilk okuyuşta kitabın beni en çok etkileyen yönü yazılanlardan çok dışında bırakılanlardı. Benim dönemimin hikâye yazarları şekersiz helva yapmayı, karşıtlıkların olmadığı bir romans inşa etmekten daha kolay bir iş sayardı – zenginlik ve yoksulluk, eğitim ve cehalet, kabalık ve nezaket, yukarı ve aşağı karşıtlıklarından; toplumsal kibirden ve hırstan kaynaklanan tüm o güdülerden, zenginleşme arzusu ya da fakirleşme korkusundan ve kişinin kendisi ya da başkaları hakkında duyduğu her türlü bayağı kaygıdan türeyen tüm sonuçların dışlanacağı bir romans; gerçekten de sevginin, ama mevki ya da mal mülk farklılıklarının yarattığı yapay engellerin önüne geçemediği, kalpten başka yasa koyucu tanımayan bir sevginin gani gani olduğu bir romans yazmaktan daha kolay bir iş addederlerdi.[1]

Ne var ki hayali roman "yirminci yüzyılın toplumsal veçhelerinin genel etkisi gibi bir şey" aktarmayı besbelli başarır – yukarıda sıralanan kötülükler olmadığı zaman (ki bunlardan yalnızca cinslerin savaşı yaşamaya devam eder, ispatı da eserin başlığıdır: *Penthesilea*) bunu aktarmak daha az meşakkatlidir. Skinner ise başka bir yol

1. Edward Bellamy, *Looking Backward* (New York, 1986 [1888]), s. 133-4.

tutturur: Onun Ütopya tanrısı "hiçbir zaman, sanata yer kalmayacak denli tatmin edici bir dünya yaratamayacağız"[2] der ve bu sözüyle sanatsal yaratıcılığı mutsuzlukla ilişkilendiren geleneksel görüşe vurgu yapmış olur.

Fakat Skinner'ın argümanı daha sosyolojiktir, Walden'ın önerdiği mali desteğe ve boş zamana vurgu yapar:

> Medeniyetimiz [savaş sonrası ABD] neden bilim ve teknoloji ürettiği gibi bol miktarda sanat eseri de üretmesin? Belli ki doğru koşullar mevcut olmadığından. Zaten Walden Two'nun devreye girdiği yer tam da burasıdır... İhtiyaç duyduğunuz şey kültür. Genç sanatçılar için gerçek bir fırsata ihtiyacınız var... Çok üretken bir kültür çok sayıda genci ve tecrübesiz insanı harekete geçirmelidir... Bir Altın Çağ beklemeyin...[3]

Dahası bize mecazi mi modernist mi olduğu (başka bir deyişle bu Ütopya'nın henüz temsil kriziyle yüz yüze gelip gelmediği) belli olmayan bir dizi umut verici resim gösterir. Fakat görsel sanatların, mimarinin ve müziğin (belki bir de esasen "ölümsüz beşeri" temalara adanmış lirik şiiri de saymak gerekir) romandan (hatta çağdaş Ütopyacılardan çok azının yanına yaklaşabildiği film anlatısından) daha sorunsuz olanaklar sunacağı açıktır.

Gerçekten de bu ütopyaların çoğunda Hegel'in o meşhur "sanatın sonu" kehanetindeki duruma –Hegel bununla, Mutlak'a bir yaklaşım olarak, felsefenin sanatın yerini almasını kasteder– yaklaştığımız görülmektedir. Ama belli ki Hegel her türlü sanatsal üretimin değil, yalnızca bizim bugün modernizmle ilişkilendireceğimiz sanatın (yani felsefi iştiyakları olan eserlerin) sonunun geldiğini düşünüyordu.[4] Dekoratif sanatsal üretim Hegel'in felsefi Ütopyası'nda varlığını sürdürecektir – Hegel açıkça Felemenk manzara resimlerinden bahseder. Ayrıca bunun Skinner'm Ütopyası açısından da geçerli olduğu anlaşılmaktadır, zira burada kişisel beğeni ile Ütopya yazarının estetik ideolojisi artık tüm ihtişamıyla geri dönmüştür ve Thomas More'un Roma mimarisinden yana tercihi gibi ikincil ayrıntıları belirlemektedir.

2. Skinner, *Walden Two*, s. 126. 3. *A.g.y.*, s. 89.

4. Bkz. *Kültürel Dönemeç*'teki "'Sanatın Sonu' mu Yoksa 'Tarihin Sonu' mu?" adlı denemem (çev. Kemal İnal, Ankara: Dost, 2005); ayrıca yukarıdaki Marcuse değerlendirmesi. Bu içgörü için Peter Bürger'e şükran borçluyum.

Bu tutumların yalnızca Morris'te ciddi ciddi gözden geçirildiğini görürüz, zira Ruskin'in gotik uyanışının en şiddetli anında –bizim modern sanat dediğimiz türün ortaya çıkmasına daha yirmi-otuz yıl varken– kendi çağdaşlarının sanatını reddetmesi resmi tümden değiştirir:

Sanatın az ama sanat üzerine lafın çok olduğu on dokuzuncu yüzyılda, sanat ve yaratıcı edebiyatın çağdaş yaşamla ilgilenmesi gerektiğini söyleyen bir teori olduğu doğru, fakat bunu yapan hiç olmadı; zira yapmış gibi görünen bir yazar bile, her zaman... kılık değiştirmeye ya da abartmaya veya idealize edip şu ya da bu şekilde alışkanlığı kırmaya dikkat ettiği açık [aynen alınmıştır]. Dolayısıyla tüm gerçeğe yakınlığına karşın, o dönemdeki bir yazar Firavunların zamanını da ele almış olabilir.[5]

Buradaki eleştiri iki yönlüdür ve hem sınıf ideolojisinin, çağdaş toplumun sefaletinin eksiksiz bir temsilini engellemek için araya girdiğini öne sürer hem de öncelikle çağdaş yaşamın bir *mimesis*'ini vermek isteyen bir estetik anlayışının sağlıksız bir tarafı olduğunu ima eder. Bu saldırı, bir biçim olarak romanı hedef alır (Ütopya metinleri dışında, Morris'in edebi çalışmaları şiirsel romanslardan oluşuyordu ve aslında estetik ağırlık merkezini, tam da ustası Ruskin' in tarzına uygun şekilde, edebiyattan mimariye (ve tasarıma) kaydırır. Fakat Morris söz konusu olduğunda, "sanatın sonu"ndan dem vurmak paradoksal olacaktır; zira onun temel Ütopyacı (ve pratik-siyasal) programı, yabancılaşmış emeği güzellik arayışına dönüştürmesinde yatar:

Gayreti kamçılayan rekabetin yitirilmesi, topluluğun zorunlu üretimini esasen hiç etkilememişti, fakat düşünmek ya da boş düşüncelere dalmak için çok fazla zaman tanıyarak insanları aptallaştırırsa ne olacaktı?.. Bunun çaresi... eskiden *sanat* diye adlandırılan ama bizim aramızda artık bir adı olmayan, çünkü üreten her insanın emeğinin zorunlu bir parçası haline gelmiş olan şeyin üretimiydi.[6]

Dolayısıyla sanatın bu Ütopya'da yalnızca Marcuse ve 1960'ların Ütopyacılarında olduğu gibi, toplumda bizatihi günlük yaşamın estetize edilmesi olarak kavranması ve genelleştirilmesi anlamında ortadan kalktığı söylenebilir (Morris'te buna, özel olarak, yabancılaşmamış emek adı verilir).

5. Morris, *News from Nowhere*, s. 131. 6. *A.g.y.*, s. 159-60.

Ne var ki bu pasajda, daha önce değindiğimiz diğer Ütopya metinlerindeki sanat anlayışında üstü kapalı olarak görülen bir korkunun –anti-Ütopyalarda fırtınaya dönüşecek bir korkunun– kıpırtılarını hissederiz: Bu basitçe can sıkıntısı korkusudur. Bellamy'nin gelecek romanı konusundaki tereddütleri –yalnızca aşk acılarına yer verdiği görülür (trajik bir aşk tutkusunun da *Gelecekten Anılar*'m merkezine yerleştirilmiş bir *fait divers* olduğu hatırlanmalıdır)– tıpkı Skinner'm enerjik teminatları gibi, ilginç ya da heyecan verici hikâyeler üretemeyen bir toplumsal düzenin ille de yavan ya da sıkıcı olması gerekmediğini öne sürer. (Callenbach'ın tüm bunlara katkısına gelince –bunu bir Silikon Vadisi tarzı buluş estetiği ve girişimcilik olarak nitelendirebiliriz– Morris kendi "geriye kalanlar çağı"ndan bahsederken "bir buluşlar çağı değildir" diyerek buna kuşkuyla yaklaşır.)[7]

Nitekim sanat, insanların olmasından korktukları şeyin, hatta Ütopya'da günlük yaşamın niteliğinin kritik bir semptomu halini alır; Olay'ın –ilginç şeyler olma olasılığından başlayıp mücadele ve çelişkinin ve bunların da ötesinde, bizatihi Tarih'in mevcudiyetine kadar– sanatsal temsili, Ütopya'nın modern öznelerine verebileceği tatminlerin araştırıldığı deney laboratuvarına dönüşür. Sanat eseri içindeki sanat eseri, Gide'in *mise en abyme*'i (yani içanlatısı, Bloch' un sanatçı romanının içindeki sanat eserinin boş deliği) böylece Ütopya'nın en parlak madumiyetlerinin isabetli bir netlikle yeniden üretildiği minyatür cam halini alır; dahası siyasal ve toplumsal argümanın, ekonomik üretimin dış bir düzleminde bunu saklayabilen şey artık salt estetik yoluyla askıya alınmıştır. Hatta üretimin kendisinin salt estetik olduğu, siyasal olanın sönüp gittiği ve Tarih'in Alexandre Kojève'nin karmaşık duygularla tahmin ettiğinden daha farklı türde bir sona ulaştığı bir dünyada, böyle bir dünyada seyirciyi özleyebileceğimiz her şeyin apaçık ortaya çıkmasından yalnızca sanatın sonu kurtarabilir.

Günlük yaşamın pek çok özelliğinin burada eksik olduğu görülmektedir; köye geri dönüş, tüm toplumculuğuna karşın, modernizmin bize takdir ederek ve haz duyarak okumayı öğrettiği modernliğin tüm bu etkileyici özelliklerini ve uyumsuzluklarını atlayarak,

7. *A.g.y.*, s. 192.

kapitalizmle arasında (ki kapitalizm Bellamy'de olduğu gibi artık ortadan kaybolmuştur) derin ve kopmaz bir bağ olduğunu gösterir. Dolayısıyla geriye kalan, tuhaf bir diyalektik belirlenemezliğe bırakılır: Örneğin, bedenin yeni materyalist dünyası ve geriye kalanların çağı, Boorman'ın *Zardoz*'unda (1974) ya da Shaw'ın *Back to Methusaleh*'inde (1921) olduğu gibi, cinselliğin olmadığı bir yer olarak mı anlaşılmalıdır; yoksa Aldiss'in *Helliconia* üçlemesindeki (1982-85) kâbus görüsünde olduğu gibi mutlak bir aşırılık mekânı, her yerde ve her zaman mevcut medya tarafından çoğaltılan ve zorunluluğun ötesindeki bir âleme atfedilebilecek insan-sonrası her şeyi bulunduran sürekli bir sefahat âlemi olarak mı düşünülmelidir? Burada sanatın sonu, uygun içerikten yoksun oluşunun vahametinden ziyade tümüyle estetize edilmiş bir dünyadaki tek sanat eserinin ya da nesnenin fuzuliyetini anlatır. Ayrıca bu tür bir Ütopya, basitçe, bugüne indirgeme ve geçmişin ve geleceğin ilgası sürecini (mevcut postmodernliğimizde de bunun böyle olduğunu tespit etmiştik) tamamlamaz mı?[8] Ne var ki aşırılık Ütopyası, tıpkı yoksunluk Ütopyası gibi, en postmodern Ütopya okurlarını bile kaygılandırmayı ve bu biçimin uyandırıp harekete geçirdiği derin korkuları ele vermeyi amaçlar.

Bu arada mücadele ve çelişki kapitalizmdeki (kapitalizmin her aşamasındaki) rekabetle ve hayatta kalma kaygılarıyla o kadar özdeşleştirilmiştir ki bu öğelerin yokluğu, kaybını analiz edemeyeceğimiz kadar ani ve beklenmedik bir sessizliğe yol açar. Kuşkusuz Callenbach'ın Savaş Oyunları da hırslı ve aktif kişilere hayat veren çelişkilerden azade oluşumuza (çalışma, üretimin estetize edilmesi sonucu bir zevk haline gelmiştir) dönemsel bir ikame sağlama biçimidir. Mevki ve "hayatını" kazanma sorumluluklarının olmadığı salt kişilerarası ilişkiler dünyası, bugünün kapitalist yetişkinlerine pekâlâ gerici gelebilir. Kim Stanley Robinson'ın Ütopyacı bilimsel kolektif adacığı analizine yukarıda değinmiştik; buradaysa eski "fiilen var olan sosyalizm"in Ütopyacı özelliklerinin yararlı bir biçimde hatırlatıldığını söyleyebiliriz:

8. Bkz. "The End of Temporality" başlıklı denemem, *Critical Inquiry*, cilt XXIX, No. 4 (2003).

Yine de, en azından entelijansiya açısından, yüzyıl sonu SSCB'sindeki yaşamın birtakım getirileri de vardı. Kimsenin çok fazla parası yoktu, ama kimsenin çok fazla çalışması da gerekmiyordu. Böylece tüm toplum sanki okul hiç bitmemiş gibi hareket ediyordu: yoğun, duygusal, emek verilen arkadaşlıklar; çay ya da votka eşliğinde hayatın anlamı üzerine konuşarak geçirilen uzun saatler, ezoterik tinsel ya da yaratıcı uğraşlara yönelik tutkulu bir merak. Orta sınıf Ruslar kimi zaman Sovyetler Birliği'ne nostaljiyle bakıyorlarsa, bunun bir nedeni de komünizmin çöküşünün onları korkunç bir şekilde ve birdenbire büyümeye zorlamış olmasıdır.[9]

İnfantilizm de Ütopik bir özelliktir ve cezbedici olduğu kadar da endişe vericidir. Bu çokanlamlılık, kişilerarasılık görülerine dek geri götürülebilir; söz konusu görüler Batılı olmayan bireyin alışıldık korkularını ya da Koolhaas'ın "tıkanıklık kültürü" korkularını uyandıran aşırı nüfus ve yayılmadan, Proustvari seçkinlerin özenle manikürlenmiş görülerine ve maddi kaygıların ya da fiziksel zorlukların bulaşmadığı (sömürge nostaljisinin idilleri bundan kopuk değildir ve bize ilk Ütopya'nın da aslında bir yerleşimci kolonisi olduğunu hatırlatır) neredeyse saf bir durumdaki toplumsallığa kadar değişir. Bunların hepsi Doğa'nın (ve Doğa Tanrısı'mn) aşıldığı, bizi kendi kendimizle ve salt varoluşsal kaygılarımızla baş başa bırakan anlardır: Olay, Olay'ın doğası ve olanaklılığı üzerine endişeli düşüncelerin tüm gücüyle geri döndüğü durumlardır.

Bunu en açık şekilde Ütopya ile Tarih arasındaki ilişkide görürüz; çoğumuz Ütopya'yı Tarih'in siyasal tamamlanışı olarak kavradığımızdan, Ütopya metinlerinde bulunan ve bunların Ütopya içindeki estetik üretimlerindeki krizle de bağlantısız olmayan "tarihin sonu" anlayışını genellikle gözden kaçırırız. Örneğin Ruskin'in Gotik programını yanlış anlayıp bir tür tarihsel yeniden doğuş diye yorumlayanlar, Morris'in tarihe açıkça antipatiyle yaklaşmasına şaşıracaktır:

> Sizin kitaplarınıza gelince [der Clara ziyaretçiye], akıllı insanların zevk alacakları çok az şeyin olduğu ve kendi yaşamlarının acı sefaletini başka insanların yaşamlarının hayaliyle desteklemek zorunda kaldıkları bir dönemde, bunlar gayet güzeldi. Fakat açık konuşacak olursam, tüm yaratıcılıklarına, çabalarına ve hikâye anlatma konusundaki maharetlerine karşın, bunların insana iğrenç gelen bir tarafı vardır. Bu eserlerden bazıları gerçekten de

9. Chrystia Freeman, *Sale of the Century* (New York, 2000), s. 114.

tarih kitaplarının "yoksullar" adını verdiği ve yaşamlarının sefaleti hakkında az biraz ipucuna sahip olduğumuz insanlara bazen sempatiyle yaklaşırlar; fakat bunu hemen bırakırlar ve bizim de, hikâyenin sonuna doğru, erkek ve kadın kahramanın diğer insanların felaketleri üzerine kurulu bir saadet adasında mutlu mesut yaşadığım görüp buna memnun olmamız gerekir.[10]

Ütopya'yı açıklarken, tarihin kendisinden bir inceleme alanı olarak bahsederek, dürüstçe şu gözlemde bulunur: "Bazıları bunu hiç umursamıyor; aslında, çoğunun umurunda olduğunu düşünmüyorum. Büyük büyükbabam, insanların çoğunlukla kargaşa, çekişme ve karışıklık dönemlerinde tarihi umursadıklarını söylerdi."[11] Skinner'ın Frazier karakteriyse daha da dobra konuşur: "Biz tarih öğretmeyiz... Biz gençlerimizi ne bu konuda ne de mitoloji ya da diğer herhangi bir konuda cahil bırakırız. Hangi tarihi isterlerse okuyabilirler. Fakat biz bunu eğitimimiz açısından esas görmeyiz."[12] Bellamy eğitim konusunda daha ketumdur, fakat en nihayetinde büyük tarih dersini cisimleştiren zaman gezginidir; vaizlerinin anlattıklarına bakılırsa, Ütopyacılar zaten bu geçmişten bihaber olmanın saadeti içinde yaşar: "Bugünkü gibi bir vesileyle özellikle aklımıza getirilmediği sürece, insanların durumunun her zaman şimdiki gibi olmadığını zaten unutmuş durumdayız. Doğrusu yakın atalarımızın toplumsal ilişkilerini kavramak hayal gücümüzü zorlayan bir durum."[13] Pedagojik bir gereklilik olarak bu "tarihin sonu" tablosuna bir de Morris'in Ütopyacılarının gelecek hakkındaki duygularını eklersek tam olur: "Bu arada dostum, gerek bireysel gerekse de kolektif olarak, bugünden sonra neler olacağı hakkında endişelenmeyecek kadar mutlu olduğumuzu da bilmeni isterim";[14] böylece bizim tarihsel zamanın dışında bir adacık olarak Ütopya izlenimimiz tamamlanmış olur. Hythloday'in Yunan klasikleriyle dolu kutusu bile yalnızca ilk Ütopyacıların o âna bağlılıklarını doğrular. Bunların hepsi de John Boone'un "[Mars'taki] insanları tarihte olanları unutmaya teşvik etme çabası"nı[15] hatırlatır (ileride göreceğimiz üze-

10. Morris, *News from Nowhere*, s. 175-6.
11. *A.g.y.*, s. 67.
12. Skinner, *Walden Two*, s. 237-8.
13. Bellamy, *Looking Backward*, s. 205.
14. Morris, *News from Nowhere*, s. 132.
15. Kim Stanley Robinson, *Red Mars*, s. 255-6.

re, Marge Piercy'nin Mattapoisett Ütopyacıları geçmişle ve bugünümüzle çok farklı bir ilişkiyi olumlar, ama bunlar nihayetinde diğer yönde zaman gezginleridir).

Bu arada, eğer Tarih kuşakların birbirini takip etmesiyse, Ütopik olan ile kuşaksal olanın nerede kesiştiğini henüz saptamadık demektir (aşağıya bakınız), ama anlatının kuşaklarla ya da kuşakların zamanıyla gerçekten ilgilenemeyeceği yeterince açıktır. Olay'a gelince, bu gerçekten de kayda geçirilir; ama Ütopyacı zamanın mitik başlangıcı, kurulma ya da başlama zamanı, devrimci geçiş ânı olarak geçirilir. Artzamanlı zamanın tamamı, anlatının eski insanların anısı olarak naklettiği bu tek mahşer anına sıkıştırılır. Romanlar *durée* ya da zamanın geçişini anlatmak için (hem fiil kipi seçimleriyle hem de kitaplarının uzunluğu aracılığıyla) çok çeşitli stratejilere başvurmuştur; fakat roman karakterleri, ara sıra geriye dönüp bakmak dışında, tarihsel zamandaki yavaş değişiklikleri kaydedecek kayıt cihazı işlevini yeterince yerine getiremezler. Kim Stanley Robinson'ın Marslıları bu bakımdan özellikle bilgilendiricidir, zira bunları bizim kendi biyolojik sınırımız dahilinde mevcut olmayan bir tarih deneyimiyle donatmak için bir uzunömürlülük tedavisi yaratması gerekir (ve yukarıda da değinildiği üzere, *Days of Rice and Salt*'ta anlatılan bu daha da uzun alternatif dünya tarihini mümkün kılmak için reenkarnasyona başvurur).

Tüm bunlar Ütopyacı çerçeve dahilinde, kuşakların anonimliği ile gayri şahsileştirme ya da ölümün kendisi arasında; dahası, bu temel endişe ile Ütopya'da olay ya da eylem yok gibi görünmesinin –bunlar (Robinson'da olduğu gibi) yalnızca öyle ya da böyle normal yaşam süresini aşan karakterler tarafından tarihsel olarak kaydedilebilmektedir– arasında yakın bir ilişki olduğunu göstermektedir. Fakat bu büyük tarihsel olayların yokluğunun aslında günlük yaşamın küçük olaylarının yokluğunun ve bunun yanında Ütopya gezisi sırasında neredeyse sıkıcı aşk hikâyelerine indirgendiği söylenebilecek en geleneksel Ütopyaların ayırt edici niteliği olan eylemlerin yokluğunun yansımasından daha fazlası olmadığı söylenebilir. Yine de Ütopya biçiminin özgüllüğüyle meşrulaştırabileceğimiz bu tür yokluklar bizi aynı zamanda gerçeklikte siyasal anti-Ütopyacılığı güdüleyen en derin korkulardan biri olan can sıkıntısı eleştirisi yoluna sokacaktır: Yani Marx'ın "tarihöncesinin sonu", "doğum, cinsel ilişki

ve ölüm" den başka çok az şeyin olduğu bir dünyanın başlangıcı olacaktır.

Dolayısıyla gerçekleştirilmiş Ütopyaların zamandışı sakinliği ile Ütopyacı çözüme ivediliğini ve tutkusunu veren toplumsal kötülüklerin büyüklüğü arasında temel bir çelişki olduğu görülür. En az iki tür tarihsel olayın daha baştan Ütopya çerçevesinin dışında bırakıldığı anlaşılır: kendi dünyamız açısından muhtemel çeşitli ters-ütopyaların spazmları ile Ütopya'yı başlatan sistemik dönüşüm ya da devrim. Ütopyacı tarihin sonu adeta bu kolektif deneyimlerin ait olduğu olaylar kategorisini ıskartaya çıkarmış ve geriye yalnızca Barthes'ın ilk başta Ütopya biçiminin indirgendiğini iddia ettiği günlük yaşam kalmıştır.[16]

Belki gerçekten de *Walden Two*'nun artık entipüften görülemeyecek meseleler ya da itirazlar konusunda bu kadar dürüst ve düşünceli olmasını sağlayan şey, bu ölüm kalım sorunlarına savaş sonrası Amerika'da görece az rastlanmasıydı. Meselenin can alıcı yönü Frazier'in daha parlak eleştirmenlerinden biri tarafından net bir şekilde şöyle ortaya konmaktadır:

> Dünya geneliyle karşılaştırılınca, uzun vadeli planlar yapma fırsatınızın olmaması göze çarpar. Bilimcinin böyle planları vardır. Münferit bir soruna yanıt getiren bir deney çok az önem taşır. Sanatçı bile böyle planlar yapar. Eğer iyi bir sanatçı ya da iyi bir bestekârsa, sehpasındaki tek bir resimle ya da piyanosuyla yaptığı tek bir besteyle ilgilenmez. Tüm resimlerin ya da bestelerin bir şey söylediğini, hepsinin daha büyük bir hareketin parçası olduğunu hissetmek ister. Bir yarışta koşmaktan ya da bir resim boyamaktan ya da bir halı örmekten alınan saf zevk yeterli değildir. O, bir teori üzerinde ya da yeni bir üslup, gelişmiş bir teknik üzerinde çalışmak zorundadır.[17]

Bu olağanüstü itiraz birtakım soruları gündeme getirdiği gibi, bazı çelişkileri ve paradoksları da açığa çıkartır. Collenbach Ütopyasında, buluşların sürekli varlığını ve şekillendirici gücünü savunmak için çok didinir: Skinner'ın yemek tepsisinin düşündürdüğü bu şeye Walden serilerinde, *Walden Three*, *Four* ve *Five*'da da başvurulacaktır. Fakat bu noktada söz konusu Ütopyacı buluşların günlük ya-

16. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), s. 23.
17. Skinner, *Walden Two*, s. 166-7.

şam alanına kaydığını ve varoluşsal edimin, hayati kararın, kahramanca tercihin ve gerçek tarihsel praksisin endişesinin tüm gücünü ve ağırlığını artık taşıyamayacağını sezebiliriz.

Burada değişikliğe uğrayan Novum'un anlamı tam da budur; yine de tartışma, söz konusu Ütopyaların hâlâ Yeni sorununun hâkim olduğu ve görünüşteki yokluğunun bir yas ve ihtiyaç anlamına geldiği modernizmin güç sahasından doğduğunu gösterir. Klasik Ütopyalarda da durum bu muydu? Nihayetinde, More'un metni esasen feodal dönemden modern kapitalist döneme geçişi teorikleştirmiştir; sözgelimi Rabelais ruhu (ilk kitapları hemen hemen More'un ölümüne rast gelir) yeni çağdaki öfori ruhudur: "*Les grands ages sont revolus*" – yine de bu çığlık (mesela Brechtçi versiyonunda olduğu gibi, *Galileo*'daki geçit törenleri) geleceğin değil, geçmişin yeniden keşfedilmesi bağlamında yeniden formülleştirilse de.

Fakat meseleyi bu şekilde ele almak aynı zamanda büyük Sovyet Ütopyalarının uzaya açılmalarını (Efremov'un *Andromeda*'sı [1958]) ve kapitalizmin emperyalist itkilerinin yerine bir yandan bilimsel ilerlemenin diğer yandan da galaksi araştırmalarının geçirilmesini hatırlamaktır. Bu bağlamda hem Stalinist toplumsal gerçekçilik estetiği kumarı evrenindeki bir izdüşüm; yani bir kolektif üretim anlatısının hem mümkün hem de heyecan verici ve estetik açıdan tatminkâr olabileceği yönündeki umut olarak da görülebilir. Bu noktada, Skinner'ın bu itiraza verdiği yanıttan da bahsetmemiz gerekir. Skinner'ın verdiği yanıt, tarihsel bir olay olan Ütopya'nın emperyalist yayılışıyla; Walden deneylerinin ülke çapında, hatta muhtemelen tüm dünyadaki sistematik yayılışıyla bağlantılıdır.

