

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

edebiyatın izinde

FANTASTİK ve BİLİMKURGU

Yayına Hazırlayanlar

SEVAL ŞAHİN

BANU ÖZTÜRK

DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

FANTASTİK ve BİLİMKURGU

SEVAL ŞAHİN
BANU ÖZTÜRK
DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN



TIRMA
DİZİSİ
LAM



edebiyatın izinde

FANTASTİK ve BİLİMKURGU

Yayına Hazırlayanlar

SEVAL ŞAHİN

BANU ÖZTÜRK

DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN



Bağlam Yayınları 415
İnceleme-Araştırma 286
ISBN 978-605-9911-09-2

Edebiyatın İzinde / Fantastik ve Bilimkurgu
Yayına Hazırlayanlar:
Seval Şahin - Banu Öztürk - Didem Ardalı Büyükarman

© Bağlam Yayıncılık

Birinci Basım: Mayıs 2015
Kitap Tasarımı: Canan Suner
Kapak Görseli: *The Dunwich Horror*, 1970 filminin afişinden ayrıntı
Baskı: Umut Kağıtçılık Sanayi Ticaret Ltd. Şti.
Fatih Cad. Yüksek Sok. No: 11/1 Beşiktaş Merter/İstanbul

Yayınevi Sertifika Numarası: 11081
Matbaa Sertifika Numarası: 22826

BAGLAM YAYINCILIK Ankara Cad. 9/1 34410 Cağaloğlu/İstanbul
Tel: (0212) 513 59 68 / 244 41 60 Tel-Faks: (0212) 243 17 27
Web: www.baglam.com e-mail: baglam@baglam.com

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

Seval ŞAHİN.....7

AÇILIŞ KONUŞMASI

Bülent SOMAY9

Bölüm I

BİLİMKURGU VE FANTASTİK: KAVRAM, TANIM, TARİHÇE

YA ÖYLE OLSA? BİLİMKURGU-FANTASTİK YAZINI VE
HAKİKAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doğan ERİŞEN29

ÇAĞININ AYNASI OLARAK BİLİMKURGU:
İNSANIN DOĞA VE TEKNOLOJİYE BAKIŞI NASIL DÖNÜŞTÜ?

K. Murat GÜNEY36

BİLİMKURGU VE ADİLİK: BİOPUNK

Abdullah DERİN44

BİR OSMANLI BİLİMKURGUSU: *FENNİ BİR ROMAN*
YAHUT AMERİKA DOKTORLARI

Seda UYANIK.....49

TÜRKİYE'DE BİLİMKURGU

Gürses ÖNER.....56

1980 SONRASI TÜRKİYE'DE BİLİMKURGU ROMANLARI

Veli UĞUR.....63

CANAVAR: KÜLTÜRALİZM NE ZAMANDI?

Sibel YARDIMCI71

BAŞLANGIÇTAN 2000'LERE TÜRKÇE EDEBİYATTA
FANTASTİĞİN SERÜVENİ

Pelin ASLAN AYAR..... 110

Bölüm II

PANELLER

PANEL I / FANTASTİĞİN KÖKENLERİ: MİTOLOJİ VE GOTİK	125
PANEL II / BİLİMKURGU VE FANTAZYANIN TÜRKÇE SINIRLARI.....	141
PANEL III / YAZARLARIN GÖZÜYLE BİLİMKURGU VE FANTASTİK	157

Bölüm III

BİLİMKURGU VE FANTASTİK: İNCELEME VE ÇEVİRİ

BİR BİLİMKURGU ROMANININ SİNEMA YOLCULUĞU: "DUNE" YÖNETMENLERİN KUTSAL KASESİ <i>M. Korkut ÖZTEKİN</i>	181
UZAY ÇİFTÇİLERİ VE ŞEBEK ROMANI'NDA ÜTOPYA İLE DİSTOPYANIN TEZAHÜRÜ <i>Erol GÖKŞEN</i>	188
MURATHAN MUNGAN'IN FANTASTİK BİR POLİSİYE ROMANI: ŞAİRİN ROMANI <i>Nilüfer İLHAN</i>	195
SANAL HİKÂYE ANLATICILIĞI ÇAĞINDA YAŞAYAN BİLİMKURGU VE FANTASTİK DÜNYALAR OLARAK VİDEO OYUNLARI <i