Fakat bu tutkulu olanaklar bizi Ütopya'dan önceki döneme geri döndürmekten (burada en üstün, belki de sonuncu Olay, Ütopya'nın kuruluşudur) daha fazlasını yapmaz. Gerçekten de bu tek eksenlik Olay, ki bundan böyle Ütopik günlük yaşamın sakinliğinde olayları durdurduğu görülür, aynı zamanda çok farklı türde bir çiftanlamlılığın ve çok farklı bir anti-Ütopyacı korkunun da kaynağıdır: bizatihi Ütopya kurucusunun korkusu, Rousseau'nun hem daha fazla hem de daha az insan olması gerekir dediği insanın korkusu. Burada aslında, bölümün başındaki konuya geri döneriz: Ütopya'da sanat sorununa. Zira Ütopya'nın kurucusu bizatihi diğer tüm sanatları fuzuli hale getiren ve başlıca eseri tam da Ütopik sistemin kendisi olan

en üstün sanatçı olur. Boris Groys'un Stalinizmi sanat alanındaki modernizmle özdeşleştirmesi ve Stalin'i modernist sanatçının en üstün cisimleşmesi (Mutlak ile ilişkisi kati ve diktatörce olan bir bilici) olarak kavraması gerçekten de çok önemlidir: Efendi, *sujet supposé savoir* (bildiği varsayılan özne), ete kemiğe bürünmüş Büyük Öteki (Maleviç'in süprematizm tutkusunun, Partiyi ele geçirip onun yerini alma arzusundan aşağı kalır yanı olmadığı hatırlanacaktır).[18] Devlet iktidarından ve diktatörlüğünden duyulan anti-Ütopyacı korku çok temeldir, buna birazdan döneceğiz. Ne var ki bu noktada Ütopya korkusu içinde belirli bir popüler hamhalatlığın olduğunu saptamak yeterlidir: modern sanat ve onun düşsel sanatçılarından duyulan nefret ve bunların da ötesinde genel olarak entelektüellere duyulan nefret – Parti bunlarla özdeşleştirilir (en azından ilk yıllarda bunun yanhş olduğunu da söyleyemeyiz). Sınıf bilinçli ve entelektüel karşıtı bir popülizm açısından, bir sanat eseri olarak Ütopya'nın, kitleleri hammadde olarak kullanmak isteyen, soylu siyasal ve toplumsal idealleri basitçe sıradan insanlara ve onların günlük yaşamlarına duydukları horgörüyü simgeleyen (Ütopya projesi yoluyla şekil değiştirecektir) bir entelektüel buluşu olduğu açıktır.

Öte yandan, Ütopyalara çok sık yöneltilen can sıkıntısı eleştirisi hem biçimle hem de içerikle ilgilidir: ilki, bir Ütopya'da tanım gereği rehberli gezi dışında hiçbir şeyin gerçekten olamayacağına; diğeri, tam da muhayyilemizde böyle bir hayat canlandırmama yönündeki varoluşsal isteksizliğimize dayandırılır. Bu tepkide üç eğilim birbirine yakınlaşır ve buna sorgulanamaz bir güç verir. İlki, mutluluğun pek çok ilginç sanat eseri açısından uygun içerik olmadığını savunan eski estetik kanaattir: Yani burada takip edilecek bariz araştırma çizgisi öncelikle mutluluğu tanımlamaktır (ya da bunun harcıâlem öğretisini yapısöküme uğratmaktır). Burada, konuyu daha fazla derinleştirmeyeceğiz.[19]

İkinci araştırma çizgisi tam da salt günlük yaşama indirgenmiş dünyayla bağlantılıdır – yalnızca günlük yaşamın var olduğu, büyük projelerin, hatta gelecekle ve eylemle hiçbir anlamlı ilişkinin olmadığı, öfke ve özlem açısından daha güçlü ve tutkulu mizaçları-

18. Boris Groys, bkz. Giriş, 1. dipnot.
19. Ayrıca bkz. önceki bölümdeki Adorno tartışması.

nı pekâlâ tahayyül edebileceğimiz bir köy dünyayla. Risk alanlar, girişimciler ve işadamları bu daha risksiz dünyalardan, yenilikçi ya da toplumsal reformcunun aldığı kadar zevk almazlar; fakat *Ekotopya*, girişimci ticareti mümkün kılacak Ütopyacı itki örneğini halihazırda vermiş bulunmaktadır. Dolayısıyla 1980'lerin ve 1990'larm siberpunkında bu itkinin enikonu gelişmiş biçimini –geç ya da mali sermayenin Ütopyacı ifadesi gibi bir şey– gördüğümüzde şaşırmayız. Bu nedenle Ütopya biçimi kendi sınırlarıyla mutlak bir şekilde kısıtlanmış olmaktan uzaktır, mutasyona açıktır ve ilk bakışta Ütopya biçimini olumsuzlayan anti-Ütopyacı konumların ve itkilerin sınırsız görünen düşünümsel yeniden bütünleşmesini gerçekleştirmeye muktedirdir.

II

Gelgelelim Ütopya'da, öznelliğin inşasıyla bağlantılı olarak, can sıkıntısı konusuna üçüncü bir yaklaşım daha vardır. Can sıkıntısının başlangıçta teolojik bir kavram olduğuna ve bu niteliğini yalnızca Augustine'den Pascal'a kadar değil, günümüz varoluşçuluğuna değin de koruduğuna inanıyorum. Dini mahreç, bunun olumsuz tanımıyla ve insanların zamansal sefaletinin (yaratıcının bereketinin aksine) ikincil yaratılmış bir doğa olarak statüsüne atfedilmesiyle ve (meleksi, hatta ilahi olanın aksine) günahkârlıklarına ve yozlaşmışlıklarına atfedilmesiyle belirtilebilir. Nitekim Ütopya'ya can sıkıntısı atfetmek bir paradokstur, zira bu yeni durum her türlü günah kavramını dışarıda bırakırken, materyalizmi de (her ne kadar daha önce gördüğümüz üzere kurucu olay gibi zamansal bir kavram hâlâ korunsa da) muhtemelen yaratı kavramlarını engeller. Dolayısıyla dini bir bakış açısından Ütopya fikri (her ne kadar Ütopya'da bir sürü papaz ve dindar olsa da) günahtır ve muhtemelen bu bir *hubris*'in –tarihsel ve siyasal biçimi mükemmelleştirilebilirliğe inanış olan (Aydınlanmacı devrimci hareketlerde bunu üstü kapalı olarak görebiliriz) bir *hubris*'in– ifadesidir. Yine de Ütopyaların çoğu, toplumsala karşıt unsurlarını daha önce sözünü ettiğimiz radikal gayri şahsileştirme yoluyla denetim altına alır ve bu da bizi daha dinci (hatta Budist) değerler olan benliksizlik ve psişik feragate geri götürür – yani

bir çilecilik ve baskı olarak değil de olumlu bir şey olarak kavranan benliğin özel mülkiyetinin terk edilmesi fikrine.

Şu anda ele alınan anti-Ütopyacılığın duygusal tarafını açıklayan muhtemelen tam da bu gayri şahsileştirmedir. Falk'ın ikilemi (bkz. Yedinci Bölüm) Ütopya'dan duyulan varoluşsal korkunun en keskin ifadesidir; zira bir benlik kaybı olanağını o kadar eksiksiz gündeme getirir ki yaşamaya devam eden bilinç bize ancak bir öteki olarak, sözcüğün en kötü anlamında yeni doğmuş bir varlık olarak görünebilir; bu durumda da her şeyden önce kendi kimliğimizi oluşturan o özel mutsuzluğu, yani can sıkıntısını ve varoluşsal sefaleti bile (Heidegger olsa belki de *je mein eigenes* derdi) kaybederiz. Burada Ütopya gerçekten de radikal farklılık mekânı olurken, biz de en tahayyül edilemez yabancılar haline geliriz; buna karşılık yabancılaşmamış yaşam da yaşamların en yabancılaştırıcısı olabilir.

Fakat bu varoluşsal paradoksları biraz daha takip etmemiz, bir an durup psikanalizden çıkan ve Marksizmi hedefleyen birey özne ile toplumsal bütünlük arasındaki bir benzeşikliğe dayanan bu anti-Ütopyacı tutumları düşünmemiz gerekiyor. Nitekim Lacancı psikanalizin temel ilkesi –"merkezli" öznenin bir serap olduğu, öznelliğin her zaman ayrı ve bölünmüş ve dolayısıyla hiçbir zaman birleştirilemez olduğu fikri– toplumsal düzlemdeki yansımasını Laclau ve Mouffe'un "uzlaşmaz karşıtlık"a yaptıkları vurguda bulur. "Uzlaşmaz karşıtlık" tüm toplumsal şekillenmelerde varlığını sürdürür ve her türlü toplumsal birleşme ya da ahenk fikrini ve ayrıca toplumsal "bütünlük" ve onun mümkün dönüşümlerine ilişkin bu tür cazip imgelere sahip olan devrimci programları yanıltıcı kılar. Lacan'ın düşmüş öznesi bize (Sartre aracılığıyla) yukarıda bahsedilen eski dini geleneklerden gelir; bütünleştirici siyasal programlardan duyulan rahatsızlık komünizme, belki de Jakobenliğe karşı modern bir tepkidir. Žižek'in bu iki konum hakkındaki açıklamaları (ki kanımca bunların benzeşik olması gerekmiyor), eleştirinin temelinde tüm fundamentalizmlere, en başta da Marksçı sermaye karşıtlığına –bu görüş tüm toplumsal sorunları şeyleştirilmiş tek bir izleğe (Marksçı temanın şu ya da bu versiyonu olması da zorunlu değildir) yönelerek çözmeyi önerir– bir saldırı olduğuna dikkat çeker:

Örneğin feminist fundamentalizm (kadınlar özgürleşmeden, cinsiyetçilik yok edilmeden hiçbir küresel devrim yapılamaz); demokratik funda-

mentalizm (Batı medeniyetinin temel değeri olarak demokrasidir; diğer bütün mücadeleler –ekonomik, feminist mücadeleler, azınlıkların mücadeleleri, vb.– temeldeki demokratik, eşitlikçi ilkenin uygulamalarından ibarettir); ekolojik fundamentalizm (insanlığın temel sorunu ekolojik çıkmazdır) ve –neden olmasın?– Marcuse'un *Eros ve Uygarlık*'ında ifade edildiği biçimiyle bir psikanalitik fundamentalizm (kurtuluşun anahtarı baskıcı libidinal yapıyı değiştirmektedir: Bkz. Marcuse 1955) de mevcuttur. [20]

İnsan burada yalnızca birey öznenin ("post-Marksist" olsun ya da olmasın) aslında aynı anda bunların hepsi olduğunu ve sınıf, toplumsal cinsiyet ve ırk ya da eşitlik, içgüdü ve ekoloji sorunlarının da kendisini aynı şekilde harekete geçirebildiğini görmek ister. Dolayısıyla post-Marksizmin keşfettiği şey, mevcut toplumun, çeşitli grupların (yeni toplumsal hareketlerin) farklı bayraklar altında birbirleriyle rekabet ettikleri bir yer olması değildir. Tüm bu grupların baştan kabul ettikleri kimlikler bizi çok çeşitli şekillerde (Althusser'in formülünü kullanmak gerekirse) çağırır ve bu çağrıları bastırmayı reddettiğimizde bile ister istemez onlara yanıt veririz – tutkulu önyargılarımız kıskançlıklarımız, hevesli özdeşleşmelerimiz kadar tam ikrarlardır.[21]

Yine de bu çok yerinde ve vakitli eleştirilerin arkasında, tüm sorunların çözülmüş, tüm kaygıların silinip süpürülmüş olacağı geleceğe dair vaatlere metafizik ve Nietzscheci bir direniş de vardır. Burada, Ütopya açıkça dini aşkınlıkla özdeşleştirilir ve iflah olmaz bir aydınlanmacı ruhla reddedilir (Ütopyacı hedefinde Aydınlanmanın

20. Slavoj Žižek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002, s. 20.

21. Fakat belki de bu bilinen post-Lacancı "çoklu özne konumları"nın gerçek bilimkurgusal versiyonlarından bazılarını sunmak daha yerinde olacaktır:

"Beşeri temaslar, beyin bilimleri ya da sistem teorisinden bir terim kullanmak gerekirse, parsellere ayrılmıştı... Dolayısıyla:

1. yontma taş yaşamına ilişkin bir projenin peşine düşülebilir,
2. hava değiştirilebilir,
3. mesleğini yeniden yapılandırma girişiminde bulunulabilir,
4. mutlu olunabilirdi.

Hepsi de eşzamanlı olmasa bile birdenbire, farklı nüfuslar arasında birinden diğerine geçerek olur; sanki her bir durumda farklı bir insanmış gibi davranılır. Bu yapılabilirdi, çünkü hiç tanık yoktu. Hiç kimse yaşamınıza tanıklık edecek ve onu tümden birleştirecek kadar görmemişti..." (K. S. Robinson, *Fifty Degrees Below*, New York, 2005, s. 68-9).

kendisinin de olduğu anlaşılır). Yine de burada itham edilen "Öteki'nin düşüncesi" aslında bizim ilk kez Falk örneğinde karşılaştığımız ikilemden çok da fazlası değildir, zira yapısal kusuru kendi varlıklarını boşlamasında yatan bir gelecek imgesinin, yanlış yönlendirilmiş ve fundamentalist Ütopyacıların gözlerini kör ettiği varsayılır. Bu ahenkli "geleceğin toplumu" resimlerinin böyle ilgi çekmesi tevekkeli değildir: Çekicilikleri tüm somut sorunları başarılı bir şekilde çözebilmelerinde değil, bizatihi varoluşu ortadan kaldırmalarında; benliğin ve varoluşsal zamansallığın sefaletlerini, hepimizin yaşaması gereken ve (ölümden ziyade) Heidegger'in "*je mein eigenes*" dediği özgürlüğe mahkûmiyeti el çabukluğuyla, ustalık isteyen ideolojik bir hokkabazlıkla ortadan kaldırmalarında yatar. Dolayısıyla bu tikel anti-Ütopyacılık bir varoluşçuluk dersidir; benliği siyasal kehanetlere geri götürmek, hatta siyasal değişikliğin kişisel sorunları asla çözmediğini kabul etmek için verilmiş bir emirdir. Pekâlâ olabilir bu; ama varoluşsal ders siyasal düzleme taşındığında, başlı başına bir siyasal ideoloji haline gelir; Nietzsche'nin bu tikel versiyonunun, hiçbir şeyin asla değişmediği ve mutluluğun her daim bizimle olduğu, aynı derecede sapkın, sonsuz bir şimdi görüşü olduğu anlaşılır.[22] Ütopya denen arzunun, en tehlikeli siyasal düşman –görünüşteki güçsüzlüğüne karşın– sürekli ve ihtiyatlı eleştiriye en layık düşman mertebesine yükselmesi şaşırtıcı değildir. Yine de Ütopyaların inşasında esas olduğu görülen ve bu tikel anti-Ütopyalar tarafından reddedilen optik yanılsamayı açıklayabilecek tek şey olan biçimsel kapanmayı tartışırken, bu varoluşsal içgörünün bazı yönlerini gözden kaçırmamaya çalışacağız.

Yine de bu tür tatminsizliklerin Ütopya'nın uyandırdığı korkudan kaynaklandığını iddia etmek hâlâ bir paradokstur; zira Soğuk Savaş'ın programladığı insanlar açısından daha ziyade Dostoyevski'nin Büyük Engizisyoncu'sunun felsefi içeriğiyle zenginleştirilmiş, Ütopya ile Stalinizmi birleştiren ve Ütopyacı projeleri bir güç istenciyle ve insan doğasında bulunan ve sıkıcı dışında her sıfatın verilebileceği bir kötülük ya da yozlaşmayla özdeşleştirme eğili-

22. Örneğin bkz. Jean-François Lyotard, *Économie libidinale* (Paris, 1974), s. 155: "Hayır, kesinlikle, şunu açıkça belirtmek gerekir: İlkel ya da vahşi topluluk yoktur, hepimiz vahşiyiz ve tüm vahşiler kapitalleşmiş kapitalistlerdir."

minde olan, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* türü bir diktatörlük görüsüdür bu.[23]

Bir tek, Soğuk Savaş'ın başlamasından önce yazılan ve Sovyet deneyine sempatiyle baktığı anlaşılan *Walden Two*, çizdiği Frazier karakteri aracılığıyla bu eleştiriyle yüzleşmeye çalışır. Topluluğun megaloman kurucusu Frazier, Tanrı'nın yaratısında bilinçli değişiklikler yapar,[24] kendi çarmıha germe fantazisini kurar,[25] ama yine de Ütopya sakinleri arasında pek tanınmayan ve esamisi okunmayan bir unsurdur. Çoğu metinlerde Lykurgos ve Solon gibi Rousseau' nun hayran olduğu[26] büyük kurucuları eski usul iktidarı diktatör gibi kullanmaktan uzak tutan şey, eski ile yeni arasındaki zamansal boşluk ve Ütopyacı geçişin radikal özüdür. Açıkçası, profesyonel bir polis gücünün, hatta profesyonel orduların varlığından önce, "devlet"in kendisi özerk bir güç (ya da "tarihin öznesi") olarak hissedilemez; devlet daha ziyade vergi tahsildarları, büyük toprak sahiplerinin (ya da feodal baronların) ayakçıları, çeşitli ücretli askerler gibi görünüşte alakasız biçimlerde –kısacası isabetli şiddet, muhtemelen sürekli olmasa da gerçekten sistemik kısıtlama olarak– halkın karşısına çıkar. Her halükârda önceki ya da daha geleneksel Ütopyalarda özgürlükten çok mutluluğa önem verildiği yeterince açıktır: elbette özgürlüğü, feodalizmin özgül gayri özgürlüklerine burjuva dünyaya tebelleş olmuş diktatörlük ve bürokrasi kaygılarını anakronik bir biçimde atfetmeden, yeniden bu gayri özgürlüklerin bağlamına yerleştirmediği takdirde. Önvarsayımı yapısal bir kusurdan ziyade bireysel gasp olan eski tiranlık kategorisiyle ilgili geleneksel takıntı bile, özellikle feodal istismarlar kadar ağır basmaz: Bunun kanıtı More'un temel metninin Birinci Kitabı'ndaki toplumsal panoramadır. Burada Ütopya, kapatmaların yarattığı sefaletten, haydutluğun ve kanunsuzluğun düzensizliğinden olduğu kadar feodal kibirden ve yozlaşmadan da (bunlar yaklaşan "kapitalizme geçiş"in işaretleridir) kurtuluşu ve rahatlamayı sağlar.

23. Denildiğine göre, Goebbels Kırık Camlar Gecesi'nden sonra, "Artık hiç kimse biz Nazilerin *ilgi çekici* olmadığını söyleyemez" diye bağırmıştır.

24. Skinner, *Walden Two*, s. 267.

25. *A.g.y.*, s. 295.

26. Bkz. İkinci Bölümdeki tartışma.

More'un metninin esasen baskının yarattığı dehşetten ve özel olarak da yaşadığı dönemin İngiltere'sinde yürürlükte olan aşırı derecede oransız ceza sisteminden doğduğunu hatırlamak gerekir. Birinci Kitap ölüm cezası verilen birtakım küçük suçların özeti şeklindedir; bu büyük cezaları hak ettiği düşünülen hırsızlıklar bizi genel olarak suç ve suçun özel mülkiyetle ilişkisi üzerine düşünmeye sevk eder – öyle ki (İkinci Kitap'taki) Ütopya kurumları böyle bir baskıya verilen yaratıcı bir karşılıktır ve "nizam ve intizama" sistemik bir çıkışma olarak kavranabilir. Rousseau'nun özgürlük fikri bile (bugün tarihsel bellekte Fransız Devrimi'nin yaydığı düşüncelerle karıştırılır) feodal hiyerarşilerden, hamilik ve serflikten, kâhya ya da mahmi statüsünden kelimenin gerçek anlamıyla bağımsızlık ve kurtulma anlamına gelir.

Çalışanların ve büyük ölçekli sanayi kuruluşlarının ortaya çıkışı, bu anlamı bir ideal olarak eskitmese de büyük ölçüde değiştirecektir. Sonraki Ütopyaların çoğunun sanayi kapitalizminin dayattığı kolektif kurumsal koşulları benimsedikleri ve mülk sahiplerinin hegemonik ideolojilerinin, girişimci bireycilik ve bireyselliğin yeni biçimlerini yansıttığı bir durumda, aslında nüfusun ücretli çalışan kesimi için yeni ideolojilerin üretimine fiilen katıldığı şüphe götürmez.

Bireyciliğin hegemonyacı gücünü ve medya yoluyla altsınıfların bakış açılarını kirletmesini bir kenara bırakırsak, buradaki joker, ideolojinin ve Ütopya'nın benzer şekilde yanıt vermek zorunda kaldığı devlet ve onun tarihsel açıdan özgün iktidar biçimleridir. Bu noktada, özgürlük ve devlet iktidarıyla ilgili anti-Ütopyacı kaygıların –bizatihi Ütopya üretimi dahilinde– Bellamy ve Morris'ten itibaren geleceğin Ütopya toplumlarında devletin varlığıyla ilgili karmaşık argümanlara dönüştüğü açıktır. Ne var ki kendine özgü özümseme yetilerine sahip olan Ütopya türü, Ütopya devletinin anti-Ütopyacı korkularını bile, *The Moon is a Harsh Mistress*'tan (Ay Haşin Bir Metrestir, Heinlein, 1966) Kim Stanley Robinson'ın Mars üçlemesine kadar kendisi de ister istemez Ütopyacı nitelikler taşıyan anti-Ütopyacı devrimler biçiminde gerisin geriye kendi içine çekebilmiştir. Yine de her iki paradigmatik metnin de esasen (Amerikan Devrimi tarzında) sömürgecilik karşıtı olduğunu belirtmek gerekir – tıpkı ilk Ütopik isyan görülerinin sosyalizmin kendisine

değil de devlet sosyalizmine[27] karşı olduğunu belirtmek gerektiği gibi.

Dolayısıyla anti-Ütopyacı korkuların ve kaygıların şu ya da bu tarihsel toplumun karşılaştığı devlet iktidarı biçimlerine göre değişiklik göstereceği açıktır: Belirli anlarda (Fransız Devrimi, Yeni Anlaşma [New Deal]) devlet, ilerici güçleri kendinde cisimleştiriyor gibi görünebilir ve artık bir yabancı güçten ziyade bizatihi halk güçlerinin bir ifadesi addedilir. Diğer anlarda, bir yönetici sınıfın ya da oligarşinin çıkarlarını temsil etmesi, insanlar tarafından görülebildiği gibi, insanların deneyimleri ve yaşamları üzerinde de etkili olur. Bürokrasi de sahip olduğu değer bakımından aynı dalgalanmaya tabidir ve gayri şahsi devlet hizmetlerinin muazzam anları, *instituteurs*'in (eğitmen) büyük okuma yazma seferberlikleri, refah programlarının genişletilmesi ve (davasına bağlı devrimci kadroları bir yana bırakacak olursak) sosyal hizmet görevlilerinin sayıca artması, bize devletin bu damgalanmış boyutunun her zaman genelleşmiş bir düşmanlığın nesnesi olması gerekmediğini hatırlatır.

Son bölümde, soldaki mevcut siyasal gerilimin merkezinde yer alan unsurları daha yakından incelemeye çalışacağız: yani Marksizm ile yeniden yükselen bir anarşizm arasındaki karşıtlığı ve bu karşıtlıkta devlet iktidarı ve merkezileşme ile bağlantılı her türlü duygusal çağrışımla Marksizme yöneltilen saldırıları. Gelgelelim anarşistlerin devletçilik *ideologeme*'sini reddetmeleri, geç kapitalizmde artık sağla sol arasındaki ayrımın kalktığını söyleyen yeni postmodern düstur için ilginç bir deneme tahtasıdır.

Zira yeni küreselleşme karşıtı hareketlerin anarşizmiyle (hatta bazen de antikomünizmiyle) daha orta sınıf liberter ideolojiler ve tutumlar arasında ayrım yapmak önemlidir. Bu liberter ideolojiler bazen şiddetlenerek milis grupların (bunlar kuşkusuz Ütopik şekillenmelerdir) neofaşizmine dönüşse de, kapitalizm karşıtlığını kesinlikle reddeder. *Sosyalizm* sözcüğü hangi sorunları gündeme getirirse getirsin, gerek Marksizmin gerekse anarşizmin sosyalist ya da sol devrimci hareketler olduğunu –bu ikisi deyim yerindeyse Kitap ehlidir– ve Bakunin'in Marx'ın *Kapital*'iyle Muhammed'in Eski ve Yeni Ahit ile ilişkisine benzer bir ilişkisi olduğunu hatırlamak

27. Morris, *News from Nowhere*, s. 135-6.

önemlidir. İdeoloji de her zaman ille de siyasal ya da toplumsal tavırlarda değil, kapitalizmin kendisine dönen nihai içgüdüsel bağlılıkta görülür.

Kuşkusuz aceleci bir tutumdur bu ve tür bakımından daha postmodern bir soru olan "Ütopya ile sosyalizmin her zaman aynı olması gerekir mi?" sorusunu önceden yanıtladığımızı varsayar. Kuşkusuz, Ütopya'nın sosyalizmi tedrici olarak özümsemesi (ve tam tersi) elbette tarihsel bir gelişmeydi, kapitalizmin yeni bir aşaması ve yeni türde bir sibernetik üretimi karşısında kalıcı görünmesi gerekmiyordu: Bu durumda, anarşizmin yeniden doğuşunun iki rüyetçi kavramı birbirinden ayırmayı, hatta yeni bir biçimsel özgürleşmeyi vaat ettiği anlaşılır. Fakat postmodernlikte, sermayenin yayılması ve yeniden örgütlenmesi açısından yalnızca yeni bir aşamaya ulaştık, ideologların 1950'lerde ve 1960'larda dile getirdikleri gibi tümden yeni bir üretim tarzına değil (bu spekülasyonların en yaygını Daniel Bell'in "sanayi sonrası toplumu"ydu; Bell bilimcilerden ve uzmanlardan oluşan yeni bir yönetici sınıftan bahsediyor ve uzaktan da olsa, o dönemde Doğu Avrupa'da yaygın olan "yeni sınıf" spekülasyonlarını tekrarlıyordu). Paradoksal bir biçimde, Platon'un Muhafızlar Ütopyası'na bir geri dönüştür bu; fakat son yıllarda kapitalizmin ve kapitalist kârın hizmetine gittikçe daha çok koşulan bilimin kaderi bunu henüz doğrulamamıştır.

Ne var ki yakın dönem edebiyatının Ütopyacı itkileri para kazanmanın *jouissance*'ını ve kapitalizmin dışsallaştırılmasını coşkuyla olumlamakta ve bu suretle ya bugünün ABD'sindeki sınıfsal kutuplaşmanın ayrıcalıklı katmanını ya da –daha sembolik bir şekilde– "merkezin körlüğü"nü ve süper-devletin kendi sınırları dışındaki küreselleşmiş dünyanın durumuna genel ilgisizliğini ifade etmektedir. Her halükârda, antikapitalizm bakımından, gelecekteki Ütopyaların (geniş anlamıyla) sosyalizmden mutlak bir şekilde ayrıştırılabileceğini hayal edebilmenin hâlâ zor olduğunu düşünüyorum: Yani Ütopya'yı, toplumsal ve ekonomik eşitlik gibi değerlerden ve yiyecek, konut, ilaç, eğitim ve çalışma gibi evrensel haklardan ayırmanın pek mümkün olmadığına inanıyorum (meseleyi ideolojik değil de temsili açıdan ifade etmek gerekirse, ne tür yenilikler getirirse getirsin, sanayi kapitalizminin yarattığı ekonomik sorunlara çözüm getirmeyen bir modern Ütopya düşünülemez). Bu-

nun ispatı, günümüzün yeni muhafazakâr fundamentalizmlerinin bile, şu yükselen evrensel zenginlik ve gelişme dalgası içinde (ki onlar buna yanardöner özgürlük kavramı ile modernlik adı verilen hayal mahsulü şeyi de ekledikleri iddiasındalar) tüm bu alanlarda nihai bir tatmin vaat etmesidir.

Ne var ki Soğuk Savaş'ın modern devletin ideolojik muğlaklığını –Özdeşlik (ya da birörneklik) ile Farklılık diyalektiğini yeniden düzenleyerek ve Soğuk Savaş sonrası döneme (ya da bir başka deyişle, postmodernliğe) kadar uzatarak– ön plana çıkarmasının Ütopyacı temsil sorunlarını muazzam derecede karmaşıklaştırdığı kesindir. Sovyetler Birliği'nin varlığı gerçekten de aynı anda hem olumlu hem de olumsuz olan yeni türde bir ideolojik nesne üretmiştir: dayanılmaz sınıf baskısına yöneltilen; ama gözümüzün önünde, ortadan kaldırmasını umduğumuz zalim feodal yapılardan bile daha baskıcı bir devlet iktidarına dönüşen sistem karşıtı bir hareket. Başka bir deyişle, Stalinizmin gündeme getirdiği tarihyazımı sorunlarının yanı sıra, bu tarihsel açıdan benzersiz durumun var ettiği her türlü yeni ve karmaşık fantazi özelliklerinin keşfi ve yeni ideolojik üretim için muazzam fırsatlar sunduğunu da kabul etmek zorundayız: "Şark despotizmi"nden ve antik tiranlık biçimlerinden türetilen tarihsel benzetimlerden, bürokrasinin bir "yeni sınıfa" dönüşmesine ilişkin önermelere kadar; antisemitizmde olduğu gibi, kapitalist örgütlenmenin belli belirsiz algılanan biçimlerinin, kapitalizmin düşmanlarına ya da kurbanlarına yansıtıldığı sayısız paranoya ve komplo teorisi de buna dahildir.

Benim bu sürece ilişkin gözde alegorik anlatım, Bahtin'in *karnavalesk*[28] kavramıdır. Bahtin'e göre karnaval ânı (kültürel devrimi de kapsayan devrim) geleneksel bir baskıcı toplumsal sistem (eski Çarlık rejimini temsilen Roma Katolikliği) ile Barok devlet iktidarının yerini alan –ve Stalinizmde cisimleşen– modern yapı arasındaki kopuşu oluşturur: Tarihle bağıntısı diğer ideolojik fantazilerden daha fazla olmayan bu dâhiyane anlatıda hem (Çar yönetimi altında evrilen) burjuva toplumun hem de komünizmin (sağ kadar sol tarafından da) reddedilebileceği –ama ağır bir bedelle, yani ne ka-

28. Mihail Bahtın, *Rabelais and His World* (Bloomington, 1984 [1965]), s. 274-7 (Türkçesi: *Rabelais ve Dünyası*, çev. Çiçek Öztek, İstanbul: Ayrıntı, 2005).

dar döngüsel olarak kavranırsa kavransın karnaval ânının geçiciliği pahasına reddedilebileceği– bir Ütopik konumun yararlarını gözleyebiliriz. Fakat burada Ütopik itki büyük bir baskı altına sokulmuştur, zira kendisi ortadan kalktıktan sonra düzenin –ama daha farklı ve etkili, belki de günün birinde karnavalın oluşturduğu emniyet supabına ihtiyaç duymayacak bir düzenin– kesinlikle eski haline getirildiği, bir tür gözden kaybolan aracı konumundadır.

Ne var ki Bahtin'inki bir çifte olumsuzlamadır ve bu noktada kuşkusuz, çeşitli olumsuzluk türlerini birbirinden ayırmak için yola koyulmuş bir programı hatırlamamız gerekir – tıpkı eski düzenin yerini alan toplumun yeni baskıcı tutumları hakkında kâhince bir uyarı olan eski düzen eleştirisinde olduğu gibi. Dolayısıyla karnavalın özgürlük ânı açısından, her ikisini de ters-ütopya olarak mı görmemiz gerekir?

Bir önceki bölümde şöyle bir değindiğimiz gibi, bu sözcük tehlikeli ve yanıltıcı muğlaklıklarla doludur ve söz konusu muğlaklıkların yakın dönemde bulunan bu yeni sözcükle (1950'lerden, yani Soğuk Savaş'tan beri yaygın olarak kullanıldığı söylenmektedir[29]) azaldığı düşünülemez. Kendi pratiğimizden de çıkartabileceğimiz üzere, hissedilen bir kolektif ihtiyacı doldurmaya başladığı anlaşılan bu tür bir kelime söz konusu olduğunda, kişinin dilsel alışkanlıklarını değiştirmesi kolay değildir. Yine de söz konusu iki olumsuzlama arasında gerçek bir boşluk oluştuğu görülecektir. Örneğin John Brunner'in ters-ütopya dörtlemesi[30] 1940'ların ünlü bir Heinlein hikâyesinin başlığının işaret ettiği bir ilkenin klasik örneğidir: "Böyle giderse..." Aşırı nüfus, kirlilik, teknolojinin insanlık dışı bir tempoyla değişmesi – bunlar Brunner'ın tabiriyle "yeni cehennem haritaları"nın (sık sık ve haklı olarak ters-ütopyacı diye nitelendirilen haritaların) emareleridir. Fakat aynı ilke Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'teki kâbusvari görüsü için de geçerli midir? Orwell'ın çağdaş siyasetteki "gelişen totalitarizmi" –gerek İşçi Partisi yönetimindeki İngiltere'nin gerekse SSCB'nin totalitarizmini– "böyle giderse" ilkesinden hareketle tasavvur ettiği düşüncesi salt yaşamöyküsel bir kabul olarak kalmaktadır. Kuşkusuz, bu metnin (ve

29. John Clute ve Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction*, s. 360.
30. Bkz. Beşinci Bölüm, 3. dipnot.

Hayvan Çiftliği'nin) gücü, insan doğasına ilişkin bir kanaatten kaynaklanır: İnsan doğasındaki tefessühün ve iktidar arzusunun önüne geçilemez, ne yeni toplumsal önlemler ya da programlar ne de yaklaşan tehlikelerin giderek daha çok farkına varılması buna çare olabilir.

Tom Moylan'm "eleştirel ters-ütopya" türüne ilişkin anlayışı bu farklılığı netleştirir.[31] Eleştirel ters-ütopya Ütopya'nın kötü kardeşidir; zira bunun etkileri, insanın toplumsal olanaklarının olumlu bir şekilde kavranışı ışığında ortaya çıkar ve siyasal açıdan yetkilendirici duruşu da Ütopik ideallerden türer. Ne var ki ters-ütopya terimini bu tür eserlerle sınırlı tutarsak, bu durumda Orwell'ın eserlerini oldukça farklı bir şekilde ve ayırt edici bir tür terminolojiyle nitelendirmek gerekir: Bu eserlerin siyasal düzlemdeki Ütopik programları reddetme ve esasen bu programlara karşı uyarma amaçlı bir tutkuyla şekillendiğini dikkate alarak, Orwell'ın eserlerini anti-Ütopyacı diye nitelendirmeyi öneriyorum. Burke'ün Fransız Devrimi'ni mahkûm etmesiyle ve keza daha çağdaş komünizm ya da sosyalizm karşıtlıklarıyla aynı olan bu tutku, eleştirel ters-ütopyayı harekete geçiren uyarı niteliğindeki korkulardan ve tutkulardan epeyce farklıdır (siyasal açıdan solda duran bu tutku ve korkular, feminist ve ekolojik bağlara da sahiptir).

Bu durumda, dördüncü bir terim ya da türsel kategori gerekli görünüyor. Eğer denildiği gibi, dünyanın sonunu tahayyül etmek kapitalizmin sonunu tahayyül etmekten daha kolaysa, gittikçe daha da popülerleşen bütünsel yıkım ve dünya üzerindeki canlıların soyunun tükenmesi görülerini nitelendirmek için başka bir terim bulmamız gerekir; zira bunlar Ütopik yeni Kudüs görülerinden daha inandırıcı göründükleri gibi, eleştirel ters-ütopyalardaki –"bombalar yasaklansın" diyen 1950'lerin eski kaygıları da dahil– çeşitli felaketlerden de biraz farklıdır. Apokaliptik (mahşeri) terimi bu anlatı türünü anti-ütopyadan da ayırmaya yarayabilir; zira Orwell'ın okurlarını, kendisinin savaştığı ama varlığı apokaliptik anlatı tara-

31. Bkz. Moylan, *Scraps of the Untainted Sky* (Westport, CT, 2001) ve *Dark Horizons*'taki tartışmalar, haz. Moylan ve Raffaella Baccolini (New York, 2003). Belki de "eleştirel ters-ütopya" düşüncesi, R. C. Elliott'un hicvi, Ütopya'yı bir nevi türsel muadil olarak görmesine tekabül eder: Bkz. Üçüncü Bölüm, 3. dipnot ve R. C. Elliott, *The Power of Satire* (Princeton, 1960).

fından artık tanınmayan siyasal yanılsamalardan kurtarmak gibi bir amacı olduğunu hissetmeyiz. Yine de bu yeni terim tuhaf da olsa bizi tekrar başlangıç noktamıza geri götürür, zira ilk Mahşer (Ütopik "karşıt"ını içeren anlamında) diyalektik olmadığı gibi, tarihsel ya da ideolojik açıdan çözümlenecek psikolojik bir izdüşüm de değilse,[32] metafizik ya da din açısından kavranması gerekir. Bu durumda da gizli Ütopik görevi, etrafında yeni bir okur ve inanan topluluğu oluşturmak olacaktır.

III

Bugün, klasik Soğuk Savaş ters-ütopyalarına karşı tuhaf bir tepki olduğunu görüyoruz. Ters ütopyaların korku filmlerinden saygıdeğer edebi ve felsefi eserlere kadar her şeyde Manici ortaya çıkışı bu türün esasen kitle kültürüyle ve ideolojiyle ilgili bir fenomen olduğunu gösterir. Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ünün semptomatik ve paradoksal birçok unsuru, kötülüğün geleneksel süslerini dışarıda bırakarak, sürekli ön plana çıkar. Başka bir yerde de ifade ettiğim üzere, bu romanın çerçevesinin asıl çelişkisi, her şeyi gören

32. Frank Kermode konu üzerine klasik eseri *The Sense of an Ending*'de (Oxford, 1966), mahşeri iki ayrı (ama belki de birbiriyle bağlantılı) kaynakla ilişkilendirir: varoluşsal ölüm korkularının bir izdüşümü ve anlatının bir tür sona sahip olmasını gerektiren yapısal zorunluluğun biçimsel bir sonucu. Fakat Freud'un insanın kendi ölümüyle ilgili rüyalarını okuması gibi, dünyanın sonu basitçe çok farklı ve daha gerçek anlamda Ütopyacı bir istek gerçekleştiriminin kılıfı olabilir: mesela (John Wyndam'ın romanlarında olduğu gibi) başkarakterin ve felaketten kurtulan küçük bir grup insanın, modernliğin ve kapitalizmin sonunun ardından daha küçük ve daha yaşanabilir bir kolektivite kurması gibi. Ya da diğer durumda Kermode'un şu sözünü takip ederiz –"Yahudi düşüncesinde bile, kehanet fos çıkana kadar gerçek bir mahşer yoktu" (s. 5)– ve belirli türde mahşerleri tarihsel bozgun deneyiminin yarattığı melankoli ve travmanın ifadesi olarak yorumlarız. İnsanın aklına hemen *Kayıp Cennet* ve aynı zamanda yakın dönemdeki tarihsel romanlar (örneğin Vargas Llosa'nın *Guerra de fin del mundo*'su (Barcelona, 1981) ya da Luther Blissett'in *Q* romanı [Turin, 2000]) geliyor. Keza modern mahşeri yazarların en büyüğü olan J. G. Ballard'ın (1930-) muazzam eskatolojik *jouissance*'ını da kendisinin İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda Britanya İmparatorluğu'nun sonunu yaşamış olmasının ifadesi olarak yorumlamak da yersiz kaçmayacaktır (bkz. *The Empire of the Sun* [1984; Türkçesi: *Güneş İmparatorluğu*, çev. Emine Güreli, İstanbul: Ayrıntı, 1990]).

ve hiç şaşmayan gözaltı sistemlerinin ileri teknolojisi ile bilimin totaliter rejimler altında işleyemeyeceği yönündeki (ve bizatihi Okyanusya'nın hırpaniliğinin güçlendirdiği) kanaatin tekrar tekrar dile getirilmesi arasındaki tutarsızlıkta saklıdır. Orwell'ın dilsel kaygıları evrenseldir; bir diyalektik eleştirisini (her sözcenin birbirine taban tabana zıt iki anlamının olabildiği "çift-konuşma"yı) muhtemelen gündelik dil felsefesinin, Temel İngilizce ve Wittgensteinci *ethos*'un güçlenmesinden kaynaklanan bir fakirleşme duyusuyla birleştirir: Stalinizm ile Anglosakson tacirciliğinin ve ampirizminin arka arkaya uğurlandığı gerçek bir yakınsama teorisidir.

Fakat *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ün en akılda kalan özelliği, geçmişin kaybından ve belleğin belirsizliğinden duyulan üzüntüdür. Okyanusya siyasal tarihinin yeniden yazımı, kayıp çocukluğun rüyalarına benzetilir: Winston'ın annesi ve daha bir bebek olan kız kardeşi "sanki yeraltında bir yerdeydiler –sözgelimi bir kuyunun dibinde ya da çok derin bir mezarda– ama Winston'ın zaten çok aşağısında olan bu yer daha da aşağıya kayıyordu".[33] Bu tekinsiz çocukluk anılarının lirik parçaları en çok da Chris Marker'm (bir dizi hareketsiz fotoğraf şeklinde filme çekilen ve kişisel bir travmayı dünyanın sonunun ardından gelen bir post-atomik yıkım ve bilimsel yeraltı diktatörlüğüne benzeten) *La Jetée* filminin (1964) zihinlere kazınan nostaljisini hatırlatır. Fakat *La Jetée* aynı zamanda, Orwellcı bilinçaltını harekete geçiren itkinin ön plana çıkartıldığı ve acımasız bir analize ve mukayese kabul etmez derecede katı bir duygusal yalnızlığa tabi tutulduğu bir zamansallık filmidir.

Orwell'ın gizemi aslında eserinin üç seviyesi arasında ayrım yapmamızı gerektiriyor: birincisi, ampirik olarak gözleyip deneyimlediği Stalinizmin, tarihinin olumsal olaylar düzleminde dile getirilişi; ikincisi, insan doğasını doymak bilmez ve açık bir güç ve güç kullanımından malul gören meşum bir insan doğası görüsünün tarihdışı şekilde evrenselleştirilmesi; son olarak da kendi varoluşunun, bu varoluşun bir yaşam tutkusuna dönüşmesinin çözümü olarak bu konjonktüre gerçek anlamda patolojik ve saplantılı bağlılık. Bu tutkunun insanı canından bezdirecek kadar amansızca geliştiril-

33. George Orwell, *1984* (New York, 1961 [1949]), s. 28 (Türkçesi: *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, çev. Nuran Akgören, İstanbul: Can, 1999).

mesi kuşkusuz günümüzde anti-Ütopyacılığın çehresini oluşturur ve bir temsil olarak buna pek de karşı çıkılamaz. Fakat bu tarihsel midir yoksa evrensel midir? Anti-Ütopyacılık her zaman bu tür biçimler mi almıştır? Dahası, tarihin önceki anlarında hiç bu şekilde var olmuş mudur? Orwell'ın saplantısı Ütopya'nın kaçınılmazlığına (ve dolayısıyla beyhude yere, yaklaşan bu tehlikeye karşı uyarmanın aciliyetine) ilişkin bir kanaati ne ölçüde ele vermektedir? Orwell'daki anti-Ütopyacılığı antikomünizmden ayırabilir miyiz? Başka bir deyişle, Orwell'ın eseri bu iki fenomenin ayrılmaz bir şekilde birleştiğinin (ya da Marx'tan başlayıp Stalin döneminde ayırt edilemez bir hale gelerek, en azından tarihsel olarak birleştiğinin) bir kanıtı mıdır? Orwell'ın üzücü tutkusu Soğuk Savaş'm paradigmatik bir ifadesi olarak alınırsa, bunun küreselleşme döneminde anakronistik bir hale geldiği söylenebilir mi? (*Barbarella*'nın kötü adamının magmaya batarkenki çığlığı geliyor insanın aklına: "Ey yeryüzü, son büyük Diktatörünü kaybettin!") Son olarak, eğer Orwell'ın kâbusu modernizmin özgül bir ifadesiyse, postmodern çağda ondan geriye ne kalır?

Bu noktada, geriye son bir zorluk kalıyor: ters-ütopyaların en derinlerine kök salan ve en sahici, en özgün ifadesini Orwell'da bulduğu anlaşılan korkunun statüsü. Bu kişisel ya da psikanalitik bir sorun değildir; yine de bu tür yaşamöyküsel sorunların çok ilgi çekici olduğu ve getirilen varsayımsal yanıtların başlı başına incelenmeyi hak ettiği açıktır.

Bununla beraber, bir o kadar açık olan başka bir şey de, tüm bir Soğuk Savaş dönemini yaşayan koca bir kitleyle sınırlı kalmayan, hapsedilme ve kötü keşişlere ya da rahibelere ilişkin gotik kâbuslarıyla on sekizinci yüzyılın Avrupalı okurlarına dek uzanan– bu korkunun hiç de özel bir mesele olmaması, aksine tarihsel açıdan gayet çekici kolektif bir fenomen olmasıdır. Dolayısıyla bizim yöntem ya da yorum bakımından en dolaysız açmazımız şudur: Böyle asli bir tesir Ütopyacı itkiye atfettiğimiz ayrıcalığa neden layık görülmez? Hatırlayacak olursak, Ütopyacı itkinin birincil olduğunu ve pop-psikolojik yüceltim mefhumları aracılığıyla salt cinsellik (hatta kişisel kızgınlık) gibi diğer itkilerin kılık değiştirmiş bir ifadesi derekesine indirgenemeyeceğini savunmuştuk. Neden Orwell'ın dehşeti bu tür indirgemeci teşhislerden aynı şekilde muaf tutulmasın?

Bir içgüdü olarak düşünülürse, kendini korumanın tüm kaynaklarını kuşkusuz harekete geçirir. (Daha önce gördüğümüz üzere, Adorno büyük bir Ütopyacı anda, Ütopya'nın bu "itkinin" gidişiyle oluştuğunu öne sürmüştür; zira bu itkiyi sınıflı toplumun, bir başka deyişle bizimki de dahil olmak üzere gelmiş geçmiş tüm toplumsal düzenlerin yarattığı özgül savunma mekanizması olarak görmüştür.) Bu durumda, toplumların (biraz daha netleştirecek olursak, üretim tarzlarının) ölümcül tehlike anlarında uyanan kolektif bir kendini koruma içgüdüsüne sahip olduğunu da eklemek gerekir. Yukarıda bahsedilen iki ters-ütopyacı uyanışın da burjuvazinin verdiği kolektif karşılık olması manidardır: İlki feodal mutlakiyetçiliğe ve keyfi zulme karşı mücadelesinin, ikincisi de bir işçi devleti olanağına karşı tepkisinin bir ürünüdür. Bu dehşetin diğer kolektif itki olan Ütopyacı itkiye ağır bastığı açıktır; bu itki libido kadar bastırılamaz olup, gizli özelliklerini onu en temel anlamda ret ve inkâr eden şeyde bulmaya devam eder. Dolayısıyla ezenler –ister ruhbandan ister partiden veya bürokrasiden olsun– Ütopik bir yapıyı belli belirsiz yeniden üreten kolektiviteler olarak fantazileştirilir; buradaki fark, Ütopyacı yapının içinde ama ezenlerin dışında olmamdır. Fakat bu noktada asıl dinamik –kültürel kıskançlığı ve bunun beraberinde getirdiği kimlik siyasetleri ve ırkçı tutumlarıyla– bir grup davranışı dinamiğine dönüşmüştür.

Zamyatin'in *Biz*'ine gelince, bu eserin muğlaklığının çok farklı olduğunu görmüştük.[34] Burada siyasal olan ile kişisel olan değil, estetik ile bürokrasi birbiriyle karıştırılır. Nihayetinde her ikisi de insan üretimidir ve kurduğu Dünya Devleti Maleviç ve El Lissitsky'nin çağına ait bir sanat eseri olan mühendis Zamyatin gerçek bir inşacıdır: Bu konuda karışık duygular içinde olması kendisine karşı kullanılmamalıdır. Sonuçta, yalnızca bir kuşak önce Worringer soyutlamayı, fevkalade etkili bir önermede, ölüm güdüsüyle ilişkilendirmiştir.[35] Zamyatin'in Velinimeti Büyük Birader değil, Breton, hatta Maleviç'in kendisi gibi buyurgan bir *chef d'école*, yani okul müdürüdür (çok sonraları Groys'un Stalin ile yeniden özdeşleştireceği estetik bir diktatörlüktür). *Biz*'in devrimcileri özgürlük savaşçı-

34. Bkz. İkinci Bölüm, 21. dipnot.

35. Burada Wilhelm Worringer'in 1907'de yazılan "Abstraction and Empathy" adlı denemesine gönderme yapılmaktadır.

larından ziyade birer putkırıcıdır ve devletin cinsellik konusundaki baskısı, Loos'un süs düşmanlığına ve Le Corbusier'nin hijyenik mekânlarına, Püriten yerleşimlerinden ya da Roma Katolik manastırlarından daha yakındır. Her halükârda *Biz*, Ütopyacı itkinin –ne kadar muğlak olursa olsun– hâlâ işbaşında olduğu gerçek bir anti-Ütopyadır: Devrimci şevkin kırıldığının bir belirtisi olarak, Orwell'ın savaş sonrası İşçi Partisi yönetimindeki İngiltere'ye gösterdiği ruhsuz tepkinin tam aksidir bu.[36]

Fakat iki eser de anti-Ütopyacı korkularının yüzeysel bir şekilde alınmaması gerektiğini açıkça gösterir. Ben bu tür psikolojik kaygıları, çok farklı bir Ütopyacı korku kaynağından; yani bu türün biçimsel özelliklerinden ve özel olarak da bizim ısrarla üzerinde durduğumuz kapanmadan kaynaklı korkudan ayırmak istiyorum: Uzamsal kapanma, zamansal kapanma, Ütopyacı topluluğun kapanması ve tarihin ötesindeki ya da en azından Marx'ın (bizim bildiğimiz anlamda) "tarihöncesi"nin ötesindeki konumu.

IV

Zira bu yeni sistemi, yabancı ve varoluşsal açıdan tehditkâr kılan ve radikal derecede Yeni olanı, duraksadığımız ya da geri çekildiğimiz yüce bir terör kılığına büründüren şey bu kusursuz kapanmadır. Dolayısıyla, olumsuz siyasal ve estetik tepkiler uyandırabildiği gibi, bu özgül biçimin en azılı düşmanı anti-Ütopyacılığı harekete geçirmeye de muktedir olan bu anlatı sınırlarını ya da kısıtlamalarını daha ziyade biçim açısından inceleyebiliriz.

Bu biçim incelemesine, sınırları kimi temel çatışkılarla aynı olan (belki de bunun nedeni söz konusu kavramsal çatışkıların dinamikleri bakımından gizliden gizliye anlatısal olmasıdır) anlatının doğası üzerine düşünerek başlayabiliriz. Nitekim birey ile toplum arasındaki bilindik, tümüyle ideolojik ve harcıâlem hümanist karşıtlık "tema"sı, bariz olana, yani bireyin de (her türlü toplumda var ol-

36. Kanonun ters-ütopyacı üçlemesinin üçüncü cildi olan *Cesur Yeni Dünya* (1932), Orwellcı "totalitarizm"den ziyade medya ve kitle kültürünün aristokratik bir eleştirisidir (bu son hususta, hiç tereddütsüz bkz. Slavoj Žižek, *Biri Totalitarizm mi Dedi?*, çev. Halil Nalçaoğlu, İstanbul: Epos, 2006).

mayan) toplumsal bir kategori olduğuna işaret eden felsefi bir bakış açısıyla ele alınabilir. Fakat anlatı ya da hikâye anlatımı mekanizması ve bu mekanizmanın kapasitesi dahilinde de yeniden konumlandırılabilir.

Bu bağlamda, anlatının da tek bir aktant kategorisine sahip olduğunu belirtmek önem arz eder: bizim genel olarak verdiğimiz adla "karakter" ya da daha teknik bir tabirle "aktant" kategorisine. Kolektif eylemin tüm öğeleri –bunlar bir ulus, halk, etnik grup, küçük bir yüz yüze topluluk, hatta bir çift bile olabilir– bu tek aktant kategorisi içinde eritilmelidir. Mesela Stapledon'ın hayal mahsulü tarihleri adeta birer karakter gibi tüm toplumları dolaşırken, More'da özdeş bir nüfus olarak Ütopyacılar bir yerde ulusun başka bir yerde de bireyin yerini alırlar.

Bu biçimsel açığı ya da eksikliği, kavramsal düşüncede işbaşındayken görmek bilgilendirici olabilir. Hiçbir kendiliğin bireyin ötesine yerleştirilemediği *Toplum Sözleşmesi*'nde Rousseau'nun mahcubiyetini düşünmek yeterlidir: Burada tüm toplumsal çokluklar, boyutları ve ontolojik konumları ne olursa olsun (diğer izahlarda organikten seriye ya da milliden etniğe kadar çeşitlilik gösterebilir) homojen ve eşit birimlerden oluşan kolektivitelere benzetilir. Böylece Rousseau, epeyce bilimkurgusal ya da Ütopyacı terimlerle, tüm bunlardan farklı bir kendilik yaratma mecburiyeti duyar. Bu kendilikte toplumsal olan, yeni ve bu zamana kadar tanımlanmamış, yalnızca bu bireylerin ittifakı olarak tahayyül edilebilen (ve tek tek birbirine eklenmesiyle oluşan bütünlükten ayrı) bir biçimde var olur: Rousseau'nun *Genel İrade* adını verdiği işte bu yeni kategoridir. Ama bu fikrin kaderi, bu temsili yeniliğin yaşayabilirliğine şüphe düşürecek mahiyettedir. Ütopya'yı temsil etme girişimi de benzer zorluklar ve ikilemlerle karşılaşacaktır; yukarıda da belirttiğim üzere, bunlar esas itibariyle anlatı sorunlarıdır, bir anlatı doğasının işlememesinden kaynaklanır.

Şimdi bunlardan bazılarına, anlatı mekanizmasının daha genel yapısının ürettiği kısmi etkilere bakabiliriz. Her açıdan ilki ve en önemlisi, yukarıda da belirttiğimiz gibi, sistemin gerekliliğidir. Bunun ilk örneği, türün kalıcı yapısal özelliklerinden biri olan uzamsal kapanma, bu hayali hiçbir yer (kapitalizm ve tarihselcilikle) güney denizlerinden, kuzeyden veya güney kutbundan geleceğe göç

ettiğinde sadece belli belirsiz kılık değiştirir; yalnızca zaman yolculuğu, hatta her açıdan gelecekte olan bir dış uzay aracılığıyla erişilebilir hale gelir.

Kapanmanın gerisinde öncelikle ayrılma ve radikal farklılığı koruma (keza dış dünyayla ve geçmiş ya da tarihle kirlenmekten duyulan korku) gibi saikler vardır. Tüm Ütopyaları adalara çeviren Ütopus'un büyük çukuru, Ekotopya'nın ABD'den ayrılışının bir paradigmasıdır ("helikopter savaşı" ve sonrasında dışarıdan olduğu kadar içeriden de başlatılan Küba tarzı ambargo da bunu pekiştirir). Ayrıca Odonyalıların köhne uzaygemilerine atlayıp Urras'ın çorak ayına kaçışlarında da zaten bugünde yeniden resmedilir. Burada ayrılık, iç gezegendeki şiddetli devrimin bir ikamesi olarak tasvir edilir: Arada daha büyük bir boşluk olmasına rağmen, Mars üçlemesinin de kaçınamadığı bir şeydir bu. Fourier'nin ve Skinner'ın kendi kırsallarında bulunan ve ülke yasalarından azadeliği o kadar bariz olmayan Ütopyaları, Ütopya sakinlerinin kendi istekleri uyarınca, karantina altına alınır; fakat bu ütopyalar bu adacık gerçekliğinin bünyesindeki diğer anlatı olanağını da dile getirir: dışa yönelik ya da emperyal etki ve deyim yerindeyse çevredeki bölgenin Ütopya tarafından kirletilmesi.

Dolayısıyla hem Fourier hem de Skinner kendi modellerinin yayılacağını ve Ütopya kolonilerinin her yere yerleşeceğini öngörürler. Bellamy ve Morris ise tüm dünyanın kendi Ütopik şablonlarına dönüşeceğini varsayarak başlangıçtaki sorunu ustalıkla geçiştirirler; yine de bunun öykünme ve görece barışçıl ikna bağlamında tedrici yayılımının hikâyesini de anlatırlar. Winstanley'nin avamının zaferi de budur: Ücretli emeği kaldırdıktan sonra, diğer yerlerdeki eski emekçilerin tümünü yavaş yavaş kendi yörüngesine çekmeyi ve feodal baronların zengin topraklarını çürümeye terk etmelerini bekleyebilirdi artık.[37] Gerçek yaşamdaki trajik sonuç, yani Ütopyacı adacıkların toprak sahipleri tarafından yok edilmesi, her şeyden önce Ütopyacı ayrılmanın ne kadar zekice olduğunu gösterir.

Gelgelelim, ayrılmanın bugün kendi iç devinimine sahip olduğu düşünülebilir; tüm dünyada federasyonların fırtınalı bir şekilde bi-

37. Bkz. J. C. Davis'in aydınlatıcı Winstanley tartışması, *Utopia and the Ideal Society*, s. 183-8.

rer birer parçalanması (Amerikan İç Savaşı kadar gerilere gitmeye gerek yok) kendi kaderini tayin hakkının hiçbir şekilde evrensel bir değer olmadığını gösterir. Fakat kapanma konusundaki perspektif tersine çevrilirse, bu biçimsel gereklilik –More'da hemen göze çarptığı gibi– daha da netameli bir boyut kazanır. Zira bu yazarın Machiavelli'nin çağdaşı olmasının ve *reel politika*'nın ve mutlak monarşinin ya da ulus-devletin doğuşuna tanıklık etmesinin elbette bir anlamı vardır: Daha önce işaret ettiğimiz üzere, Ütopyacılarınm komşularıyla duygusuz ilişkileri, *Hükümdar*'daki herhangi bir pasaj kadar sinik ve acımasızdır.

Balasopolous'un hatırlattığı gibi,[38] Ütopya, yerleşimci kolonisinin ilkömeği ve modern emperyalizmin öncüsüdür (en azından Kuzey Amerikalı, apartheid ya da Siyonist biçimleriyle – "topraksız halk" sözde "halksız toprak"la buluşur). Dolayısıyla Ütopyaların İspanyol İmparatorluğu'nun (ki Campanella da buna tabiydi) ayrıcalıklı edebi ifadelerinden biri olduğunun anlaşılması aynı derecede manidardır: içeriksiz biçim ile biçimsiz içerik arasındaki önceden belirlenmiş uyum. Kanımca biçimin ya da türün bünyesindeki sömürgeci şiddet, toplumu Ütopya'nın sınırları içinde tutabilecek otoriter disiplin ve uyumlulukla bağlantılı her şeyden daha ciddi bir eleştiridir. Bunların hepsi Barthes'ın yapısalcı yorumunu büyük oranda doğrular: Sistemin varlığa bürünmesinin tek yolu kapanmadır;[39] başka bir deyişle, sahici sistemik farklılığın konuşlanmasını yalnızca kapanma sağlar. Böylece kapanma, uluslararası ilişkilerde olduğu gibi, kavramsal ya da kategorik bir düzlemde de eksiksiz bir şekilde işler. Ayrıca kapanma, Ütopya düşmanlarının Ütopya'yı ırkçılıkla ve diğer siyasal zorlayıcılık biçimleriyle ilişkilendirmelerine fırsat veren saflık ve ittifak gibi, her düzlemde özdeşlik gibi soyut ideallerin ortaya çıkışını da belirleyebilir.

Ne var ki Ütopyacılar açısından, bu baskıcı ittifak biçimleri için epey farklı bir mantığın kendisini dayattığı görülmektedir. Ayrıca More'un yaşadığı yüzyıldaki din savaşları bağlamını, daha sonraki ve günümüze kadar uzanan süreçte dinin bölücü bir işlev gördüğü-

38. Bkz. Antonis Balasopolous, "Unworldly Worldliness: America and the Trajectory of Utopian Expansionism", *Utopian Studies*, cilt 15, No. 2 (Kış 2004).

39. Bkz. Birinci Bölüm, 6. dipnot.

nü de unutmamak gerekir. Aslında, bu tür gerçekliklerden ideolojik bir kopuşa, Ütopya'ya hâkim olan ve aşırı bağnazlığı ve din propagandasını hoşgörmeyen zorunlu müsamaha tekabül eder.

Bu noktada özgürlük konusundaki önceki tartışmamıza geri dönüyoruz – ama bu kez biçimsel ya da anlatısal bir perspektiften; bu tartışmanın başından beri bizimle birlikte olan, Ütopya ile siyaset arasındaki ihtilaflı ilişki konusunun yavaş ama etkili bir şekilde geri dönmesinin beklenebileceği bir perspektiften. Zira artık sorun, biçimin sınırları içinden, önceki Ütopyaların siyasal tartışmayı ve her türlü yerel farklılık biçiminin (yalnızca dini türde de değil) gelişimini dışlama konusunda neden bu tür bir ittifaka sahip olduklarını görmeye çalışma sorunudur. Yukarıda gösterdiğimiz üzere, sistemi tehdit eden her şeyin dışlanması gerektiğini düşünen sistemik bir perspektif vardır: Dostoyevski'den Orwell'a ve daha nicelerine kadar bütün modern anti-Ütopyaların temel öncülü esasen budur; yani sistemin kendini koruma içgüdüsünü geliştirmesi ve süregelen varlığını tehdit eden her şeyi, bireyin yaşamını hiçe sayma pahasına da olsa, acımasızca ortadan kaldırmayı öğrenmesidir.

Fakat daha önce dikkat çektiğimiz üzere, Ütopya toplumu içinde küçük grupların ve hareketlerin oluşumu tam da sistem karşıtı eğilimler açısından değerlendirilmiş ve istenmeyen ilan edilmiştir: Bu tür oluşumlar için o dönemde kullanılan sözcük *fraksiyonculuktur* ve bu kavram siyasal partiler kadar küçük dernekleri de kapsar. Daha önce işaret ettiğimiz üzere, bu ilke geleneksel denilen Ütopyalar ile modern Ütopyalar arasındaki büyük ayrım çizgilerinden birini ifade eder, zira çağdaş demokratik ve anarşist akımlar tam da devlet içindeki (ya da devlet karşısındaki) bir dizi fraksiyonun yaşayabileceğini savunur. Eski devlet-Ütopyalarının baskıcı ittifaklarının bugün bize dayanılmaz derecede konformist ve standart bir çevre gibi gelen şeye karşı özgün bir anlatısal tepki doğurmadığı görülür. On sekizinci yüzyılın özgürlük olumlamaları, örneğin Godwin'in *Caleb Williams*'ı (1794), hedef olarak hâlâ feodal keyfiliği koyar; buna karşılık Jean-Jacques özgürlüğün olmamasını bağımlılık ve başka birinin iradesine tabi olunan sözde-feodal bir kölelik olarak tanımlar. Bu durumda, Ütopya'nın ittifakı olarak devlet, benim hiyerarşiden ve özel şahıslara hizmet etmekten kurtuluşumu ifade eder; oysa devletin artık bizzat bir karakter ya da birey oldu-

ğu modern sanayi çağında özgürlük, devlet iktidarının baskısından kurtuluş olarak yeniden tanımlanmıştır – bireysel isyancının ya da anti-kahramanın ikilemlerinde olduğu gibi, varoluşsal *pathos* biçimini alabilecek olan; ama artık, bireyciliğin sonunun ardından, küçük gruplarla özdeşleşme biçimini aldığı görülen bir kurtuluş.

Gelgelelim mevcut bakış açımızdan (ki bu anlatısal bir bakış açısıdır) bu küçük grupların tam da, bireysel *aktant* ile ancak başka bir bireysel *aktant* (bir başka deyişle, bir hiperorganizma) olarak tahayyül edilebilecek toplumsal bütünlük arasındaki hiçbir yere denk düştüğü görülecektir. Fakat arada derede küçük gruplar ya da partiler, fraksiyonlar, savaşçı din toplulukları, aynı anda üstü kapalı bir şekilde düzeltip feshettikleri bu kategorilerden hiçbirisine dahil değildir. Küçük yüz yüze grupların –en gelişkin biçimini Sartre'ın *Diyalektik Aklın Eleştirisi*'nde buluruz[40]– felsefi analizi, ümitsizce ve beyhude bir çabayla, bireyle kitle arasındaki kategorik karşıtlığı (daha önce farklı nedenlerden dolayı genel hatlarıyla ele aldığımız tutumdan çok da farklı olmayan) bir karşılıklı ya da diyalektik olumsuzlama yoluyla uzlaştırma eğilimindedir: Gerçekten de Sartre'ın çabası bir ontoloji olsaydı, sunduğu çözümü farklı türde bir kolektif varlığın kesintili ve ister istemez geçici doğuşu olarak nitelendirirdim. Fakat belki de bu, hâlâ eksik olan yeni kavramı peşin peşin neredeyse kutsal bir meşruiyet halesine büründürmekten başka bir şey olmaz.

V

Ne var ki Ütopya'dan menedilemeyecek ya da Ütopyacı ittifakın yüce kararıyla sürgün edilemeyecek belli bir küçük grup vardır: aile. Bu grup, yeni toplumun içinde yabancı bir varlık olarak yaşar ve kuşkusuz biyolojik olarak emniyet altına alman bu varoluş geometrik Ütopya elmasını, Ütopyacı dehanın ne kadar çaba harcarsa harcasın düzeltemeyeceği ya da fantaziden uzaklaştıramayacağı biçimsel bir kusurla tehdit eder. Ütopya biçiminin kendisi, temsil mekanizması, Andrė Gide'in ünlü sözünü tekrarlamaktadır adeta: "Fa-

40. J.-P. Sartre, *The Critique of Dialectical Reason*, cilt I (Londra, 2004 [1960]); ayrıca bkz. bu kitaba yazdığım Giriş bölümü.

milles, je vous hais!" – bu kazanılabilecek bir savaşın ilanından ziyade bir âcizlik feryadıdır.

Kısmen Ütopya biçiminin kronik eksikliğini ve kapanmayı gerçekleştirme konusundaki yapısal başarısızlığını göstermek için dile getirilmiş olan bu paradoksal önerme belki de birkaç açıdan netleştirilebilir. İlki, ailenin, kapitalizmin kaçmaya çalıştığı bu üretim tarzının temel direği olarak nitelendirilmesiyle bağlantılıdır: Gerçekten de More'un yaşadığı dönem tam da yeni ulus-devletlerin kendilerini feodal klan sisteminden ve büyük baronların ve toprak sahiplerinin geniş aile birimlerinden kurtarmaya çalıştıkları bir geçiş dönemiydi. Gelgelelim çekirdek aile bu mücadelenin çözümü değil; yalnızca mutlak monarşinin ve merkezileşmenin, dağılan feodal malikânelerin yerini almayı başardığı bir sürecin yan ürünüdür. Gerçekten de burjuva edebiyatında ve on sekizinci, on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliğinde, çekirdek aileyi göklere çıkaran girişimler bile belirli bir *pathos*'a sahiptir; diğer yandan yirminci yüzyılda, Gide' den anti-psikiyatrinin pek kıymet verdiği şizogenetik aileye kadar her yerde, çekirdek ailenin boğucu çerçevesiyle ilgili şikâyetler daha önplana çıkar. On dokuzuncu yüzyıldan itibaren Ütopya metninin kaçınılmaz bir bileşeni olduğu görülen zorunlu romans motifi, bu çözülmez sorunun telafisi ve ailenin toplumsal bir kurumken cinsellik ve bireysel ilişkiler kurumu konumuna geçişi olarak görülebilir. Modern feminizm, burjuva aileyi grup evliliği ya da tek-cinsiyetli sistemlere yönelerek aşmaya çalışan son Ütopyacı çabadır; insan sonrası hareketler, tutunamayanların ve canavarların "tercihe bağlı akrabalık sistemiyle" buna yeni bir boyut ekler.[41]

Belki de bu noktada başka bir perspektiften bakmak yararlı olabilir. Birkaç sene önce Bourdieu ve ekibi amatör fotoğrafçılık sosyolojisi üzerine mükemmel bir kolektif çalışmaya imza attı:[42] Bu noktada sözünü ettiğimiz çalışmanın iki bulgusundan yararlanabiliriz (fakat bunların yalnızca ikincisi bizi doğrudan doğruya ilgilendiriyor). İlki, toplumun henüz kodlanmış bir rol ya da statü üretme-

41. Bkz. Philip Wegner'in önemli denemesi, "'We're Family': Kinship, Fidelity, and Revolution in *Buffy the Vampire Slayer*", *Living Between Two Deaths: Periodizing US Culture, 1989-2001* (Durham, NC, yakında yayımlanacak).

42. Pierre Bourdieu ve diğerleri, *Un art moyen* (Paris, 1965).

diği amatör fotoğrafçılık pratiğini gerekçelendirmeye yönelik ideolojik ihtiyaçtır: Amatör fotoğrafçılar bu işi daha soylu bir sanatın, yani resim sanatının estetik söylemine sarılarak ve resmin bütün savunularını farklı şekillerde yeniden üreterek yaparlar. Henüz Bourdieu'nün incelemesinde bulunmayan ve fotoğrafçılığın (yeni yeni ortaya çıkan "gösteri toplumu"ndan türetilmiş, tamamen farklı teorik gerekçelerle) başlı başına büyük bir sanat haline gelmesini sağlayan postmodernizm deneyimi, bir zamanlar marjinal olan bu toplumsal pratikle ve o dönemde varlığını gerekçelendirmeye çalışma tarzıyla aramıza belirli bir mesafe koyar.

Bu marjinallik Bourdieu'nün ikinci bulgusunda kaçınılmaz hale gelir: Bu amatör fotoğrafçıların hepsi, hangi estetiği tercih ederlerse etsinler, aile fotoğraflarını "sanatsal" olmasını istedikleri pratiğin dışında bırakmışlardır. Bourdieu amatör fotoğrafçılığın burjuva aileden kaçmanın, evden kurtulmanın, ailenin tümüyle namevcut olduğu bir uzam yaratmanın gizli ve görünüşte kabul edilebilir bir yolu olarak icat edildiği sonucunu çıkartır. Burada Jean Borie'nin zihin açıcı bir fikrini anımsamak yerinde olacaktır: Borie on dokuzuncu yüzyıl romanının bir "*art de célibataire*" (bekâr sanatı) olduğunu ve büyük on dokuzuncu yüzyıl romancılarının, teknik açıdan evli oldukları durumlarda bile, ruhen burjuva bekârlar olduklarını, kendilerini tam da burjuva çekirdek ailenin hüküm sürdüğü bir topluma bakıp yargıda bulunacakları daha özgür bir toplumsal uzama yerleştirdiklerini iddia eder[43] (söz konusu yargılar elbette romanların kendisidir ve Jane Austen'den sonra –bir başka bekâr daha!– bu konu hakkındaki bütün yargılar tek bir ağızdan çıkmış gibi olumsuzdur).

Ütopya biçimi ile aile arasındaki bu uyuşmazlığı, siyaset teorisi söyleminde ailenin geleceği üzerine düşünerek de araştırabiliriz. Ya toplum aile biçimine uygun hale gelir (mesela Konfüçyüsçü ataerkillikte olduğu gibi), başka bir deyişle devlet kendi amaçları doğrultusunda aile yapısı görüntüsüne bürünür ya da siyaset filozofları *oikos* üzerine biraz düşündükten sonra, Aristoteles'i takip ederek bu yapıyı (ki kölelerin ve hizmetkârların yönetilmesi de elbette buna dahildir) devletten ayırırlar. Aristoteles "devletin, doğası gereği, ai-

43. Jean Borie, *Le Celibataire français* (Paris, 1976); ayrıca bkz. Eve Sedgewick, *Between Men* (New York, 1992).

leden ve bireyden önce geldiği açıktır, zira bütün parçadan önce gelmek zorundadır"[44] diyerek bizi gerçekten şaşırtır. Öte yandan, bu teorisyenlerin hepsi monarşi ve demokrasinin yanında oligarşiyi –bu öncelikle büyük ailelerin ve klanların bir birliği olarak gözümüze çarpar– ayrı bir yere koymuştur.

Fakat siyaset felsefesi açısından yalnızca bir sorun olan şey, Ütopya biçimi açısından bir görev halini alır: Ailenin yasalarla kaldırılmadığı bir yerde bile, sert idare ve reform, Sparta'nın teşkil ettiği klasik Ütopya örneğini izleyerek (burada erkekler ve kadınlar ayrı yaşarlar ve yalnızca gizli gizli buluşurlar, çocuklarıysa komünal kreşlerde yetiştirilir) evliliği çiftin biyolojik ve toplumsal olmayan olgusu haline indirgeme eğilimindedir. Keza Paraguay'daki Cizvit Ütopyaları da (burada çiftlerin karı-kocalık görevlerini ifa etmeleri için geceleri bir zil çalar) ailenin yeni bir dönüşümü için ikna edici bir örnek oluşturur.[45]

Bellamy'de burjuva ailenin korunmuş olması, bu etkili kitabın yeterince irdelenmemiş özelliklerinden birisidir: Kanımca bu, modern beğeni açısından, çok büyük nefret duyulan Sanayi Ordusundan daha tatsızdır. Yine de Bellamy'nin panzehiri de kendi içindedir, ama o bunu (belki de Victoria çağı ürkekliğinden ötürü) geliştiremez: Skinner'm konu hakkındaki ketumluğu da bahsedilmeye değerdir, onun bu tutumu Amerika'nın toplumsal değerleriyle açıklanabilir. Belki de bütün Ütopyacı feminizmlerin en vazgeçilmez öğesi, çocuktan da önce budur, yani komünal mutfak ve yemek odasıdır; zira kadının toplumsal yeniden üretimin sağlanmasındaki iki işlevinden birini tümüyle ortadan kaldırır, diğerini de komünal kreşlere havale eder.[46]

44. Aristoteles, *Politika*, 1253. paragraf, satır 19.

45. Diğer Latin Amerika Ütopyaları üzerine bkz. Fernando Gomez, *Good Places and Non-Places in Colonial Mexico* (Lenham, Maryland, 2001); Alicia M. Barabas, *Utopias indias* (Quito, 1989) ve Michael Ennis, "Historicizing Nahua Utopias" (doktora tezi, Duke Üniversitesi, 2005).

46. Lyman Tower Sargent Ütopyacı (ya da "niyet") topluluklarında ailenin aldığı biçimlere ilişkin kapsamlı bir çalışma yapmıştır: Bkz. "Utopia and the Family: A Note on the Family in Political Thought", *Dissent and Affirmation: Essays in Honor of Mulford Q. Sibley* içinde, haz. Arthur L. Kalleburg, J. Donald Moon ve Daniel L. Sabia Jr (Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1983), s. 106-17, 256-9.

Dolayısıyla Ütopya'da, aile konusundaki endişelerin –Ütopya'nın tümden ortadan kalkacağı ya da yaşamayı sürdüreceği yönündeki birbirine karşıt korkular şeklinde karşımıza çıkar– derinlerde yatan mantığı, bu tartışmada sık sık gündeme gelen ve muhtemelen özgürlük hakkındaki endişelerin derin anlatısal anlamını da sunan Ütopyacı kapanmanın kaçınılmaz yapısında aranmalıdır. Nitekim derin yapıyla ilgili bir biçimsel çelişki, tek semptomal tematiğin değil, fantazilerin katmanlı ve aşırı yüklü birleşimlerinin bariz içeriğine yansır. Örneğin burada aileyle ilgili endişe, bir yandan toplumsal cinsiyetle alakalı büyük siyasal meselelerle, diğer yandan da cinsellik konusundaki daha muğlak korkularla birleşirken; yanlamasına olarak da ataerkil imgelerle ve nihai biçimi anti-Ütopyaların kâbusvari Büyük Biraderi olan anlatı parçalarıyla birleşir.

Ütopya biçimi, aşırı yüklü libidinal temaların bu birleşimlerini (libidinal enerji zerk edilmiş olsun ya da olmasın) kolayca uyandırır ve bu deneyim, kişisel varoluştan kurumsal alışkanlıklara ve diğer düzlemlerdeki toplumsal fantazilere kadar deneyimimizdeki her şeye meydan okur. Ütopyacı beden tematiği esasen, Ütopyaların tekrardan yükselişe geçtiği bir dönem olan 1960'ların karşıkültürelliğinin yeni meseleleri açısından özellikle hayırlı olmuştur – ta ki (etnik ya da kimlik yönelimli) küçük grubun yeni siyasal kategori olarak ortaya çıkışıyla (ki yukarıda da belirttiğimiz gibi, klasik Ütopya'nın anlatı aygıtına uyum sağlayamamıştır) erkenden sonlanana kadar.

Bu arada Ütopya biçiminde bir başka kriz de, bu libidinal malzemeler ile mevcut ya da altyapısal örgütlenmenin doğası arasındaki mesafe tarafından belirlenir. Bu örgütlenme, üçüncü aşamanın ya da neoliberal kapitalizmin (bunun içeriği de bir yanda –geçmiş yılların büyük diktatörlerinden ziyade– faili meçhul komplolar diğer yanda da iş dünyasındaki yeniliklerin siberuzayı ve tüketimdeki metalaşma olmak üzere ikiye ayrılır) ortaya çıkışından bu yana önemli ölçüde değişmiştir. Ne olursa olsun, anlatı analizi bu ikilemler için en güvenilir rehber gibi görünmektedir, "bütünleşme" etrafındaki tüm siyasal ve kavramsal polemiklerin gerçekte anlatısal kapanma hakkındaki pek çok argümandan biri olduğunu kanıtlamaktadır.

13

Gelecek ve Kargaşa

Bu son bölümde bulgularımızı özetleyelim. Epey uğraşıp didindikten sonra, Ütopyacı görünümlü tüm o içeriğin aslında ideolojik olduğu ve temalarının başlıca görevinin eleştirel olumsuzlukta, yani muadillerini gizemsizleştirme işlevinde yattığı sonucuna vardık. Dolayısıyla anti-Ütopya incelemesi, Ütopya korkusunun incelenmesi, bizi Ütopik kapanmanın biçimsel zorunluluğu içindeki, bizatihi Ütopya biçimindeki temel bir kaynağı tanımlamaya götürdü. Ayrıca bu süreçte farklılığın ve ötekiliğin sürekli olarak aynılığa çevrildiğine de şahit olduk ve radikal alternatiflere doğru attığımız enerjik ve yaratıcı adımların kendi toplumsal ânımızın ve tarihsel ya da öznel durumumuzun izdüşümlerinden başka bir şey olmadığını keşfettik: Bu nedenle insan sonrası daha önce hiç olmadığı kadar uzak ve olanaksız görünmeye başladı!

Gerçekten de konuyu Ütopya'nın kaderi, geleceği veya daha da iyisi, geleceğimizle olan ilişkisi bağlamında formülleştirdiğimizde, tüm o eski biçim-içerik muğlaklıkları yeniden ortaya çıkar. Aklımızda olan gelecek, tarih boyunca sık sık öldüğü söylenen, ama ihtiyaç ve kriz anlarında mucizevi bir şekilde tıpkı edebi bir golem gibi sık sık yeniden doğan bir edebi türün geleceği midir hâlâ? Yoksa gelecek derken şeyin kendisini, yani aşırılığı ve mutlak olana, mutlak derecede gerçekleştirilemez ve olanaksız olana bağlılığı paradoksal bir şekilde sık sık salt pratik üzerinde ve siyaset pratiği üzerinde somut bir etki yaratmış siyasal programı mı kastederiz? İşte bu pek belli değildir artık. Dolayısıyla araştırmamız bu noktada iki kola ayrılır ve bu hususta umut edilebilecek tek şey, bu yolların Proust'un Swann'ı ve Guermentes'i gibi en nihayetinde yeniden kesişmesi ve aslında hep aynı yol olduğunun anlaşılmasıdır.

I

Bu yollardan ilki Ütopya biçiminin evrimidir. Perry Anderson bu yolla ilgili olarak, *Zamanın Kıyısındaki Kadın*'ın (1976) temel bir kopuşu ifade ettiğini söyler;[1] bu eser diğer açılardan hâlâ canlılığını korumaktadır ve kendi türsel geleneklerini dönüştüren yeni metinler üretmektedir (yeni metinler tanım gereği bunu her zaman yapar). Diğer sorun Ütopyacı düşünceyle ve radikal toplumsal alternatiflerle ilişkilidir; bildiğiniz gibi Bayan Thatcher bu tür alternatiflerin olmadığını buyurmuştu, oysa bugün dünyanın dört bir tarafında pek çok siyasal hareket tüm enerjisiyle bu alternatifleri yeniden yaratmaya çalışıyor. Bu iki ayrı soruya verilecek yanıtlar ister istemez çok farklı türde söylemler gerektirmez mi? Bir yanda, yukarıda uzun uzadıya tekrarladığımız Ütopya içeriğinin ideolojik açmazlarından bir çıkış yolu sunan biçimsel öneriler; diğer yanda da, kabaca Ütopyacı Tahayyül ve Ütopyacı Tasavvur şeklinde ikiye ayırdığımız ve (anayasa yazımı hep biçimsel bir eylem gibi görünmüş olsa da) içerik statüsünden kaçıp kurtulamayan ekonomik keşifler ve yeni siyasal şemalar yok mudur? On Birinci Bölüm'de genel hatlarıyla verilen tarafsızlaştırma yapısının pratikteki yararlarıyla ilişkili olarak henüz bir şey sunamadık; zira bu yeni Ütopyacı edebiyat üretiminin olanaklılığı olarak mı, yoksa şu ya da bu liberal çoğulculuk ya da çokkültürlülük gibi dindar umutlara düşmeden bir dizi ideolojiyi uyumlu hale getirmek için siyasal bir şema olarak mı görüldüğü belirsizdir. Bu noktada en azından, çözümün kesinlikle biçimsel bir çözüm olması gerektiği doğrulanabilir: Yani çözüm, yeni içeriğin biçimden çıkacağı ve onun bir izdüşümü olacağı mutlak bir biçimciliktir. Gerçekten de güvenilir bir içerik olmadığı sü-

1. Perry Anderson, "The River of Time", *New Left Review* içinde, No. 26 (Mart/Nisan, 2004), s. 71. Feminist ütopyalar hakkında, bkz. Peter Fitting, "So We All Become Mothers': New Roles for Men in Recent Utopian Fiction", *Science Fiction Studies*, 12 (1985) içinde, s. 156-83 ve "The Turn from Utopia in Recent Feminist Fiction", *Feminism, Utopia and Narrative* içinde, haz. Libby Falk Jones ve Sarah Webster Goodwin (Knoxville, TN, 1990), s. 141-58.

rece yalnızca biçim bu rolü oynayabilir. Biçim –Tahayyül dediğimiz o kapsayıcı planda– içerik olurken, eskinin kusurlu karşıtlıkları da süsleme ya da Tasavvur derekesine düşer.

Belki de henüz yeterince vurgulamadığımız bir husus da, Ütopya'nın görünüşteki siyasal krizinin (genel olarak komünist partilerin çöküşüne ve bunların yerini yeni toplumsal hareketlerin ve anarşist akımların alışına atfedilir) postmodernliğin yükselişine atfedilen daha genel bir temsil kriziyle ilişkisidir. Bu elbette modernizmle temsil krizi arasındaki ilişkiyle karıştırılmamalıdır; eski hareket bunu cesur bir biçimsel buluşla ve modernist bilicilerin muazzam kehanetleri yoluyla aşmaya çalışmıştır. Postmodernlikte temsil bir ikilem değil de bir olanaksızlık olarak kavranır ve sanat alanında sinik akıl diye nitelendirilebilecek bir şey, hiçbiri "hakikate" tekabül etmeyen bir sürü imgeyle temsilin yerini alır . Başka bir yerde bu tür göreciliklerin yeni ve verimli tarih ve praksis yolları sunduğunu savunmuştum; postmodern Ütopyaların, yeni tarihsel bağlamlarında, önceki yüzyıllardaki eski Ütopyalar kadar canlandırıcı olmayacaklarından korkmak için hiçbir neden yoktur. Asıl yeni Ütopyaların modernist öncellerinden farklılaştırılmasına şüpheyle yaklaşmak gerekir. Gerçek anlamda modernist bir İroni anlayışını yeni Ütopya biçimlerine uygulamanın tehlikelerine zaten dikkat çekmiştim: Bu uyarıya şimdi de "düşünümsellik" adı verilen diğer temel modernist determinantı eklemeliyim. Düşünümselliğin nasıl işlediğini görmüştük; örneğin Altıncı Bölüm'de, Ütopyacı istek gerçekleştirimi yapısının yavaş yavaş nesnesine doğru yöneldiğini ve bu suretle biçimin içerik haline geldiğini, Ütopyacı isteği öncelikle istek isteğine dönüştürdüğünü görmüştük. Fakat bu bizim bugün, postmodernlikte mutlak biçimcilik derken kastettiğimiz şeyse, yeni ve tarihsel açıdan özgün bir soruna bayatlamış ve dolayısıyla uzlaşımsal (modernist) bir çözüm sunmaktan çok da farklı bir şey yapmış olmayacağız.

Aslında bu argüman aynı zamanda günlük yaşamla büyük kolektif proje arasındaki bir argümandır, çoğu zaman aceleci bir tavırla Marksizm ile anarşizm arasındaki farklılığa benzetilir. Belli bir anarşizm esasen devlet elinin uzanmadığı alanların ve adacıkların keşfedilmesi aracılığıyla iktidarın ele geçirilip yıkılmasını içermeyen bir "devlet iktidarından azadeliğe" vurgu yaparak, bugündeki

ve her gündeki yaşama değer verir – bu zamansallık anlayışı *Kapital*'in sunduğu perspektifin onlara dayatacağı geniş ölçekli antikapitalist mücadele stratejilerinden biraz farklıdır. Bu tür farklılıklar artık sorunlu bir hal almış olan devrim fikri etrafında doruk noktasına ulaşır: Bu kriz yalnızca pratik değildir; yani aracılığın olmaması, hatta (iktidarın sibernetik hatlardan oluşan bir ağ olduğu koşullar içinde, parti olmayan hareketler için) "iktidara gelmenin" ne anlama gelebileceğine ilişkin bir anlayışa sahip olunmaması değildir mesele. Bu bizatihi zaman kavramında düğümlenen bir krizdir, sürekli isyanın –hatta isyan ve sürekli devrim olarak günlük yaşamın– şimdisi ile Gün'ün eski sol geleneği, Sorel'in genel grev miti, Ben Yılı'nın doğuşu, eksenel Olay, yeni bir çağı (kültür devrimi çağı, sosyalist inşa çağı, vs.) başlatan kopuş arasındaki bir karşıtlıktır.

Fakat bu zamansallıklar arası karşıtlık anlaşılan Ütopyaların da ayırt edici özelliklerindendir: Ütopus'un başlangıçtaki jestine karşı Ütopya biçiminin merkezinde yatan tarihin sonunun ötesindeki günlük Ütopyacı yaşam. Aslında bu bir anlatı karşıtlığıdır: Olay örgüsüne dönüştürülebilecek, çeşitli biçimleri içinde tek bir hikâyeye dönüştürülebilecek olayların zamanı ile günlük yaşamın ve günlük kurumların özelliklerinin şefkatle sıralandığı, görünüşte anlatısal olmayan rehberli gezi arasında bir karşıtlıktır.[2] Öznellik bakımından, bu karşıtlığın aynı zamanda bilinç ile –biz var olduğumuz sürece hep bizimle olan, dünya üzerindeki gayri şahsi bir mevcudiyet– benlik (çoğunlukla bilincin, ama aynı zamanda biyografinin ve onun öykülerinin, fantazi ve travmanın, "kişisel" tutkuların ve özel yaşamın, kısacası anlatının da nesnesidir) arasında bir ayrımı içerdiği de görülecektir. Bu anlamda bilinç, varoluşsalın dünyasıdır; benlik, kişisel olsun ya da olmasın, tarihin mıntıkasıdır. Fakat bu noktada Tasavvur ile Tahayyül arasındaki eski karşıtlık yeniden ortaya çıkar: Tahayyül, şekillendirici biçimin ve mükemmel anlatının alanıyken; Tasavvur, üzerinde yükseldiği ve (hem duyumsal hem de saplantılı olan ve zaman konusunda sabırsız olmayan ya da bu meseleyi dikkate almayan) farklı nitelikte bir dikkat kattığı ayrıntı-

2. Callenbach aslında her iki versiyonu da yazmıştır; yazarın "ön-hikâye"si [*prequel*] *Ecotopia Emerging* (New York, 1981), Ekotopya'nın ABD'ye karşı verdiği bağımsızlık savaşının hikâyesini anlatır.

yı yönetir. Edebiyatta, bu iki boyutun, olay örgüsü ve üslubun gerçekte asla tekrardan birleşemeyecek ayrı ayrı düzeyleri olduğunu söyleyebiliriz; fakat bu karşıtlığın her şeyi etkilediği açıktır – bir yandan anlatının önceliğini sorgularken diğer yandan anlatının değerini yükseltir; bir yandan eski etik formüllere ve yeni psikanalitik formüllere kuşku tohumları ekerken, diğer yandan siyasal düzlemde bir kriz olarak ortaya çıkar.

Asıl mesele, bu ikilemi ya da onun temel çatışkısını çözmekten ziyade, bu gerilimlerin yeni versiyonlarını üretmektir; iki terim arasında, eskilerini (modern dönemde bulunanlar da dahil) yok eden ve çatışkıyı Ütopya'nın temel yapısı ve kalbi yapan yeni kategoriler üretmektir.

II

Dolayısıyla yeni bir biçimsel çözümün hem geç kapitalizmin tarihsel özgünlüklerini (sibernetik teknolojisini ve küreselleştirici dinamiklerini) hem de postmodernliğin ayırt edici özelliklerinden olan ve önceki bölümde değindiğimiz çoklu ya da "bölünmüş" özne konumlarının fazlalığı gibi yeni öznelliklerin (buna göre biz bir bağlamda siyahken, bir diğer bağlamda entelektüel, bir diğerinde kadın, bir diğerinde İngilizce konuşan ve bir diğerinde de orta sınıf ya da burjuva bir özneyiz) ortaya çıkışını göz önüne alması gerekecektir: Yani "bağlamlar" da örtüşür ve bizim yegâne tarihsel ve ulusal konumumuz tam da üstbelirlenimli olan, belirlenmemiş sayılmayan tüm bu bağlamların ya da kolektif çerçevelerin konjonktürüyle tanımlanır. Dolayısıyla hepsinde aynı anda ikamet ettiğimiz çoklu toplumsal dünyalarda, kolektivite dışımızda olduğu kadar da içimizdedir. Fakat böyle çokluklara tekabül eden Ütopyalar varsa, bunlar Delanyci Ütopyalardır – kapıdan içeri girdiğinde arkadaşlarının "oda birdenbire insanlarla tıka basa dolar" dediği[3] Oedipa Maas'ın hiperaktif DJ kocası örneğinde olduğu gibi, çığrından çıkmış bir Bahtinci çokseslilikitir. Burada insanın aklına ister istemez Flaubert'in *Gönül ki Yetişmekte*'sindeki büyük siyasi toplantılar geli-

3. Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (New York, 1967), s. 104.

yor: Bu toplantılara katılan ve siyasetle ilgilenen çatlaklar aynı anda Ütopyalara, entelektüellere ve ayaktakımına duydukları nefreti kusabildikleri bir dağdağayla düşüncelerini ve planlarını hiç durmamacasına ifade ederler: Bir ruh modelinden cumhuriyet modeline geçmek o kadar kolaydır ki.

Esasen ademi merkeziyetçilik retoriğine tekabül eden ruhun özne konumlarının bu çoğulculuğunun daha ağırbaşlı siyasal modeli, gerek Sol gerekse Sağ cenahta siyasi hükmünü yitirmiş görünür (sağcılar eyaletlerin hakkından dem vururken, solcular her kesimin kendi kaderini kendisinin tayin etmesini savunur). Paradoksal bir şekilde, iki idealin yerini de küreselleşme almıştır; küreselleşme salt bir valans değişikliğiyle, ters-ütopyacı bir dünya denetimi görüsünden dünyanın çokkültürlülüğünün kutlanmasına rahatlıkla geçebilmektedir.

Dolayısıyla bu siyasal ve makro düzeyde, merkezli özne ile onun ötekisi arasındaki ideolojik karşıtlığın yerini, küresel ile yerel arasındaki farklılaşma almıştır: sanki herhangi bir yerel birim (şehirden ulus-devlete kadar aklınıza gelebilecek her türlü taşra biçimi), küresel pazar kuvvetlerinin alt edici gücü karşısında (ondan koparak kendi özerkliğini yeniden ele geçirmesi ve kendi kendine yeter hale gelmesi şöyle dursun) direnebilirmiş gibi. Kendi kendine yetme mevzusu yeni dünya sisteminin zorla devreye soktuğu küresel işbölümü tarafından sistematik olarak parçalanmıştır: Dev uluslararası şirketler kendi kendine yeterli yerel sanayileri iflasa sürükler ve ardından da burada doğan ihtiyaçları daha yüksek fiyatlarla kendileri karşılar.[4] Önünde yerli sermaye kaynakları mevcut olan bir devrim hariç, ulusun kendi kendine yetmesinin eski biçimlerinin yeniden inşa edilebileceği bir durumu hayal etmek zordur.

Yerelin kültür konusundaki özerkliğine gelince, iki fenomen bu tür bir gelenekçiliği olanaksız kılmaktadır. Bunlardan birisi bugün yerel olanın tüm biçimleriyle bağlı olduğu turizmdir, zira kendi ulusal sanayileri yavaş yavaş ortadan kaybolmaktadır. Turist sanatı

4. Bkz. Stefanie Black'in harikulade Jamaika belgeseli, *Life and Debt* (2001).

5. Bkz. Peter Wollen'in *Raiding the Icebox*'taki "turist sanatı" üzerine bölüm (Londra, 1993); ayrıca Nestor Garcia-Cancilini, *Culturas Hibridas* (Meksika, 1989).

kuşkusuz yeni bir yaratı ve üretim alanıdır,[5] fakat eski bir ulusal ya da yerel kültürün üretildiği ve yeniden üretildiği bir biçim olduğunu söylemek güçtür. Diğer fenomen de elbette Disneyleştirmedir – postmodernlik ve onun simulakrı yerine kullanılan başka bir sözcüktür bu. Zira Disneyleştirme, EPCOT'ta olduğu gibi,[6] miras alınan kültürel imgelerin yapay olarak yeniden üretilmesini sağlayan süreçtir; tıpkı önceki benliklerinin "sahici" reprodüksiyonları olan o sevimli, yeniden inşa edilmiş şehir merkezlerinde olduğu gibi: Japonya'daki ahşap tapınakların her elli yılda bir baştan aşağı yeniden inşa edildiği, ama malzemedeki tüm değişikliklere karşın binaların ruhuna zarar verilmediği söylenir – tıpkı bedenimizin kendi kendini yenilemesi ve belirli zaman dönemleri sonunda eski hücrelerin yerini alması gibi. Fakat simulasyonla aynı şey değildir bu; adından da anlaşılacağı üzere simulasyon [taklit, sahtelik], sahtekârlığa ve bir dönemin savurgan kostümlü film setlerindeki sistematik "yeniden üretime" daha yakındır: Mutenalaştırma, Disneyleştirme aynı zamanda arsa spekülasyonunun parçaları olarak görülmelidir – postmodernliği (ya da geç kapitalizmi) tanımlayan şey, mali sermayeyle birlikte, öncelikle arsa spekülasyonudur. Her halükârda yerelin geleceğini düşündüğümüzde bu süreçlerden hiçbiri içimize su serpmez: Turizm ve Disneyleştirme önce Üçüncü sonra da Birinci Dünya'ya gözünü dikmiş geleceğin benzer yüzleridir.

Dolayısıyla küresel-yerel karşıtlığının yalnızca sahte sorunlar değil, sahte çözümler de üreten ideolojik bir düalizm olduğunu varsayabiliriz: İyi özelliklerini tek bir karmaşık terim ya da çözünürlük imgesi içinde birleştirmeyi istediği zaman, bu düalizmin çoğulculuk ve çokkültürlülük gibi ikiz çocukları olur. Çoğulculuk, kavramsal ikilemi kapanma olarak kalan bu hayali çözünürlüğün merkezi izleği olur. Yine de bu yeni gelişmenin Ütopya biçimi üzerinde birtakım etkileri olduğunu varsayabiliriz ve böylelikle klasik örneklerinin görünüşteki yok oluşunu ve daha yeni, daha düşünümsel biçimlerinin doğuşunu da açıklayabiliriz.

6. Reyner Banham'ın Disney mimarlarının tarih ve üslup bakımından netliği konusunda duyduğu saygıyı dile getirdiği kulağıma çalınmıştı.

III

Eski Ütopya metinlerinin esasen değişim için turnusol kâğıtları, yeni toplumlar için inşa planları sundukları ve rehberli geziler, yeni kurumlara ilişkin sistematik tanımlar ve bunların üstünlüğüne ilişkin argümanlar ve açıklamalarla kendilerini meşrulaştırdıkları görülür. Anderson tam da bu bakımdan haklıdır, 1960'ların ve 1970'lerin büyük feminist Ütopyaları bir bakıma bu türün son geleneksel örnekleridir. Paradoksal bir biçimde, anti-Ütopyalar bu (özcü demeyelim ama) tözel görüler üzerinde, yalnızca valansları olumludan olumsuza dönüştürerek tersyüz ettikleri bu anlatı temalaştırmaları üzerinde yükselmiştir. Dolayısıyla Thatcherizmin doğuşu ve sosyalizmin krizi, dünya çapındaki geç kapitalizmin –dört başı mamur küreselleşmenin ve postmodernliğin içinden sökün ettiği– modernist kabuğundan sıyrılması için bir tür kopuşun gerekli olduğu söylenebilir. Bu sancılı geçiş döneminden sonra, nedeni ne olursa olsun, geleneksel Ütopya üretiminin durduğu görülmektedir.

Yine de Kim Stanley Robinson'ın abidevi Mars üçlemesi (1993-96) yeni bir biçimsel eğilimin tek örneğidir; burada ilgi odağına kayan Ütopya temsili değil, tüm olanaklı Ütopyalar arasındaki çatışma ve Ütopya'nın doğası ve arzulanırlığı üzerine argümanlardır. Bu noktada yeni biçimin geriye uzandığı ve daha önce tanımladığımız karşıtlıkların ve çatışkıların hepsini içine aldığı; kendisini gittikçe daha da somutlaşan, arzu alanındaki ideolojik çoğulluk ve radikal farklılık olgusu ve durumu etrafında örgütlediği görülür. Ütopya artık alternatif toplumsal sefalet tanıları ve bunları aşmak için önerilen çözümlerle ilgili tüm bu acı tartışmaları içermeye başlar; böylece biçimsel çekim merkezi tam da bu farklılıklar sorununa doğru kaymaya başlar. Nitekim bu farklılıklar Robinson'da Mars'ın "İlk Yüz" yerleşimcileri arasındaki temel figürlerde cisimleşmiştir – örneğin dünyalaştırmaya karşı olanlar ve olmayanlar, iş sahalarının açılmasına karşı olanlar ve olmayanlar, küçük kapalı topluluklara ya da klanlara karşı olanlar ya da olmayanlar vs.[7] Böylece Ütopyacı olan, özgül bir mekanizmaya ya da tasarıya bağlılık değil, çeşit çeşit biçimleriyle olanaklı tüm Ütopyaları tahayyül etmeye bağlılık

halini alır. Ütopya artık özgül bir kat planı yaratıcılığı ve savunması değil, her şeyden önce Ütopyaların nasıl oluşturulması gerektiğine ilişkin tüm argümanların hikâyesidir. Ütopya artık oluşturulmuş bir Ütopik yapının sergilenmesi değil, daha ziyade bu yapının üretim ve inşa sürecinin hikâyesidir.

Robert Nozick'in, verili bir Ütopya'nın başvurması gereken çok farklı insanların farklı kişilik özelliklerini mantıksal olarak hesapladıktan sonra yaptığı aklıselim değerlendirme budur:

> Buradan çıkartılacak sonuç Ütopya'da *tek* bir topluluk ve tek bir hayat tarzı olmayacağıdır. Ütopya ütopyalardan, insanların farklı kurumlar altında farklı hayatlar yaşadığı çeşit çeşit topluluktan oluşacaktır. Bazı topluluklar diğerlerine göre daha çekici gelecektir; topluluklar büyüyüp küçülecektir. Kimileri bir topluluğu bırakıp diğerine geçerken, kimileri de tüm yaşamlarını tek bir topluluk içinde geçirecektir. Ütopya, ütopyalar için bir çerçevedir – insanların ideal toplulukta iyi bir yaşam hayallerinin peşine düşüp bunu gerçekleştirmeye çalışmak için gönüllü olarak bir araya gelme özgürlüğüne sahip oldukları, ama hiç kimsenin kendi Ütopya hayalini diğerine dayatamadığı bir yerdir. Ütopya toplumu ütopyacılığın toplumudur... ütopya meta-ütopyadır...[8]

Bu görüş akla yatkın bir görüştür ve tam da yukarıda tartışılan *Zeitgeist* duygusunu, yani çoğulculukların her türlü baskıcı birliğe ve kimliğe verilen yanıt olduğu düşüncesini doğru bir şekilde yeniden üretir.

Yine de postmodernlik Novum'u ya da yeni sorunların doğuşu meselelerini ele almada tümüyle başarısız olduğunun göstergesi ola-

7. Bkz. F. Jameson, "'If I Find Good City I'll Spare the Man': Realism and Utopia in Kim Stanley Robinson's *Mars Trilogy*", *Learning from Other Worlds: Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction* içinde, haz. Patrick Parrinder, Liverpool University Press, 2000. Bu arada "jati"nin önceki bedenselleşmelerini unutmama kararının *Years of Rice and Salt*'taki (New York, 2002) tarihsel evrimin "düşünümsel" ânını oluşturduğu söylenebilir, s. 338-9.

8. Robert Nozick, *Anarchy, the State and Utopia* (New York, 1974), s. 311-2 (Türkçesi: *Anarşi, Devlet ve Ütopya*, çev. Alişan Oktay, İstanbul: Bilgi Üniversitesi, 2006). Nozick, Fourier'nin tutkuların ahengi (ya da libidinal *combinatoire*) şeklindeki büyük çözümünü görmezden gelir; bu tür siyasal ya da kültürel Ütopya kuramlarının hepsinin daha ciddi ama alışılmış tarafı, Marx'tan ve Marksizmden beri muhtemelen kaçınılamaz hale gelen sorunun, yani ekonomik örgütlenme sorununun es geçilmesidir.

rak duran belli modernist kategoriler programın altını oymaktadır. Bu modernist emareler arasında en fazla öne çıkan, ne kadar geriye gidersek gidelim modernin temel "çözümler"inden birini oluşturan eski dostumuz, yani düşünümsellik kategorisidir: ister standart tarihyazımı anlayışında (ister Descartes'te ister Luther'de isterse modern bilimde konumlansın, modernlik özbilincin şu ya da bu biçimiyle başlar) isterse her türlü modernizm anlayışının her zaman düşünümsellikle ve kendi kendini saptamayla donatıldığı sanat tarihinde. Nozick "*meta*" formülünü bu modernist *deus ex machina*'nın kısayolu olarak kullanır; başka bir düşünce çizgisini takip etmekse, daha tözel olan farklılık kavramının daha çok işine yarar: Başka bir deyişle gerçek inananlar, fanatik olmaya devam ederek de aşırı derecede zeki, tarihselci ve düşünümsel olabilirler. Mutlak'a bağlılık bir irade edimidir ve çoğulcu doğruluğa her zaman hüsnükabul göstermez.

IV

Sorunumuzu burada sık sık bahsi geçen Tahayyül ve Tasavvur ikiliği; yani Ütopya imgesinin, deyim yerindeyse, *studium*'u ve *punctum*'u bağlamında yeniden formülleştirmek daha verimli olabilir. Dolayısıyla Ütopya üretiminin mevcut durumunu, Ütopik Tahayyül'ün Ütopik Tasavvur ile ikame edilmesi, bir genel ya da yapısal Ütopya görüsünün tek tek bir sürü Ütopik ayrıntı hazzına boğulması (zira bu pek çok bireysel Ütopyacı görüşün ve kişisel fantazinin ya da yaşam tarzı fantazisinin bölüştürülmesine ve temalaştırılmasına denk düşer) olarak nitelendirmek uygun olmaz mı? Buradan hareketle, ne birbirinden ayrılan ne de çözülecek gibi görünen bir sorunlar yumağını yaratıcı bir biçimde ele almaya çalışırken, bugün, tıpkı alternatif yakıt kaynakları gibi, dünyanın dört bir tarafında yaratılan Ütopik Tasavvur'un muazzam gücünü hafife alabileceğimiz sonucuna varamayız. Sözünü ettiğimiz sorunlardan birisi de Tobin vergisidir ve sanırım bu vergiyi pratik siyasal bir programdan ziyade bir ikilemin tam da Ütopyacı tarzda yadırgatıcı hale getirilmesi olarak değerlendirmek daha doğru olur. Bu noktada Barbara Goodwin'in piyango toplumunu da tekrardan zikredebiliriz. Zira

burada üstünlüklerin olumsal dağılımını belirleyen ve ekonomik eşitsizliğin billurlaşmasını ve bekasını engelleyen toplumsal sınıf mantığından ziyade şanstır.[9] Diğer yandan Kim Stanley Robinson'ın pek çok romanının yapısını belirleyen kriz ve felaket çerçevesi, muazzam çeşitlilikte, dâhiyane ve çoğu zaman da Ütopyacı çözümlerin devreye sokulmasını mümkün kılmaktadır (bu çözümler kuşkusuz başlı başına bir araştırma konusudur).

Dolayısıyla bu işleyen karşıtlığın yerine, hem günümüzün geç kapitalist küreselleşmesinin çeşitli kötülüklerini dışlayan hem de bu tür bir Ütopya'nın geriye doğru evrimini ve çözülerek anarşik bir "sorunlu zamanlar" haline gelmesini önleyen daha birleşik bir Ütopyacı mekanizma kavramı koymak daha akıl kârı değil midir? Bu tür olanaklı bir mekanizmaya örnek gösterebilmek adına, 1960'lı yılların görmezden gelinen ama anlamını hâlâ koruyan bir Ütopyacı önerisine dönmek istiyorum: Yona Friedman'ın *Utopies réalisables*'ına (1975, Gerçekleştirilebilir Ütopyalar). Friedman'ın önerisi alışılmadık derecede soyut ama güçlü bir şekilde savunulan bir dizi kanıttan oluşur. Bu şekilde çeşitli Ütopyacı seçenekler sınıflandırılır ve bunları olanaklı kılan koşullar dile getirilir. Bu analitik çilecilik uzun vadede, aynı dönemden aşina olduğumuz Buckminster Fuller, Kenneth Boulding ve Lefebvre'in dünya kenti vs. ile ailevi benzerliği olan küresel bir Ütopya görüsüne yerini bırakır: Burada Ütopyacı kapanmayı gezegenin kendisi sunar ve onun ekolojik gerekliliklerı halihazırda Ütopyacı olanakları tanımlayan bir dizi sınırı dile getirir.

Fakat burada sözünü ettiğimiz görünün dönemsel nitelikleriyle ilgilenmiyorum, daha ziyade Friedman'ın önereceği mekanizmalar ile siyaset teorisyenlerinin mekanizmaları arasındaki temel bir ayrıma dikkat çekmek istiyorum. Bu ayrım ekonominin siyasetten, ya da başka bir deyişle altyapının siyasal ve diğer üstyapılardan ilkesel ve mutlak ayrılışında yatmaktadır. Kanımca bu ayrılık, Marksizmin ekonominin önceliğini varsaymasıyla (ve siyaset teorisini boşlamasının tesadüf değil, hoş bir sonuç olmasıyla) epey uyumludur; keza Ütopya biçiminde genellikle siyasete neden şüpheyle yaklaşıldığını, hatta siyasetin neden ortadan kaldırıldığını da açıklar.

9. Barbara Goodwin, *Justice by Lottery* (Chicago, 2001).

Friedman'ın gezegenin dört bir tarafına dağılmış Ütopya topluluklarının çokluğu ışığında, Nozick'in Ütopya çoğulculuğu önerisini inceleyebiliriz artık. Friedman, Nozick'in düşünümsellik ruhuna tamamen aykırı bir şekilde, bu toplulukların iletişimsiz olduğunu, her birinin kendi kültürüne ya da yerel siyasetine (ya da siyasetsizliğine) sahip olduğunu, her birinin kendi Mutlak'ını takip ettiğini savunur. Nitekim dönemin pek çok Ütopyacı düşünürünün aksine, Friedman insanlığı bir şekliyle birleştirecek olan (ve dolayısıyla Sartre/Le Guin argümanında olduğu gibi, bütün insanlığın ona karşı birleşeceği ölümsüz bir düşman gerektiren) her türlü Dünya devleti anlayışını ya da daha üst düzey bir Birleşmiş Milletler ya da *ekümen* anlayışını kesin bir dille reddeder. Çeşitli kapalı Ütopyalar siyasi yollarla değil, altyapı yoluyla, yani gezegenin kendisi ve maddeselliği aracılığıyla birleşir:

> Altyapı çeşitli projelerin, ütopyaların, yararlanma tarzlarının, davranış normlarının vs. *maddi* desteği demektir... Bir dünya devleti, arabuluculuk ve zorlamayla örgütlenme gerçekleştirilemez; buna karşılık dünyayı idare edecek bir örgüt kusursuzca işleyebilir, yeter ki çeşitli toprak parçalarını birbirine bağlayan ve hayatta kalmak için gerekli şeylerin mübadelesini mümkün kılan erişim rotalarının idamesiyle sınırlı kalsın.[10]

Fakat henüz bu yeni küresel Ütopya sisteminin iki temel mekanizmasından, bir bakıma onun Ütopyacı *punctum*'undan bahsetmedik: Bu mekanizmalar göç hakkı ve vergilerin kaldırılmasıdır. Göç hakkı ikide bir gündeme getirilen ve sıklıkla totaliter yaftası yapıştırılan sorunun yanıtıdır; başka bir deyişle, kişisel olarak sıkıcı ve boğucu, hatta korkutucu bulduğumuz Ütopyaları ne yapacağımız sorusunun: Pek çok ters-ütopyanın tüm fikri kesin olarak reddetmek adına sığındığı ittifak ya da çoğunluk sorunu. Bir ütopya çoğulculuğu mu? Ama ya yolunu şaşırmış gruplardan birisi ataerkilliği ya da daha beterini benimserse? Bu temel ilkeye göre, bunları basitçe kendi haline bırakır ve başka bir Ütopya'ya gidersiniz – Cenevre gibi dini öğretilerin sofuca takip edildiği bir yere ya da Roma

10. Yona Friedman, *Utopies realisables* (Paris, 1975), s. 275. Bu dönemdeki devletçilik karşıtı Ütopyalar külliyatının iyi bir değerlendirmesini ve eleştirisini Boris Frankel'de bulmak mümkün, *Sanayi Sonrası Ütopyalar* (çev. Kâmil Durand, İstanbul: Ayrıntı, 1991).

Cumhuriyetine öykünen bir laik cumhuriyete ya da basit hedonizmin ve şehvet düşkünlüğünün ya da geleneksel klan yapısının (muhtemelen evlilik yoluyla bağlanacağınız ya da tabi ya da köle olarak gireceğiniz bir yapının) olduğu bir yere. Mars üçlemesine benzerlik kaçınılmazdır.

Bu önermenin dâhiyane tarafı, iki ayrı işlevi yerine getirmesidir. Bunlardan ilki esasen özgürlük denilen şeyle ilişkilidir: şu ya da bu devlet ya da sistem tarzı karşısında özgürlükle. Bunu biraz önce açıkladık. Diğeri ise, bu ilkenin çoklu, merkezsiz, hatta (Friedman'ın tabiriyle) iletişimsiz toplulukların varlığını garanti altına aldığı, daha kapalı doğal sonuçtur. Eğer bu şekilde etrafta dolanıp bir mutlağı başka bir mutlakla değiştirebiliyorsanız, demek ki bunlar çok çeşitlidir, görece özerktir ve birbirini aşırı derecede etkileyemez. Resmin bu kısmına birazdan geri döneceğiz.

Diğer ilkeye, yani devletin vergilerden mahrum olması durumuna gelince: Elbette bu zaten var olan bir şeydir, zira refah devletinin neoliberal (ya da yeni muhafazakâr) çözülüşündeki en yaratıcı mekanizmalardan birisi, zenginlerden alınan vergileri, devletin artık kendi sosyal hizmetlerini veremeyeceği kadar aşağı çekmek; devleti, vergilendirme meselesinin hassasiyetinden ötürü, bir dönem her şeyden önce refah devletinin kurulmasına yol açan (bunalım gibi) evrensel bir felaketi engelleyen siyasal saati geri çeviremeyeceği bir konuma düşürmekti. (Bugün savaşın bile, ne kadar masraflı olursa olsun, bu tür bir felaket oluşturmadığı –en azından ABD'de– görülmektedir).

Fakat yeni muhafazakârlık bu önerinin diğer yüzünü, yani normalde vergi yoluyla toplanan paraların yerine yurttaşların bizzat kamu yararına çalışmalarını içermez. Rudolf Bahro da hemen hemen aynı zamanda, Doğu Avrupa sisteminin dönüşümüne ilişkin Ütopyacı görüsünde (*The Alternative* [1977, Alternatif]) buna değinmiştir: Herkes kamu yararına bir iş yapacak, hatta el emeği sarf edecektir. Gönüllü polislik, çöp toplama, hidrolik projeler, yol yapımı ve benzerleri olacaktır. Vergilerin ve devlet elindeki artının bu şekilde "sönüp gitmesini" mübadele ve trampa sistemleri telafi edecektir. Yavaş yavaş, ortaya çıkan sonucun –siyasal bir işlev olan devletin kendisini küçültmeden başka, ikinci işlevin– ekonomide paranın merkeziliğini de kaldırmak olacağı açık hale gelir. Bu ilke

belki de "sürekli yedekte" bulundurulacak bir zenginliğe sahip olma olanaklarını ortadan kaldıracak ve parayı bir kez daha sınırlı mübadele işleviyle sınırlandıracak kadar genişletilebilir.

Son olarak, her iki ilkenin de antikapitalist olduğunu (ama illa ya da açıkça sosyalist olmadıklarını da) belirtmek gerekir: İlki sermaye için zorunlu olan genişlemeyi ve yayılmayı olanaksız kılarken, ikincisi de sermaye birikimini mümkün kılan aracı ortadan kaldırır.

Friedman'ın Ütopyası, vurguyu yeni küresel sistemi kutlayan iletişim ideolojilerinden, bu sistemin olanaklı maddi ya da ekonomik altyapısına kaydırmak gibi önemli bir fayda sağlar. Ama bu aynı zamanda farklılıktan özdeşliğe ve ayrıntı çoğulluğundan bütünün kapanmasına geçiş anlamına gelir. Ayrıca yeni küresel Ütopya'nın temsil edilebilirliği noktasında da birtakım sorular uyandırır – temsil edilebilirlik ya da harita çıkarma olanağı, birazdan göreceğimiz üzere, pratik siyaset açısından çok önemlidir.

Dolayısıyla ben bu hayali küresel sistemin daha erişilebilir ya da canlandırılabilir bir biçimini öneriyorum. Ütopik bir mekanizma olarak bu sistemin yeniliğinin, kendi bileşenlerinin bünyevi iletişimsizliğinden ya da karşıtlığından oluştuğunu; bu yeniliğin de iletişim, çokkültürlülük, hatta imparatorluk (Amerikanlaştırma anlamında) retoriğini dışlamak gibi doğrudan bir sonucu olduğunu hatırlamamız gerek. Bu meyanda, buradaki özerk ve iletişimsiz Ütopyalarımızı –gezgin kabilelerden ve yerleşik köylerden büyük kent-devletlerine ya da bölgesel ekolojilere kadar– bir adalar grubu olarak ele almayı öneriyorum: Ütopik bir takımada, adalardan oluşan bir ağ; içten ademi merkezi, birbirinden kopuk merkezler takımı. Bu metaforik perspektif, yalıtılmışlık ile ilişkiselliğin özelliklerini birleştiren bir dizi analoji sunar. Zira bu önermeyi esasen bir yapısal ilişkisellik Ütopyası olarak kavramak gerekir: Saussure'ün başlangıçtaki formülü "pozitif terimlerin olmadığı farklılıklar" daha derin bir manada ele alınabilir, Aristoteles'in tözünden modern süreç kavrayışlarına kadar uzanan modern düşüncenin tamamını nitelediği düşünülebilir.

Belki de hiç kimse adalar hakkında, muhteşem bir Akdeniz tarihi kaleme alan Fernand Braudel kadar derinlemesine düşünmemiştir. Bu yüzden Braudel'in büyük iç denizin coğrafi niteliklerinden

yola çıkan düşüncelerini takip etmekten daha iyi bir şey yapamayız: Braudel dağ köylerini ve ardından da bunların arasında beliren verimli vadiler gibi adacıkları ayırır; bataklıklardan ve sıtmadan ötürü verimsiz kalmış ovalarda adım adım ilerler ve en sonunda da sahile kadar uzanan bir sıradağla iç bölgelerden ayrılan limanlara varır. Nitekim kolektif yaşam, tıpkı tarihçinin tahayyülü gibi, peyderpey yüzünü denizden tarafa çevirir.

Deniz tüm bu alanlara yayıldığından ve bunların aralarında bağ kurduğundan, Braudel muhayyilesinde denizlerden adalara geçer; büyük ticaret yollarının duraklarını oluşturan, Sardinya gibi verimsiz bir yalıtılmışlık içinde yaşayan veya nihayetinde –tıpkı Yunan takımadası gibi– kendi çoklukları içinde bütünsel bir sistem oluşturan adalara: "Tekin olmayan, kısıtlanmış, tehdit altında bir yaşam; adaların payına düşen, iç yaşamları bundan ibaretti. Fakat dış yaşamları, tarihin ön saflarında oynadıkları rol, bu tür fakir topraklardan beklenecekler çok ötesindedir. Tarihsel olaylar bizi genellikle adalara çıkartır."[11]

Bu noktada Braudel –sömürgeleştirme nesneleri olduğu kadar (en azından kısa bir dönem boyunca) başlı başına tarihin özneleri de olan; yazgılarında bir bütün olarak içdeniz tarihinin temel zamansal değişkenliğinin damgasını taşıyan bu adacıkların diyalektiğinin büyüsü altında– yavaş yavaş mecazını genişletir:

> Denizin çevrelemediği adalar. Bu aşırı bölümlenmiş Akdeniz dünyasında, insanların deniz dışında kalan yerlerin büyük bir bölümünü de işgal etmeden bıraktığı bu dünyada, denizle çevrelenmiş adalar kadar, tıpkı Yunanistan gibi yarımadaların –sözcüğün kendisi de manidardır– ve anakaradan koparılmış, tek iletişim aracı deniz olan, yalıtılmış yerlerin de olduğu söylenebilir. Kuzeyde, Roma'yla sınırını oluşturan sıradağlarla kısıtlanmış Napoli Krallığının bu açıdan bir ada olduğu düşünülebilir. Ders kitaplarında Atlantik, Akdeniz, Sitre Körfezi ve Sahra Çölü arasında kalan bir Mağrip "adası"ndan, Mağribi Yarımadası'ndan, Güneşin Battığı Ada'dan bahsedilir – umulmadık karşıtlıklara açık bir dünyadan.[12]

11. Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II* (New York, 1972 [1949]), cilt I, s. 154 (Türkçesi: *II. Felipe Dönemi'nde Akdeniz ve Akdeniz Dünyası*, cilt I, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: İmge, 1993).

12. *A.g.y.*, s. 160-1.

Fakat Braudel'in tahayyülü artık bu yeni fikirlerle dolup taşmaya başlar. *Il s'échauffe*: denizle çevrili olmayan adalar: "Lombardiya için de bunu söyleyebiliriz... Portekiz, Endülüs, Valencia ve Katalonya'nın da bir ada olduğunu söylemek pek abartı olmayacaktır... Keza İspanya'nın da... Akdeniz'in diğer ucundaki, yani doğu tarafındaki Suriye, şu deniz ile çöl arasındaki durak da bir adadır... vs."[13] Şimdi ritim yavaşlıyor, tefekkür zamanı:

> Burada yarımadasallık kavramını çok rahat kullandığımız doğrudur, ama açıklamanın selameti açısından bu gereklidir. Akdeniz ülkeleri, birbirlerinden yalıtılmış, ama yine de birbirleriyle temas kurmaya çalışan bölgelerin bir toplamıydı. Bu nedenle, onları ayıran, yürüyerek ya da deniz yoluyla günlerce süren mesafeye karşın, bazı halkların göçebeliğinin kolaylaştırdığı sürekli bir gidiş-geliş vardı. Fakat kurdukları temaslar, şiddetli ama sürekliliği olmayan elektrik boşalımları gibiydi. Adaların tarihi, büyütülmüş bir fotoğraf gibi, bu şiddetli Akdeniz yaşamını açıklamanın en iyi yollarını sunar. Belki de bu her Akdeniz bölgesinin, ırkların, dinlerin, âdetlerin, uygarlıkların olağanüstü bir harmanında, yok edilmeyen bir özgürlüğü, çok keskin bir yerel tadı nasıl muhafaza edebildiğini daha iyi anlatabilir.[14]

Dolayısıyla "yerel"in derin hakikati budur: zayıflayan varoluşlarını turizm, mutenalaştırma, Disneyleştirme ya da Olimpiyatlar yoluyla yeniden canlandırmaya çalışan şehirler değil; yüksek teknolojili sanayi fantazileri ve mikroçiplerin sihirli gücüyle kent mülkiyetinin yenilenmesi fantazileri değil; hatta yerel bir sosyalizm ya da ilerici milliyetçiliğin büyük küresel ağlarla bağlarını kahramanca koparıp tek başına kaldığı solcu bağlantısızlık fantazileri bile değil.

Gerçekten de yapısal birleşim şemasının kendisi Ütopya'nın, hatta belki de demokrasinin hakikatidir: Burada merkezli öznenin nihai eleştirisi ve büyük düşturun ("farklılık ilişkilendirir") tam konuşlanışı söz konusudur – tüm o üretken iç çelişkileri ve birleşimleri ya da komplolarıyla kolektifin en canlı imgelerinden birisidir bu. Fourier'den alınacak büyük ders budur; ayrıca serbest pazar propagandasının, hatta mübadele mecazının derin libidinal çekiciliğinin de kaynağıdır; eski "bir ve çok", "özerk ve bağımlı" paradokslarının çemberinin kareleştirilmesidir; belki de Sartre'ın, gerçek anlamıyla

13. *A.g.y.*, s. 161. 14. *A.g.y.*

kolektifin varlığa bürünebilmek için bir dış düşmana ihtiyaç duyup duymayacağıyla ilgili ikileminin çözülmesidir. Burada (tıpkı kendi kaynaşmış mikro grubunda olduğu gibi) kolektifin parçaları kendi tehditlerini içlerine alıp birbirlerine yöneltebilirler, bunlar da geçici dayanışmalar ve değişen iç ittifaklar yaratabilirler. Burada en yüce toplumsal kuvvet olan kıskançlık oyunu, iki nokta arasında sıcak bir narsisizm yaratarak hareketli ilişkilere ışık tutar (Žižek iç savaşlardan önce yapılan sevecen etnik şakaların, milliyetlerin şiddeti ve etnik nefretiyle, insanları enerjileri *Thanatos*'ta dağılmadan önce Freudcu Eros'ta bir araya getiren kıskanç ırkçı hakaretler ve ithamlar biçimini aldığını anlatır).[15]

İlişkinin değişen iç örüntüleri görüsünün, bir bütün olarak sistemin kapanmasına yönelik itirazları dindirme konusunda büyük oranda yeterli olduğu kanaatindeyim; zira bu, özneyi tam bir töz olarak alan standart ideolojilerde, normalde öznede görmezden gelinen ya da yanlış anlaşılan ve bastırılan iç boşluğu (ya da *béance*'yi) sürekli ya da yapısal bir temelde teminat altına alır: Karşılıklı ilişkilerin oyunu ne olursa olsun, her zaman kutupların ötesine bir kıvılcım sıçratmak ve sürekli bir güvensizlik ve eksiklik hali içinde yaşamak zorundadır. Diğer itiraza, yani –toplumsal olanın ve tarihin temel olumsallıklarının genel olarak ortaya konduğu şekliyle– azaltılamayan öz ya da özümsenemeyen aşırılık özüne ilişkin itiraza gelince, muhtemelen bu da adacıklar ile bunları birleştiren (ama bunları dışarıya, emperyal fethe sürüklemeden birleştiren) doymak bilmez açlık arasındaki boşluklarda ortaya çıkar; zira bizim şimdi siyasal sorun bağlamına yerleştirdiğimiz küreselleşme düzleminde dışarı diye bir şey yoktur ve artık fethedecek ya da sömürgeleştirecek bir şey kalmamıştır. Ne var ki bunun gibi bir sistemin tüm işlevi bölgeler arasındaki ekolojik farklılıkları telafi etmektir: Birindeki maden çıkarma diğerindeki uzmanlaşmış sanayiyle, birindeki tarım diğerindeki farklı üretim türleriyle dengelenir – tıpkı eski federal sistem idealinde olduğu gibi.[16]

15. Slavoj Žižek, *Revolution at the Gates* (Londra, 2002), s. 202-3.

16. "Eski Yugoslavya" bu tür bir federal sürece mükemmel bir örnek oluşturur. Bkz. Susan Woodward, *Balkan Tragedy*, s. 36-8: "Kurucu ulus kavramı bu

Federalizm aslında bu denli eskimiş ve potansiyel açıdan yanlış yönlendirici bir terim olmasa, daha iyisi bulunana dek, bu Ütopyacı mecazın siyasal boyutlarını anlatmak için harikulade bir sözcük olarak görülebilir. Ama Amerika Birleşik Devletleri'nin, en azından Amerikan anayasasının onaylanmasından beri, federal bir sistem olarak düşünülemeyeceğini fark edene kadar (zira medya standardizasyonunun yeni ve görünmeyen gücü, süperdevleti –herhangi bir ekonomik eşitlik olmadan gerçekleşen– toplumsal ve ideolojik tesviye sonucu muazzam bir deney haline dönüştürmüştür) bunu iyice anlamak mümkün değildir. Ayrıca Sovyetler Birliği'nin başarısızlığını daha farklı bir şekilde anlamak; yani komünizmin ya da sosyalizmin çöküşü olarak değil, bunların varsaydığı federal projenin çöküşü olarak görmek gerekecektir. Makul görünmeyen bu argümanı açmanın yeri burası olmasa da, şimdilik, "eski" Yugoslavya'nın oluşturduğu çok daha çarpıcı sosyalist federalizm deneyine işaret etmek yeterlidir: Tarihçiler bu hayran olunacak sistemin çö-

---

gerçekliğe uymanın bir aracı olarak görülebilir. Kendi anavatanlarının dışında yaşayan bireyler kendi uluslarını kendileri yönetme hakkını korumuştur...

"Federal kurumlar, cumhuriyetlerden ve eyaletlerden gelen temsilcilerin (parlamentoda, yürütme kolunda, merkez bankasında, kolektif devlet başkanlığında vs.) görüş bildirdiği, istişarede ve fikir alışverişinde bulunduğu ve fikirbirliği temelinde kararlar aldığı konseylere (*saveti*) dayalı kooperatif bir hükümet fikrine dayalıydı. Ulusların eşit temsili ve fikirbirliği sistemi, ulusal gruplardan birinin devlet üzerinde siyasal bir hâkimiyet kazanmasının önüne geçmeyi amaçlıyordu. Bu sistem Sırp devlet aygıtının savaş arası dönemdeki (1919-41) siyasal hâkimiyetine açıktan bir tepki olarak sayıca küçük uluslar (özellikle de Slovenler ve Hırvatlar) tarafından tasarlanmıştı. Dolayısıyla tüm federal siyasa, her türlü kararı veto yetkisine sahip cumhuriyetçi önderlerin işbirliğine dayalıydı.

"Ülkede karma ekonomi hâkimdi ve ekonomik eşgüdüm bir dizi karma araç yoluyla sağlanıyordu. Perakende pazarlarını serbest fiyat sistemi düzenliyordu, ama kamu teşebbüsleri arasındaki ya da sınai işleme firmalarıyla bireysel çiftçiler arasındaki pek çok muamele iki taraflı teslimat akitlerine bağlıydı. Sendikalar, işveren odaları ve hükümetler arasındaki korporatist müzakereler ücret ve kâr konularını kurala bağlıyordu. Fransız planlama sistemine benzer bir toplumsal planlama, hükümetin gelecekteki kredi siyaseti tercihleri hakkında bilgi veriyordu. Plan firmalar, yereller, cumhuriyetler, üretici birlikleri ve kamu çalışanlarının bulunduğu geniş tabanlı bir istişareye dayalıydı ve federal parlamentonun onayından geçmişti, yani merkezi planlamanın bakanlar düzeyindeki hiyerarşisine dayalı değildi. Pek çok ekonomik karar geniş bir istişare, tartışma ve katılım sonucunda alınıyordu."

küşünün temel nedeninin, Tito'nun ölümü ya da tarafların asırlara dayanan ırksal ve etnik düşmanlıklarının olmadığını; aksine bu işte bilindik isimlerin, yani sistematik olarak ve kasten federal sistemin altını oyan IMF ve Dünya Bankası politikalarının ve küreselleşmenin parmağı olduğunu ikna edici argümanlarla tekrar tekrar kanıtlamışlardır.[17] Keza federalizmin zayıflığına çağdaş dünyadan örnekler bulmak için çok fazla uzağa gitmeye de gerek yoktur: Kanada ve İspanya bunun en tipik örneğidir. Diğer yandan dünyanın dört bir yanındaki (yeni küresel sistemin devreye girmesinden sonra bu yargı bir anlam ifade ediyorsa, çoğunlukla tek başına varlığını sürdüremeyecek kadar küçük yerlerdeki) iç savaşlar ve kopuş hareketleri federal projenin aşırı duyarlılığının canlı bir kanıtıdır ve nitekim bu proje günümüzde siyasal teorileştirme açısından demokrasinin kendisinden daha acil bir görevdir: Yeter ki kişi demokrasi sorununu (ki bugün dünyanın herhangi bir yerinde o da pek görülmemektedir) bir alegori olarak ve bu federalizmi demokrasisinin bir mikrokozmosu olarak kavramak istiyor olmasın – yarı özerk ve çoklu birimlerin, parça ile bütün arasındaki gerilimin (taraflardan herhangi birisi yararına) hiçbir zaman çözülmeyeceği bir şekilde karşılıklı birlikteliği ve karşılıklı ilişkisi.

Kuşkusuz şimdiden, çağdaş dünyanın çeşitli bölgelerinde bu tür federalizmlerin ortaya çıkmakta olduğunu gösteren işaretler bulabiliriz: Ben Avrupa'yı bu tür bir geleceğin federal birliği olarak görüyorum; ama boyutları ne olur, işte bunu söylemek güç. Keza bağlı bulundukları devletler ticari ve siyasal düzlemde karşılıklı ilişkiler geliştirmeye başlamış olan çok farklı kültürlerin ve dillerin oluşturduğu bir küme olarak Güneydoğu Asya aklıma geliyor. Dahası yeni yeni ortaya çıkan bu oluşumların izlerini düşünce dünyasında da

17. *A.g.y.*, s. 61: "IMF programı ve ekonomik reformlar bankacılık, dış ekonomik ilişkiler ve para sistemi konusunda reformları yasalaştırmaya başlayınca ve federal bütçede kesintiler, döviz kazançlarına ilişkin haklar ve ücret denetimleri konularında siyasal çekişmeler baş gösterince, daha radikal bir konfederalist konuma kaydılar. Mevcut anayasanın payandaları artık yeterli değildi; ekonomik bağımsızlıkları daha fazla siyasal koruma gerektiriyordu. Bu da merkezi hükümetin kalan siyasal işlevlerini –federal mahkemeler, polis, ordu, mahkeme usulleri, cumhuriyetleri ve eyaletleri birbirine bağlayan gelişim yardım fonu– kaldırmak ve cumhuriyetçi egemenliği tercih etmek demekti."

görebiliriz: Braudel'in Almanların Avrupa federalizmi karikatürü sırasında esir kampında yazdığı şaheseri, geleceğin Avrupası'nın bir öngörüsüdür (tam da yukarıda alıntıladığım pasajı kastediyorum); daha sonra yazdığı, teknoloji üzerine diğer eseriyse küreselleşmenin başlangıcının öngörüsü olarak alınabilir. Diğer yandan Leibniz'in monadolojisini –üst üste binen monadların oluşturduğu o muazzam federal ağı– yeniden gündeme getiren Deleuze'ün çalışması da, bu siyasal mecazın bir öngörüsüdür. Benzer zihniyetlere sahip Latin Amerika devletlerinin yeni bir birlik kurma olanağı ya da dünyanın dört bir tarafındaki devletlerin Brezilya'nın önderliğinde ABD küreselleşmesine karşı direniş için bir devletler topluluğu oluşturma olanağı da, kolektif kendilikler buluşunun –imparatorluğun ya da ayrılığın ötesindeki– diğer olanaklı mecazları olacaktır.

V

Fakat federalizmin tümüyle Ütopyacı olamamasının nedeni yalnızca pratik açıdan gerçekleşebilir olması değildir: aşkın bir idealden bir dizi olumsal ampirik düzenlemeye inerek "yalnızca bu" olduğu an değildir. Bu başarısızlık her şeyden önce temsil yokluğundan, yani güçlü bir libidinal kateksis olanağı bulunmamasından kaynaklanır. Federalizm söz konusu olduğunda, kayıptan, hatta olanaksız nesneyle bağlantılı arzudan bahsedilemez: Mavi çiçek, *Çevengur*'da[18] hayal gören Dvanov'un karanlıkta telaşlı telaşlı dolaşıp kendi kendine "peki nerede sosyalizm?" diye mırıldanırken acısını duyduğu o "bir yığın ekmek"ten bahsedilemez. Burada kolektif ideal, hayalcinin arzuladığı; en basit, en berrak siyasal düşüncelere bir tutku yoğunluğu ve eyleme (dolayısıyla da kolektif eyleme) geçme gücü veren ideal bir nesneyle bütünleşir. Federalizmin, milliyetçiliğin sahip olduğu bu güçlü özellikten mahrum olduğu görülecektir: "Bir *gerçekten* geriye kalan; söylemsel kendilik-etkisi olarak, Ulus'un ontolojik istikrarını sağlaması için var olması gereken, söylemsel olmayan bir eğlence özüdür bu."[19] Modern milliyetçi tutkuların

18. Jameson, *The Seeds of Time*, 197-8.
19. Slavoj Žižek, *Tarrying with the Negative* (Durham, NC, 1993), s. 202.

varsaydığı çeşitli yitik nesnelerin dökümünü yapmak kadar –mesela "eski" Yugoslavya'da olduğu gibi– federalizm bir süreliğine de olsa işlediğinde neler olabileceğinin bir dökümünü yapmak da siyasal açıdan çok ilginç olacaktır. Diğer yandan başarılı sosyalizmlerin pek çoğu, daha güçlü kolektif görüler üretmek için milliyetçiliğin enerjileriyle birleşmiştir. Keza kendilerini dini diye adlandıran, ırk ve ulus ya da etninin üstünde olduklarını iddia eden siyasal kitle hareketlerinde milliyetçiliğin ne tür bir rol oynadığı da açık değildir. Milliyetçilik en azından büyük bir kolektif projenin, kolektif hareketlerin ve siyasetin en çarpıcı, başarılı ve işleyen paradigmasıdır: Bu, hiçbir şekilde milliyetçiliği siyasal bir fikir olarak onamak anlamına gelmez; daha ziyade diğer kolektif olanakları ölçerken ondan bir araç olarak yararlanmak için iyi bir nedendir.

Salt entelektüel ve teorik-nostaljik bir bakış açısından, Braudel' in Akdeniz'i birtakım analojiler sunar: Akdeniz fikrinden, yapısı açısından eşsiz bir kolektif nesne olarak Akdeniz kavramından duyulan coşku. Zira İspanyol ve Osmanlı imparatorluklarının denizlerin kontrolünü ele geçirmek için verdikleri mücadeleyle, Akdeniz bir arzu nesnesi olarak ortaya çıkar ve esasen bir arzu nesnesi olarak inşa edilir; ardından, dünyanın merkezi yavaş yavaş Atlantik'e doğru kaydıkça, enerji tekrar bu sistemin dışına çıkar: arzunun entropisi ve bizatihi nesnenin özelliğini yitirmesi.

Dolayısıyla burada kapanma, arzu sisteminin bir özelliği olarak kalır; ne kadar büyük ya da küçük olursa olsun, nesneyi oluşturur ve onu *adlandırılabileceği* bir algı alanı içinde yalıtır – kuşkusuz kaybedilmiş ya da bulunmuş bir arzu nesnesi için birincil ve temel bir gerekliliktir bu. Keza bu durum Kim Stanley Robinson'ın Mars' ının karşılaştırılamayacak kadar büyük kitlesi için de geçerlidir: Yeryüzü yalnızca kayıp ya da azalma yoluyla (galaksi uzamının dört bir tarafına dağılmış bir beşeri diasporanın bilimkurgu versiyonlarında çokça görülen bir felaketle) karşılaştırılabilir bir nesne haline gelir; tek-dünya hümanizmleri genellikle bu enerjileri yaratamayacak kadar zayıftır, tıpkı savaş karşısında pasifizm ya da Lider karşısında demokrasi gibi – halbuki bu tür karşılaşmaların her iki tarafı da canlandıracağı ve dinçleştireceği düşünülür.

Gelgelelim bizim sorumuz, Ütopya'nın herhangi bir biçiminin böyle bir nesne olup olamayacağı ve böyle tutkular uyandırıp uyan-

dıramayacağıdır. Dini milenyumcular bu tutkuları açığa vursalar da, tarihsel bir mesele olarak yalnızca Bellamy'nin *Looking Backward*'ü ulusların gerçek toplumsal yaşamında bu tutkuları uyandırmış, ABD'de bir siyasal hareket yaratmış ("milliyetçi" olarak nitelendirilmesi manidardır) ve başka dillere çevrilmiştir. Bellamy'nin bu ham sanayileştirme durumu onun emekçi kitleleri ve keza saygıdeğer orta katmanları için birtakım yanıtlar getirdiğini söylemek yeterli değildir. Bellamy'nin kitabı kuşkusuz Laclau-Mouffe'nin "boş gösteren" analizinin ve onun ittifaklar yaratan siyasal gücünün temel bir örneğidir. Fakat arzu muamması gizemini koruyor ve biz artık Bellamy'nin sırrını takdir edecek bir konumda değiliz.

Fakat tartışmanın bu kısmını Ütopya mekanizması kavramına geri dönerek tamamlamamız gerekir, zira bu mekanizmayı Tasavvur ile Tahayyül arasındaki karşıtlık ışığında şimdi yeniden değerlendirmek gayet uygun görünmektedir. Mekanizma fikri, bu iki gücün işbölümü arasında bir etkileşim ya da işbirliğinin zorunlu olduğunu göstermiştir: Bir yandan Ütopik olanın zekâsına ve dehasına seslenir, diğer yandan Tahayyül diye adlandırılan şeyin yalnızca sistemin kapanmasıyla değil adlandırılabilirliğiyle de, yani temsil (ve bu suretle libidinal özellik) olanağıyla da alakası olduğunu kanıtlar. Ayrıca yöntem ya da sanallık olarak zaten içinde süreç ya da faaliyet bulunduran mekanizma kavramı, Ütopya'nın o temel yapısal özelliğini genellikle muğlaklaştırır – bu özellik Ütopya'yı tanımlayıp mümkün kıldığı kadar onun üzerine yargıda da bulunur, yani failliği atlar: Ütopya, gerçekleştirilemeyen bir fantazi olarak kalmaya mahkûmdur.

VI

Dolayısıyla bugün Ütopya kadar, hatta siyasal ve ampirik olanakların öngörüsü kadar muğlak bir kendiliğin işlevi ne olabilir? Bu işlev şu ya da bu yerel içeriğe yaklaşmadan biçimsel olarak da aranıp tanımlanabilir mi?

Habermas, Walter Benjamin'in "Tarih Üzerine Tezler"deki ilerleme eleştirisi üzerine harikulade yorumunda, Benjamin'in bu tür bir eleştiriden beklediği pratik-siyasal etkilerin şaşırtıcı bir tarifini

sunmuştur (Habermas'ın burada "Ütopik" sözcüğünü eski olumsuz anlamıyla kullandığını belirtmekte fayda var):

İlerleme mefhumu yalnızca eskatolojik umutları günahkâr kılmak ve Ütopik bir tarzda beklenti ufkunu açmakla kalmadı [aynen alınmıştır], aynı zamanda teleolojik tarih inşalarının yardımıyla geleceği bir kargaşa *kaynağı* olarak kapatmaya da yaradı. Tarihsel materyalist tarih anlayışının toplumsal-evrimci düzleştirmesine karşı Benjamin'in polemiği, modernliğin geleceğe açık zaman bilincinin bu şekilde yozlaştırılmasını hedef alır.[20]

Modernliği bunun dışında bırakabiliriz, ama bu okumanın ilerleme eleştirisini nasıl netleştirdiği üzerinde durmamız gerekir. İlerleme bugün geleceği sömürgeleştirme, öngörülemeyeni somut gerçekliklere –borsadaki vadeli işlemler tarzında, insanın yatırım yapabileceği ve bel bağlayabileceği gerçekliklere– geri çekme girişimi olarak görülmektedir. Keza (yine Frankfurt Okulu'ndan esinlenen) epey farklı bir zamansallık tefekkürüne dönmek de yararlı olacaktır – bu tarafsızlaştırılmış geleceği, bir sigorta ve planlama ve yatırım biçimi olarak; bilinmeyenin yeni bir aktüer sömürgeleştirilmesi olarak gören Tafuri ve Cacciari'den bahsediyorum.[21] Dolayısıyla geleceği, salt yokluğu duyulan patlayıcılığından mahrum bırakmak değil, aynı zamanda kapitalizm tarafından sömürgeleştirilecek ve yatırım yapılacak yeni bir alan olarak ilhak etmek söz konusudur. Benjamin fatihler karşısında "geçmiş bile emniyette olamayacak" diyordu; şimdi biz de buna ek olarak, geleceğin de emniyette olmadığını ve bunun arsa spekülatörlerinin ve inşaat yatırımcılarının tesviyesine benzediğini söyleyebiliriz – zira onların buldozerleri, bir bölgeyi gelecekteki bir yatırım için temizlemek ve hazır hale getirmek uğruna, bölgenin kendine özgü niteliklerini yok eder ve böylelikle pazar ne talep ediyorsa o inşa edilebilir.[22] Bu gelecek, tarihselliğin kaldırılmasıyla, ilerleme ve teknolojik evrim yoluyla tarafsızlaştırıl-

20. Jürgen Habermas, *Philosophical Discourse of Modernity* (Cambridge, MA, 1987), s. 12.

21. Bkz. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia* (Cambridge, MA, 1976 [1973]); ayrıca Negri'nin Keynes incelemesi (*Insurgencies* içinde).

22. *Architecture and Utopia*'da kullanılan bir tabir, s. 70: "Tüm yıkım işlemi, entelektüel çalışmanın yeni 'tarihi görevler'inin keşfine yolculuğun başlayacağı, iyice temizlenmiş bir platform hazırlanmasına yaramıştı."

masıyla hazırlanan gelecektir: Hiçbir şeyin tikelliği içinde kalmadığı, kâr ve ücretli emek sisteminin yerleştirilmesi uğruna her şeyin saldırıya uğradığı küreselleşmenin geleceğidir. Eğer uzamdaki küreselleşme, gerçekte kısa süreli ağır bir sömürü döneminden sonra bu toprakların terk edilmesi anlamına geliyorsa; geniş alanları, (diğer türlü çok farklı sonuçlar doğurabilecek) eğilimlerin ve akımların bu alanlarda sistematik olarak tarafsızlaştırılmasından ötürü moloz ve çöp yığınına dönüştürülen gelecek için de muhtemelen aynısı geçerli olacaktır.

Fakat (kanımca) Habermas'ın "geleceğe açık zaman" idealini belirlenimsizlik, hatta tahmin edilemezlik mefhumlarıyla karıştırmamak çok önemlidir. Kuşkusuz Benjamin'in aklındaki İkinci Enternasyonalci "kaçınılmazlık" fikri, kötü bir (burjuva) ilerleme mefhumunun ifadelerinden biriydi. Fakat Habermas'ın sözcük seçimi çok daha kesin ve güçlüdür: bugünün *kargaşası* (*Beunruhigung*) olarak gelecek ve kapitalist bugünümüzün devamı olan, tahmin edilen ve sömürgeleştirilen gelecekle bile radikal ve sistemik bir kopuş olarak gelecek. Son seçmede ana hatları çizilen "federal" Ütopya'nın zayıflığı aslında tam da bu değil miydi? Fakat burada, "federal" Ütopya'nın –ne olursa olsun– Ütopyacı Tasavvur dediğimiz şeyin işleyişini de açıkça gösterdiğini fark etmek gerekir: yani süs ve uzamsal süsleme olarak takımadayı. Burada yalnızca eski düalizmimiz (taktiğe karşı strateji, sosyalizme karşı komünizm) tüm kuvvetiyle geri dönmez, aynı zamanda onun temel muamması da (Novum'un gizemi, gerçekten Ütopyacı bir Tahayyül'ün içeriği de) tüm gücüyle varlığını sürdürür.

More'un özgün Ütopyacı kalkış noktasının gücü ve Ütopyacı tahayyülün neden olduğu bütün kopmalar arasında en büyüğü gerçekten de paranın ve özel mülkiyetin kaldırılması düşüncesidir. Gerçekten de gün geçtikçe daha da soyut bir hal alan ticari işlemler karşısında nakit paranın öneminin azaldığı, mali kapitalizmin iyice kızıştığı sırada, mahut eski Ütopyacı program bu olmadan düşünülemez. Yine de altına ve zenginliklere karşı duyulan o eskiden kalma nefret, paranın teşkil ettiği temel yabancılaşmayı bir kez daha görünür kılabilir. Bugün, geç kapitalizmin etkisini öyle ya da böyle yaşamış –Rusya'dan Latin Amerika'ya, İngiltere'den Hindistan'a kadar– bütün dünya milletleri, yalnızca geleneksel değerlerin değil

(bunlardan çok azı eski biçimlerini muhafaza ederek modernlikte de ayakta kalabilmiştir), bütün değerlerin sonunun geldiğinden ve bunların yerini toptan paranın aldığından yakınmaktadır. Bizim *sinik akıl* adını verdiğimiz şey aslında basitçe, kâr etme ve para kazanma eylemlerinin beraberinde getirdiği ve kendisini kamufle edebileceği bir içeriği olmayan (böyle bir içeriğe gerek de duymayan) boş ideolojidir: Bu ideoloji, Deleuze'ün terminolojisinden yararlanacak olursak, bir kod değil de belitselliktir; sayıların içeriği yoktur ve Weber'in eski dini gerekçeleri (Kalvincilik, sıkı çalışma, biriktirme) artık gerekli değildir. Sinik akıl basitçe bunun idrak edilmesidir; dolayısıyla yeni bir ideoloji biçimidir, ya da yeni bir ideolojiden ziyade yeni bir ideolojik süreçtir. Görünüşünü değiştirmek ve rasyonelleştirmekten ziyade açıklık ve dürüstçe kabul etmektir: Gelecek için büyük ideolojik bir projeye ihtiyaç duymadan salt bugünde var olur; zira para kazanmak bir proje değil, içkin bir faaliyettir. Büyük iş çevrelerinin, şu yönetici sınıf denen kesimin, projeleri ve ideolojileri, yani özelleştirme ve serbest piyasa gibi gelecekteki değişiklikler için siyasal planları vardır. Fakat paraya deli gibi ihtiyaç duyan ya da belli miktarda para kazanacak ve yatırım yapacak konumda olan kitlelerin sistemin hegemonik ideolojilerinden birine inanması şart değildir, kalıcılığına ikna olması yeterlidir.

Bu durumda, More'un temel Ütopyacı ilkesine geri dönmek (parayı kaldırmak kesinlikle More'un bulduğu bir çözüm değildir, zira kökenleri ta Platon'a kadar uzanır) paradoksal bir şekilde, postmodernliğin karmaşık mali çevresinde bile gerçek anlamda radikal bir kargaşanın gücünü gösterir. Diğer yandan, parayı kaldırma tasarısı, yalnızca daha büyük bir proje olan özel mülkiyeti kaldırma tasarısına içerik kazandırmaz; aynı zamanda kendisinin alegorik bir ifadesi olduğu pazarın kaldırılması beklentisini çarpıcı bir şekilde yeniden temellendirir ve her iki fikrin de nihai kaynağını oluşturan tutkuları yeniler, yabancılaştırır ve yeniden keşfeder. Marx'ın bıkıp usanmadan ve güçlü bir şekilde, ama birazcık da sert bir dille bize hatırlattığı üzere, para hiç kuşkusuz ille de sermaye demek değildir. Fakat şimdilik bizi yalnızca parayı ortadan kaldırma fikrinin ideolojik ve Ütopyacı etkisi, ayrıca Ütopya'nın faal ve gerçekdışı taraflarının para konusundaki bu temel temsili hatayla bağlantılı olabileceği şüphesi ilgilendiriyor.

Para etrafında yoğunlaşan çoklu fantaziler belirginleşmeye ve paranın artık bulunmadığı bir dünya tahayyül etmeyi arzulanır kılmaya başlıyor. İçinde yaşadığımız dünyanın hicivsel abartmalarından, paranın ve metalaştırmanın bekasının bize uzak gelecekte ne sürprizler sunacağına ilişkin en grotesk açılımlara ve tahminlere kadar, çeşitli eleştirel ters-ütopyalar gerçekten ortaya çıkmaya başlıyor artık.

Dolayısıyla parayı palas pandıras ortadan kaldıran Ütopyacı düşünce deneyi, hiç beklenmedik bir şekilde, her türlü yeni bireysel, toplumsal ve ontolojik ilişkiyi ön plana çıkaran estetik bir rahatlama sağlar. Sanki Ütopyacı strateji birdenbire, şu ana kadar değer soyutlamalarının çarpıttığı ve kamufle ettiği bir dizi faaliyetin Ütopyacı taraflarını ortaya çıkararak, tekrar Ütopyacı itkiye dönüşmüştür. Yabancılaşmamış adacıklar birdenbire bu zamana kadar kirli olan çevremizde ışımaya başlar –mesela Kim Stanley Robinson'ın araştırma laboratuvarları (bkz. İkinci Bölüm)– ve bu suretle Ütopyacı temsili, metalaştırmanın kısıtlarının ve keza yokluğuyla ortaya çıkan birçok gelişmenin ölçüldüğü eleştirel ve analitik bir yönteme dönüştürür.

Diğer yandan, bu şekilde yenilenen Ütopyacı itki, her türlü ikili ilişkiden (diğer insanlarla olduğu kadar şeylerle de ilişkiden) akla gelmeyen yeni kolektif birleşimlere kadar pek çok noktada belirir. Yaşadığımız toplum bizi yabancılaşmadan gerçekten uzaklaşmanın ya da sahiciliğin sadece bireysel ya da kişisel dünyada var olduğuna inanacak şekilde eğitmiş olduğu için, belki de en taze, en şaşırtıcı ve açık Ütopyacı olgu, kolektif dayanışmanın bu şekilde gözler önüne serilmesidir: Ütopya'da, Ütopyacı itkinin salt kişisel fantazi uzamlarını sömürgeleştirmesini sağlayan temsil oyunu, tanım gereği, tam da bunların gerçekleşmesiyle bozulur ve toplumsallaştırılır.

Ne var ki şimdi Ütopyacı Tasavvur harekete geçer ve yeni ilkeyi hayata geçirme yolları arar. Muhtemelen bunlar henüz paradan kurtulma formülleri ya da pratik siyasal programlar değildir. Paranın kaldırılması bu noktada bir önvarsayımdır ve bir zamanlar paranın gerçekleştirdiği işlemlerin (hatta tatminlerin) yerine koyacak şeyler aranmaktadır. Burada ücret ilişkisinin ve ayrıca pazardaki mübadelenin ve bunun gereklerinin yerini emek makbuzları ve çalışma belgeleri alır. Tüketim ve tüketimin yarattığı bağımlılıklara ilişkin ve keza emek tatminine ilişkin sorunlar çağdaş bir Ütopyacı'nın yaka-

sını hiç bırakmayan sorunlardır. Ayrıca paranın kaldırılmasına ilişkin Ütopyacı ilkenin rakip şemalarla ve alternatif tanılarla rekabeti gerçekten başlar başlamaz, toplumsal düzen tasarıları, model fabrika taslakları ve esasen arkaik Ütopyacı ev ya da sanayi emeği resimlerini sibernetik işlemler ve sorunlarla değiştirmeye yönelik girişimler ortaya çıkar.

Fakat bir nesne, hatta bir nesne ikamesi olarak paranın mali sermayenin kendisi kadar uçucu bir hale geldiği bu yeni koşullarda, şu soru kendisini dayatmaya başlar: Acaba para gerçekte sermayenin hareketleri sonucunda kendi kendini ortadan kaldırmış olmadı mı? Dolayısıyla da özgün başlangıç noktası tarihsel açıdan gerçekten yaşayabilir bir kerte miydi? Bu şüphe başka Ütopyacı temalara ve olanaklara sıçrar ve Ütopyacı Tasavvur'a karşıt olarak Ütopyacı Tahayyül'ün harekete geçirebileceği başka temel ilkeler ve başka içerikler için huzursuz ve spekülatif bir Ütopyacı araştırmayı başlatabilir.

Nitekim paranın kaldırılması ve parasız bir yaşam hayali şeklindeki eski Ütopyacı rüyanın canlanmasının, bahsettiğimiz dramatik kopmadan aşağı kalır yanı yoktur. Bir görü olarak, tüm o eski ve çoğunlukla da dini antikapitalist ideolojilere –parayı, faizi vs. reddeden ideolojilere– geri dönmeyi talep eder. Fakat küresel geç kapitalizm çağında artık bunların hiçbiri yaşamadığından ve geçerliliğe sahip olmadığından ve paranın kaldırılmasıyla ilgili olarak ideolojik bir gerekçe sonuçsuz kaldığından, bu yol bizi eskimiş görünen bu program için yeni Ütopyacı ideolojiler bulmak zorunda kaldığımız ve yeni nedenler bulma çabası içinde geleceğe fırlatıldığımız bir kararlılığa götürür. Paranın yaşattığı sefaleti, yoksul toplumların ümitsizliğini, zengin toplumların acınası medya manzaralarını herkes hisseder. Kopmaya işaret eden ve Benjamin'in Mesih'i gibi, habersiz, olacaklara hazırlıksız ve yanal olarak, sanki rasgele seçilmiş ama yeni öğe tarafından şekli tümüyle değiştirilmiş bir bugüne girer gibi Ütopya'nın girebileceği bir yer açan şey, parayı terk etme kararı ve bu talebi siyasal bir programın ilk sırasına koyma kararıdır.

Aslında tam da değişimin, arzulanmadığı her yerde dogmatik bir şekilde onaylandığı anda (Samuel Huntington'ın siyasal düzlemdeki uyarısı gibi: Gerçek demokrasi yönetilemez ve dolayısıyla Ütop-

yacı mutlak siyasal özgürlük ve "radikal demokrasi" taleplerinden kaçınmak gerekir) Ütopya asıl görevine işte böyle geri döner. Çağdaş ideolojik "söylem mücadelesi"nde bu tür konumlar o kadar başarılı olmuştur ki muhtemelen pek çoğumuz bu ilkelerin doğruluğuna ve sistemin sonsuzluğuna ikna olmuş durumdayız ve bu inancımızı yıkıp fantazinin yukarıda tanımladığımız "gerçeklik ilkesi"ni karşılayan bir şey tahayyül etmekten aciziz.

Dolayısıyla kargaşa yeni bir söylem stratejisine verilen ad, Ütopya da bu kargaşanın zorunlu olarak aldığı biçimdir. Bu artık gerçek Ütopya biçiminin –bir farklılık sisteminin radikal kapanmasının, bütünsel bir biçimsel kopuş ve süreksizlik deneyiminin– oynayacak bir siyasal role sahip olduğu ve aslında başlı başına yeni bir içerik halini aldığı zamansal durumdur. Zira Ütopya biçiminin güçlendirdiği ve bu biçimin radikal farklılığının mümkün, bir kopuşunsa zorunlu olduğunda ısrar eden tam da bu radikal kopuş ilkesidir, bunun mümkün oluşudur. Ütopyacı biçimin kendisi hiçbir alternatifin mümkün olmadığını, sistemin hiçbir alternatifinin bulunmadığını vaaz eden evrensel ideolojik kanaate verilen yanıttır. Fakat Ütopya bunu, kopuştan sonra işlerin ne âlemde olacağına dair daha geleneksel bir tablo sunarak değil,[23] bizi kopuş üzerine düşünmeye zorlayarak öne sürer.

Dolayısıyla, paradoksal bir biçimde, bir gelecek düşünememe basiretsizliği, Ütopya'nın albenisini ve aynı zamanda işlevini azaltmaktan ziyade artırmaktadır. Önceki kuşaklarda, Ütopya'nın siyasal zayıflığı –yani faillik hakkında bir şeyler söylememiş olması ve

23. Burada kullanılan kargaşa sözcüğünün "terörizm" yerine kullanılan şifreli bir sözcük olmadığını eklemeye gerek var mı? Elbette var! Dolayısıyla şiddetle ilgili üç noktanın altını çizmek ve böylece bunu Novum olarak, alışkanlıkların yeniden yapılandırılması ve beklenmedik sökün edişi olarak, dönüşmüş insanların olduğu yeni bir dünyaya aniden açılan yan kapı olarak kargaşadan ayırmak zorunludur. Şiddetle ilgili hususlar şunlardır: (1) şiddet bir ideolojidir ve devlet iktidarının ve "yasa"ların icazet verdiği fiziksel baskının yapısal ihmali etrafında inşa edilmiştir; (2) şiddet her zaman sağ ve muhafazakâr ya da karşıdevrimci baskı tarafından başlatılır, sol şiddet yalnızca buna bir yanıttır; (3) siyasal şiddet kendi başını yer ve diyalektik olarak muarızlarının elini güçlendirir: Mesela, ABD'nin yayılmacılığı El-Kaide'yi yaratmıştır, El-Kaide'nin yaşadığı büyüme de Amerikan polis devletinin gelişimini hızlandırmıştır ve bu da zamanı gelince yeni direniş biçimleri doğurabilir.

bütünlüklü bir tarihsel ve pratik-siyasal geçiş resmine sahip olmaması– bu sorunlardan hiçbirinin çözüm olanağı sunmadığı bir durumda, gerçek bir güç haline gelir. Ütopya'nın siyasal olanaklardan ve gerçekliğin kendisinden radikal kopuşu ya da ayrılışı, bizim şimdiki ideolojik ruh halimizi artık daha net bir şekilde yansıtır. Lukács bir keresinde, 1960'larda, tarihsel açıdan Ütopik sosyalistlerin gerisinde kaldığımızı, bir gelecek görüsünün bu öğelerinin bile hâlâ önümüzde durduğunu ama yeniden keşfedilmesi gerektiğini, ancak o zaman 1848'de (bu devrimin arefesinde), *Manifesto*'da ifade edildiği şekilde, bir ön-devrimci farkındalık ve potansiyellik evresine ulaşabileceğimizi söylemiştir.[24] Bu sözler kapitalizmin, 1848 devrimlerinin hemen ardından gelen sanayileşme döneminde olduğu gibi, muazzam derecede genişlediği, kusurlarının ve yetersizliklerinin üstünü bir süreliğine örtmesi hesaplanan bir servet yarattığı günümüz toplumu için daha da geçerli değil midir?

Nitekim Ütopya, gerçekten siyasal bir gelecekle olan ilişkimizi, artık mevcut eylem programlarından daha iyi ifade etmektedir; zira biz şimdilik, küreselleşmiş bir dönüşümün nasıl devam edeceğiyle ilgili herhangi bir anlayışa sahip olmadığımız kitlesel protestolar ve gösteriler aşamasındayız. Ama yine bu zamanda, Ütopya salt ideolojik ifadenin ya da çoğalmanın ötesine geçen hayati bir siyasal işlev de görmektedir. Biçimsel kusur –Ütopik kopuşu pratik-siyasal bir geçişe dönüştürecek şekilde nasıl dile getireceğimiz– artık retorik ve siyasal bir güç halini almıştır; öyle ki bizi tam da kopuş üzerine yoğunlaşmaya, olanaksız üzerine, başlı başına gerçekleştirilemeyen üzerine bir tefekküre zorlar. Gelgelelim bu, kapitalizmin zorunluluğu karşısında verilen liberal bir taviz değildir; tam tersine parmaklıkların zorlanması ve daha ulaşılmamış bir aşama için aşırı manevi bir yoğunlaşma ve hazırlık olarak değerlendirilmelidir.

Kim bilir belki de Orwell'ın geçmişin, belleğin ve çocukluğun kaybedilmesi konusunda duyduğu kaygıya benzer bir kaygıyı da bizim geleceğin kaybedilmesi konusunda duymamız gerekiyor. Bu kaygı bilindik "çocuklarımızın..." retoriğinden (gelecek kuşaklar için çevreyi temiz tutmak, onlara ağır borçlar bırakmamak vs.) çok

24. Hans Heinz Holz, Leo Kofler ve Wolfgang Abendroth, *Conversations with Lukács*, haz. Theo Pinkus (Cambridge, MA, 1975).

daha yoğun olacaktır; geleceğin ve gelecekselliğin, tarihselliğin kaybını varoluşsal zaman boyutu içine, hatta kendi içimize yerleştiren bir korku olacaktır. Bilimkurguda her yerde, özellikle de zaman yolculuğunda resmedilen tehlikeli gelecekle kurulan bir ilişkidir bu. Bu yolculukta, bugün yapılan farklı bir seçim tüm bir alternatif geleceği, içindeki herkesle birlikte yok eder – bir başka gezegeni, hatta bir türü yok etmekle karşılaştırılabilecek bir katliam, hepimizin hâlâ gayet muktedir göründüğü bir eylemdir bu. Söz konusu korkunun ve onu oluşturan belirsizliklerin en güçlü ve dokunaklı ifadesini belki de Marge Piercy'nin *Zamanın Kıyısındaki Kadın*'ındaki zaman yolcularında buluyoruz. Başkarakter Connie esasen ruhsal açıdan zarar görmüştür; aşırı derecede sakindir ve kendisine tıbbi güç merkezi tarafından şizofren teşhisi konmuştur: Connie'nin gelecekten gelen ziyaretçilerinin belalı ve belki de ölümcül bir vakanın sanrıları ve istek gerçekleştirimleri olmadığını kim söyleyebilir? Ama elbette, daha önce gösterdiğimiz üzere, Ütopyalar da aynı oranda birer istek gerçekleştirimi ve ümitsiz zamanlardaki sanrılı görülerdir. Connie'nin Ütopyacı ziyaretçileri iki misli tehlikelidir: Bir yandan, en gerçekçi klasik Ütopyalarda olduğu gibi, kırılgan toplumları dış dünyanın gayri- ve anti-Ütopyacı güçleri tarafından tehdit edilmektedir; öyle ki gerçek tarihte ve bunun dışında, Ütopyacı adacıkların çevresini hiç bitmeyen bir savaş kasıp kavurmaktadır.

Diğer yandan, standart bilimkurgu zaman yolculuğu paradigmasında olduğu gibi, Mattapoisett Ütopyacıları da bugünün tehdidi altındadır – onlar belki de hiçbir zaman var olmayacak bir şeye alternatif bir tarih oluşturmaktadır. *La Jetée*'de olduğu gibi, ama çok farklı bir tarzda, var olma mücadelelerinde bugünü yanlarına çekmişlerdir; ne var ki yalnızca Ütopya ihtiyacı duyan insanlara görünebilmektedirler. Dolayısıyla Piercy'nin karakterlerinin Connie açısından (ve bizim açımızdan) çekiciliği tüm Ütopyaların, bugünün, geçmişin ve geleceğin Ütopyalarının gizli mesajıdır:

"Gerçekten tehlikede misiniz?"

"Evet." Büyük kafasını onaylar şekilde dostça salladı. "Siz bizim ayağımızı kaydırabilirsiniz."

"Ben mi? Nasıl?"

"Sizin zamanınızın senleri. Sen bireysel olarak bizi anlayamayabilirsin

ya da kendi yaşamında ve zamanında mücadele edemeyebilirsin. Sizin zamanınızın senleri tümden mücadele etmeyi başaramayabilir... Biz ise var olmak için, hayatta kalmak için, gelecek olmak için kavga vermeliyiz. Size gelmiş olmamızın nedeni bu."[25]

—

25. Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time* (New York, 1976), s. 197-8 (Türkçesi: *Zamanın Kıyısındaki Kadın*, çev. Füsun Tülek, İstanbul: Ayrıntı, 1992).

Dizin

Abendroth, Wolfgang, 312
adalar, 298-9
ademi merkeziyetçilik, 224, 226
Adorno, Theodor Wiesengrund, 45, 274
  Aesthetic Theory, 72, 138, 200
  karş. Derrida, 248
  Dialectic of Enlightenment (Horkheimer'la beraber), 214-5, 238
  havai fişekler üzerine, 138
  Philosophie der neuen Musik, 72
  sosyalizm üzerine, 236-9
aile, 280-4
Akdeniz, 298-300, 305
Aldiss, Brian
  Helliconia üçlemesi, 91, 195, 215, 253
Althusser, Louis, 262
  ideoloji üzerine, 78-9
  Machiavelli üzerine, 61-3
  üstbelirlenim üzerine, 74, 131
  yapısal nedensellik üzerine, 131
Amazing Stories, 137
Amis, Kingsley, 214
anamnezi, 24, 74
anarşizm, 88
  Marksizm ve, 266, 287
Anderson, Perry, 286, 292
anlatı, 12, 284
anti-entelektüelizm, 234
antikapitalizm, 267, 298
anti-psikiyatri, 281
Aristoteles, 97, 146, 283
  Marx, Aristoteles üzerine, 234
Aronowitz, Stanley, 209
asgari ücret, 206
Asimov, Isaac, 98, 133, 134-6, 138
  Ben Robot, 162
  Günbatımı, 133-5, 138-9
  Marksizm ve, 134
  The Gods Themselves, 146, 150-1, 192
Auerbach, Erich, 59
Austen, Jane, 282
Avrupa Birliği, 303-4
Aziz Jerome, 56

Bacon, Francis, 30, 38
Badiou, Alain, 233
bahçe şehirler, 41
Bahro, Rudolph, 207, 209, 297
Bahtin, Mikhail, 268-9, 289
Bakunin, Michael, 266
Balasopolous, Antonis, 278
Ballard, J. G., 93, 136-7
Banham, Reyner, 134, 291
Barabas, Alicia M., 283
Barbarella, 273
Barthes, Roland, 22, 25, 71, 257, 278
  Fourier üzerine, 15
  kapanma üzerine, 278
Baudelaire, Charles, 222
Baudrillard, Jean, 210, 214
Bauhaus, 41
Bear, Greg
  Blood Music, 103
Beckett, Samuel, 237
Beecher, Jonathan
  Charles Fourier: The Visionary and His World, 72
Bell, Daniel, 267
Bellamy, Edward, 18, 31, 40, 200, 221, 235, 249, 253, 277
  aile ve, 283

Looking Backward, 32, 90, 200-1, 249-51, 306
Benjamin, Walter, 14, 131, 306-7
ilerleme üzerine, 306
Bergman, Ingmar, 105
Yüz, 105
Bergson, Henri, 132
Bıçak Sırtı, 90, 163, 196, 222-3
Biçimcilik, 146
bilgisayarlar, 224-7
bilimkurgu
Asimov, bilimkurgu üzerine, 135
alımlama ve, 170
altı evresi, 137
altın çağı, 133, 140, 150, 196
doğuşu, 17
mahşeri, 256
ayrıca bkz. Efremov; Lem; Strugatski; Zamyatin
ayrıca bkz. fantazi, siberpunk
birey (ve toplum), 275
Black, Stefanie, 290
Blish, James
A Case of Conscience, 111, 187
Blissett, Luther, 271
Bloch, Ernst, 18-25, 27, 123, 125, 252
gelecek ve, 24
Bogdanov, Alexander, 42
Boorman, John, 24, 253
Bone, Jean, 282
Boulding, Kenneth, 295
Bourdieu, Pierre, 20, 234, 281-2
Bradbury, Ray, 116, 132
Bradley, F. H., 129
Braudel, Fernand, 129, 131, 298-300, 304, 305
Brecht, Bertolt, 93, 143-4
Galileo, 258
Bresson, Robert, 107
Breton, Andre, 274
bricolaj, 60
Broderick, Damien, 38, 197
Brown, Norman O., 39
Brunner, John, 269
Crucible of Time, 91
Stand on Zanzibar, 194
Total Eclipse, 148, 150-2, 173, 186, 195
Burke, Edmund, 225, 270
Burke, Kenneth, 62
Burroughs, Edgar Rice
A Princess of Mars, 137
Butler, Octavia, 195
Bürger, Peter, 250
bütünlük, 20-2, 284
temsil edilemeyen, 33
büyü, 90, 97, 101, 170

Cacciari, Massimo, 307
Cage, John, 72
Callenbach, Ernest, 32, 46, 207, 252, 253
Ecotopia Emerging, 288
Ekotopya, 46, 83, 260, 277, 288
Cameron, James, 163
Campanella, Tomaso, 31, 37, 235, 278
Campbell, John, 134
can sıkıntısı, 252
Čapek, Karel, 133
Card, Orson Scott, 169
Cartmill, Cleve, 134
Cavendish, Margaret, 29-30
Cervantes, Miguel de, 243
Cizvitler, 50
Clarke, Arthur C.
Rama'yla Buluşma, 154
Son Nesil, 111, 187
Coleridge, S. T., 72, 73, 86, 105, 109
Coletti, Lucio, 199

Çernişevski, Nikolay Gavriloviç, 31, 32, 40, 202,

Dante Alighieri, 96-7, 188
Darwin, Charles, , 149
Davis, J.C., 208
de Man, Paul, 243, 247
de Sade, Marquis, 201, 221
Debord, Guy, 214
Delany, Samuel R., 98, 136-7, 289
kent üzerine, 241
Stars in My Pocket like Grains of

Sand, 197
Trouble on Triton, 201, 220-1, 225
Deleuze, Gilles, 21, 198-9, 304
demokrasi, 226-8
Dennett, Daniel, 231
Derrida, Jacques, 35, 144, 171, 248
Descartes, René, 30, 294
Dick, Philip K., 90, 98, 105-6, 121
Android'ler Elektrikli Koyun Düşler mi?, 90, 163
Le Guin ve, 120-2
on büyük roman, 137
The Three Stigmata of Palmer Eldritch, 135, 140
Ubik, 121
We Can Build You, 123, 163
Dickens, Charles, 60
DiFazio, William, 209
Dilthey, Wilhelm, 148-9
din, 93-5, 278
antropoloji ve, 139
Disneyleştirme, 291, 300
diyalektik, 40, 164, 198-9
Bir ve Çok, 179
Engels, diyalektik üzerine, 40
özdeşlik ve farklılık, 234
Donnelly, Ignatius, 200
Dostoyevski, Fyodor, 202, 263
Bir Yazarın Günlüğü, 241
Dumézil, Georges, 92
duree, 256
Dünyaya Düşen Adam, 197
Dürer, Albrecht, 56, 87

Eagleton, Terry, 90
Efremov, I. A., 42
Andromeda, 258
Egan, Greg, 103
ejderhalar, 97-8
Elias, Norbert, 48
Eliot, T. S., 178-9, 214
El-Kaide, 312
Elliott, Robert C., 45, 61, 175
emek (ve yabancılaşma), 201, 211
empati *(Einfühlung)*, 149
Empson, William, 30-1
Engels, Friedrich
Fourier üzerine, 14, 40
Komünist Manifesto, 9, 313 (Marx'la beraber)
Ennis, Michael, 283
episteme, 77, 129
Erasmus, 45, 47, 55, 72
esaret, 234

fantazi, 89-104, 107, 170
Le Guin ve, 112
farklılaş(tır)ma, 34-7, 40-1
FBI, 134
federalizm, 302-5, 308
feminizm, 40
aile ve, 281
bilimkurgu ve, 137-8
sosyalizmin düşüşü ve, 196
Feuerbach, Ludwig, 100
Fiedler, Leslie, 177, 184
Fitting, Peter, 286
Flatley, Jonathan, 85
Flaubert, Gustave
Gönül ki Yetişmekte, 289
Ford, Henry, 206
Fordizm, 86, 224
fotoğraf, 281, 282
Foucault, Michel, 91
Fourier, François-Marie-Charles, 14, 31, 39, 70-1, 85, 220, 235, 277, 293
anarşizm ve, 88
Franck, Sebastian, 37
Frankel, Boris, 296
Franklin, H. Bruce, 92
Fransız Devrimi, 265, 266, 270
Hegel, Fransız Devrimi üzerine, 99
Freedman, Carl, 39
Freeman, Chrystia, 254
Freud, Sigmund, 25
para üzerine, 39
Rüya Yorumları, 74
"Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri", 74-6
Friedman, Thomas L., 213
Friedman, Yona, 295-8

Frye, Northrop, 24
Fuller, Buckminster, 295

Garcia-Cancilini, Nestor, 290
Gasset, Ortega y, 214
gayri şahsileşme, 142
Genette, Gérard, 146
George, Stefan, 107
Gerard, Alexander, 12
Gibson, William
Neuromancer, 137
The Difference Engine, 91
Giddens, Anthony, 225
Gide, André, 92, 280
Gilman, Charlotte Perkins, 192
Godelier, Maurice, 47, 56
Godwin, William
Caleb Williams, 279
Goebbels, Heinrich, 264
Goldmann, Lucien, 49
Gomez, Fernando, 283
Goodwin, Barbara, 17, 88, 203, 204, 294, 295
Goodwin, Lawrence, 200
Gorz, Andre, 209
görecilik, 130
Gramsci, Antonio, 209
Grass, Günther, 116, 210
Greimas, A. J., 54, 180, 182, 198, 199, 244-6
Groys, Boris, 9, 259, 274
Guha, Ranajit, 41
günlük yaşam, 23, 142, 251, 256, 259
estetize edilmesi, 211, 215, 251
Stalin döneminde, 210

Habermas, Jürgen, 39, 306
Benjamin üzerine, 306-7
hakikat olayı, 233
Haraway, Donna, 99, 163, 225
Hardt, Michael, 41, 58
Harry Potter, 89, 91
Hayden, Dolores, 200
Haydn, Franz Joseph, 236
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 11, 12, 171, 182
diyalektiği, 40
karşıtlık üzerine, 182
sanatın sonu, 250-2
Tinin Görüngübilimi, 99
zorunluluk üzerine, 130
Heidegger, Martin, 87, 167, 178, 214, 238
gelecek ve, 24-5
"*je mein eigenes*", 238, 261, 263
Heinlein, Robert A., 186, 264, 268
Yaban Diyarlardaki Yabancı, 92
The Moon is a Harsh Mistress, 265
Henry, VIII., 50, 51, 56
Herbert, Frank
Dune, 92
Hexter, J. H., 46
Hichens, Robert, 158
hiciv, 45
Hjelmslev, Louis, 12
Hobbes, Thomas, 30
Hollinger, Veronica, 17
Holz, Hans Heinz, 312
Horkheimer, Max, 191
Aydınlanmanın Diyalektiği (Adorno ile beraber), 214-5, 238
Howard, Ebenezer, 41
Hudson, Wayne, 18
Hume, David, 129
Huntington, Samuel, 139, 227, 311
Huston, John, 147
Huxley, Aldous, 22
Cesur Yeni Dünya, 176, 214, 275
hümanizm, 163
More ve, 44, 70
Protestanlığa karşı, 47-9

IMF, 206, 303
ırkçılık, 27, 93, 274, 278
ideoloji, 78-9
ifade (ve inşa), 71
İkinci Enternasyonal, 308
ilerleme, 306-308
infantilizm, 254
İnkalar, 48, 50, 54, 56
inşacılık, 29-30
İnternet, 213, 226

medyaya karşı, 226
Jolles, André, 62
Jones, Gwyneth
White Queen, 197
Joyce, James
Ulysses, 131

kamusal alan, 18, 55
Kant, Immanuel, 14,44,111
nedensellik üzerine, 129
olumsuz büyüklükler üzerine, 199
sanat üzerine, 157
Yargı Yetisinin Eleştirisi, 211
kapanma, 275, 277-8, 281, 284-5, 305
Barthes, kapanma üzerine, 22
karmaşıklık, 224-5
karnaval, 268-9
Keats, John, 142
kendini koruma, 238-9, 274
Kendrick, Christopher, 51-3, 59
Kermode, Frank, 271
kılıç ve büyü, *bkz.* fantazi
kimlik politikaları, 284
Kirkpatrick, Sheila, 210
kitle kültürü, 213-5
Klein, Naomi, 51
Klossowski, Pierre, 15
Kofler, Leo, 312
Kojève, Alexandre, 252
kolektivite, 21, 26
komplo, 284
Komünist Manifesto, 9, 313
komünizm
Hıristiyanlık ve, 50
Marx, komünizm üzerine, 52-3
partiler, 287
Sovyetler Birliği, 42, 176, 254
Koolhaas, Rem, 134
Kornbluth, C. M.
Uzay Tacirleri (Pohl'la beraber), 135, 137
Koyré, Alexandre, 78
Kubrick, Stanley, 154, 163
küçülme, 205
Kültür Devrimi, 230
kültür endüstrisi, 214
küreselleşme, 10, 51, 213, 228, 273, 290, 298,
ters-ütopya ve, 290
küreselleşmenin geleceği, 308
bilimkurgu ve, 136, 137

La jetée, 272, 314
LaBruyere, Jean de, 59
Lacan, Jacques, 27, 35, 76-9, 139, 166, 8-9, 261-2
Adorno'ya kıyasla, 237
jouissance'ın kıskanılması, 210-1
Le Seminaire, 139
Renoir üzerine, 76
Laclau, Ernest, 199, 261
Lafargue, Paul, 208
Lazzerato, Maurizio, 41
Le Corbusier, 218
Le Guin, Ursula, 31, 90, 108, 112, 127, 141, 296
büyü üzerine, 102
Dünyaya Orman Denir, 102
ejderhalar üzerine, 98
Hep Yuvaya Dönmek, 102, 141, 212, 226
Karanlığın Sol Eli, 32, 193
kırsal alanlar üzerine, 240-1
Lathe of Heaven, 13, 110, 114-22
Mülksüzler, 32, 112, 139, 141, 201, 212, 215-7, 226
sosyalizme karşı, 201
Sürgün Gezegeni, 143
Tehanu, 102
Yanılsamalar Kenti, 141
Yerdeniz Büyücüsü, 102
Yerdeniz Öyküleri, 101
Lefebvre, Henri, 295
Leibniz, Gottfried Wilhelm, 231, 304
Lem, Stanislaw, 110, 136, 146, 154-62, 196, 223
Aden, 171-4
His Master's Voice, 155
Solaris, 155-7, 159-67
Yenilmez, 161-8, 172
Gelecekbilim Kongresi, 120
Lenin, V. I., 42, 209, 227,

Devlet ve Devrim, 9
Levi-Strauss, Claude, 39, 60, 95, 174
Hüzünlü Dönenceler, 174
Levitas, Ruth, 19
Lewis, C. S., 45
liberalizm, 31
Lindsay, David, 170
Llosa, Vargas, 271
London, Jack, 200
Loos, Adolf, 73, 217, 218
Lucas, George, 107
Luhmann, Niklas, 34-5, 43, 68, 131, 225
Lukács, Georg, 23, 313
Schiller üzerine, 211
Luther, Martin, 47, 56, 294
Lynn, Gregg, 191
Lyotard, Jean-François, 263

Machiavelli, Niccolo, 29, 46, 61-3, 278
Maleviç, Casimir, 72, 259, 274
Malraux, André, 200
manastırlar, 50-1, 56-7
Mann, Phillip
The Eye of the Queen, 173, 197
Mann, Thomas, 96, 243
Manuel, Frank ve Fritzie, 14, 71
Marcuse, Herbert, 15, 25, 211-2, 215, 251, 262
Eros ve Uygarlık, 262
Žižek, Marcuse üzerine, 261
Marin, Louis, 52, 53, 55, 60, 65, 69, 71, 115, 195, 243-6
nötrleştirme üzerine, 69
marjinallik, 282
Marker, Chris, 272
Marksizm, 125
60'larda Marksizmin yeniden keşfedilmesi, 48
Althusser, Marx üzerine, 78-9
anarşizm ve, 88, 266, 287
Marx, Karl
Alman İdeolojisi (Engels'le beraber), 78
Asya tipi üretim tarzı, 47, 53, 56
din üzerine, 100
Felsefenin Sefaleti, 68
Fransa'da İç Savaş, 9
Fourier üzerine, 14
Genel Zekâ, 41, 98
Grundrisse, 41, 53, 68
Kapital, 52, 288
Komünist Manifesto (Engels'le beraber) 9, 313
özgürlük ve zorunluluk üzerine, 201
ticaret üzerine, 36-7
yabancılaşma üzerine, 211
Mauss, Marcel, 151
Maymunlar Cehennemi, 145
McCaffrey, Anne, 98
medya, 213, 302
mekanizma, 306
Midnight Notes Collective, 51
Miéville, China, 98
milliyetçilik, 39, 304-6
Montesquieu, 39, 169
Moorcock, Michael, 136, 137
More, Thomas, 17, 20, 22, 36-7, 39, 42, 46-69, 70-2, 74, 79-84, 122, 202, 203, 214, 215, 220, 221, 227-30, 258, 265, 308, 309
anti-ütopyacı olarak More, 242
çileciliği, 210
Ütopya, 17, 44-67, 220, 242
Morgan, Arthur, 47
Morris, William, 14, 18, 31, 40, 41, 81, 84, 90, 127, 200, 201, 211-3, 251, 254, 255, 277
News from Nowhere, 212, 251, 255, 266
Schiller ve, 211
tarih üzerine, 254-5
Morson, Gary Saul, 42, 241-5
Mouffe, Chantal, 199, 261
Moylan, Tom, 17, 19, 214, 270
mutfaklar, 81-2, 86
mutluluk, 237, 159
müzeler, 144-5
nedensellik, 129-31
Negri, Antonio, 58, 223, 307
Nietzsche, Friedrich
Hıristiyanlık eleştirisi, 90

Niven, Larry, 186, 187
The Mote in God's Eye (Pournelle'le beraber), 186-93
Nozick, Robert, 43, 293, 294, 296

Orwell, George, 242, 275, 313
Bin Dokuz Yüz Seksen Dört, 264, 269, 271-2
Hayvan Çiftliği, 270
Ostalji, 210
Owen, Robert, 14

özel mülkiyetin kaldırılması, 308-9
özelleştirme, 10, 309
özgürlük, 221-2, 264-5, 297
öznellik, 229-31

para, 37, 87
kaldırılması, 308-9
ortaya çıkışı, 39
Parmenides, 132
Pavlovna, Vera, 40
Peirce, C. S., 57
Pelevin, Viktor, 42
pensee sauvage (yaban düşünce), 95, 96
peri masalları, 111, 112
Pessoa, Fernando, 142
Piercy, Marge
Zamanın Kıyısındaki Kadın, 31, 286, 314, 315
Pinkus, Theo, 313
Platon, 19, 50, 77-9, 87, 182
doksa ve episteme, 77
Platonov, Andrei, 122
Plekhanov, Georgi Valentinoviç, 60
Plutarkhos, 127, 128
Pohl, Frederik
Uzay Tacirleri (Kornbluth'la beraber), 135, 137
Polybios, 58
Pons, Emile, 49
post-Marksizm, 262
postmodernlik, 35, 41, 103, 104, 107, 215, 267, 268, 287, 291-3, 309
fotoğrafçılık ve, 281-2
görecilik ve, 130
sibernetik ve, 99
Postone, Moishe, 209
Pournelle, Jerry
The Mote in God's Eye (Niven'le beraber), 186-93
Protestanlık, 47, 48, 54-7
çalışma etiği, 209
Proudhon, Pierre Joseph, 14, 68
Proust, Marcel, 25, 85, 117, 124, 132, 158, 160, 177, 254, 285,
psikanaliz, 40
Pynchon, Thomas, 289

Rabelais, François, 43, 201, 258, 268
refah devleti, 225, 297
Renoir, Jean
Oyunun Kuralı, 76
Ricoeur, Paul, 15, 129
Roberts, Keith
Pavane, 91
Robinson, Kim Stanley, 22, 25, 36, 38, 91, 92, 223, 255, 256, 264, 265, 293, 295
Kızıl Mars, 38, 166, 228
Mars üçlemesi, 277, 292
Years of Rice and Salt, 25, 91, 293
Romantizm, 73
Rorty, Richard, 200
Rousseau, Jean-Jacques, 31, 36, 39, 70, 71, 127, 128, 226-8, 264-5, 276
demokrasi ve, 226-7
Toplum Sözleşmesi, 276
Ruskin, John, 251
Schiller ve, 211
Russ, Joanna, 192
Russell, Mary Doria
Serçe, 187

Sahlins, Marshall, 39
çalışma üzerine, 209
Saint-Simon, Henri, 31
Sale, Kirkpatrick, 41
Santos, Irene Ramalho, 142
Sargent, Lyman Tower, 17, 283
Sartre, Jean-Paul, 16, 21, 22, 24, 91,

123, 139, 142, 231, 280
aile üzerine, 230
Diyalektik Aklın Eleştirisi, 280
etik üzerine, 90
gelecek ve, 21
kolektivite üzerine, 296, 300-1
Varlık ve Hiçlik, 139-143
Saussure, Ferdinand de, 246, 298
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 160
oyun (*Spiel*) üzerine, 211
Schlegel, Friedrich, 243
Schmitt,Carl, 22, 29, 63, 159, 221, 223
Schönberg, Arnold, 107
Scott, George C., 147
Scott, Ridley, 32, 90, 163, 196
Scribner, Charity, 210
Shaw, George Bernard
Back to Methusaleh, 24, 253
Shelley, Mary
Frankenstein, 18, 89
siberpunk, 43, 103, 107, 137, 186
kapitalizm ve, 260
siberuzay, 43, 284
Silverberg, Robert
Dying Inside, 175
Simenon, Georges, 149
Simpson, David, 233
sinizm, 29
sistem teorisi, 34
Skinner, B. F., 22, 31, 41, 80-4, 86, 127, 230, 249-50, 252, 255, 277, 283
Walden Two, 22, 80, 86, 257, 264
Soğuk Savaş, 263, 264, 268
Sorel, Georges, 288
sosyalizm, 266-7, 304-5
Sovyetler Birliği, 20, 171, 189, 254, 268, 302
Sparta, 283
Speaks, Michael, 191
Spinoza, Benedict, 19
Spinrad, Norman, 186
Stalinizm, 9, 176, 177, 196, 259, 268, 272
Orwell ve, 273
Stapledon, Olaf, 11, 18, 126, 133, 176-85, 189, 222, 232, 276
Last and First Men, 177
Star Maker, 175, 176, 179, 214
Sterling, Bruce, 91, 93
The Difference Engine (Gibson'la beraber), 91
Subotnik, Rose, 236
Suvin, Darko, 10, 13, 97, 98
Zamyatin üzerine, 42
Swanwick, Michael
Stations of the Tide, 104, 105
Swift, Jonathan, 152-3, 242

şevk, 55
şeyleştirme, 217
Ştrugatski, Arkadi ve Boris, 91, 110, 111, 112, 145, 174
Monday Begins on Saturday, 111
Uzayda Piknik, 110, 111, 112, 186
Yokuştaki Salyangoz, 110, 188
Zor Şey Tanrı Olmak, 91, 174

Tafuri, Manfredo, 307
tam istihdam, 204-6
Taoism, 117, 118, 216
tarih
Bellamy, 249
Morris, 251
tarihselcilik, 233-5
Tarkovski, Andrey, 111, 160
Taylor, Keith, 17, 203, 204
Taylorizm, 86, 209
Tel Quel, 219
temalaştırma, 246
Terminator, 163
terörizm, 307
ters-ütopya, 270-4, 296
Thatcher, Margaret 10, 286
The List of Adrian Messenger, 147
The Mote in God's Eye, 186-93
ticaret, 219
Tobin vergisi, 88, 294
Todorov, Tzvetan, 105
Tolkien, J. R. R., 89, 91, 94, 102, 112, 141
totalitarizm, 128

turizm, 290-1
Turnbull, Colin, 39, 174
Turner, Paul, 25

Uzay Yolu, 187

üstbelirlenim, 74, 130-1
Ütopya
  anti-ütopyacılık, 16, 24, 101, 117-9, 128, 225, 241-3, 256-61, 263-5, 273-5
  Marksizmin ütopya eleştirisi, 9
  programa karşı dürtü, 19-21, 226,
  Stalinist olarak, 272-3
  ayrıca bkz. ters-ütopya; More, Thomas maddesi altındaki *Ütopya*

Van Vogt, A. E., 105-7
varoluşçuluk, 260, 263
Venturi, Robert, 73
Vergiler, 296-7
Verne, Jules, 98
Vico, Giovanni Battista, 149, 165
Voltaire, François-Marie Arouet, 165

Wagner, Richard, 107
Walmart, 213
Weber, Max, 37, 49
  manastırlar üzerine, 50
Wegner, Phillip E., 43, 281
Wells, H. G. 11, 123, 145, 174
  Dünyaların Savaşı, 123
  Zaman Makinesi, 18, 81, 89, 145, 174, 177
Williams, Raymond, 225
Wilson, Edmund, 146
Winstanley, Gerrard, 22, 277
Wittfogel, Karl, 53, 66
Wolfe, Gene, 104
Wollen, Peter, 290
Woodward, Susan, 301
World Bank, 303
Worringer, Wilhelm, 274
Wyndham, John, 271

yabancılaşma, 209
yapısalcılık, 151
yapısöküm, 246
Yaratık, 32,196
Yaratık 3, 167
yeni muhafazakârlık, 297
yerleşiklik, 233
Yıldız Savaşları, 107
Yugoslavya ("eski"), 301, 302, 305
zaman, 25-7
  yazı ve, 146-8
Zamyatin, Eugene, 42-3
  Biz, 242, 275
Zardoz, 24, 253
Zasuliç, Vera, 51
ziyaretçiler, 314-5
Žižek, Slavoj, 210
  fundamentalizm üzerine, 261-2
  ırkçılık üzerine, 301
  milliyetçilik üzerine, 304
  Orwell üzerine, 275

metis eleştiri

Fredric Jameson
Ütopya Denen Arzu

Geçmişi araştırırken başvurduğumuz araçları gelecek için kullanmalı —"toplumsal biçimlerin poetikası" adını verdiği projenin en yeni parçasını oluşturan bu kitabında Jameson'ın yaptığı çağrı bu. Thomas More'un bu edebi türe adını veren Ütopya'sından başlayarak "bilimkurgunun Shakespeare'i" kabul edilen Philip K. Dick'in, Mülksüzler ile bilimkurgu ve ütopyayı bir anlamda uzlaştıran Ursula K. Le Guin'in ve diğer önemli bilimkurgu yazarlarının yapıtlarına uzanan, kapsamlı bir bilimkurgu ve ütopya arkeolojisi sunuyor.

"Bizi düşmanın varlığı değil, genel inanış elden ayaktan düşürüyor," diyor Jameson, "kapitalizmin tarihsel alternatiflerinin gerçekleşemez ve olanaksız olduğunu, başka bir sosyoekonomik sistemin –pratiğe geçirmek şöyle dursun– tasavvur dahi edilemeyeceğini söyleyen bir genel inanıştan" söz ediyor. Bugünümüzden kökten farklı bir gelecek tahayyül etme çabasının, bizi esasen tahayyülümüzün sınırlarına götürdüğünü; ufkumuzu çepeçevre kuşatan üretim tarzının, bakış açımızı nasıl şekillendirdiğini anlatıyor. Ütopya kavramının neden hâlâ vazgeçilmez olduğunu ikna edici bir biçimde gösteriyor ve "radikal farklılık üzerine, radikal ötekilik üzerine ve toplumsal bütünlüğün sistemsel doğası üzerine temsili bir düşünme" olarak gördüğü ütopya biçiminin reel sosyalizm sonrası dönemde görebileceği negatif ve dönüştürücü işleve dikkat çekiyor.

Bloch'dan bu yana yazılmış en sağlam Ütopya savunusu niteliğindeki bu kitabın, bir edebi tür olarak bilimkurguya meraklı okurlar kadar Sol tahayyülün imkânlarını araştıran okurlar için de vazgeçilmez olduğunu düşünüyoruz.

Metis Eleştiri
ISBN-13: 978-975-342-715-9

Metis Yayınları
www.metiskitap.com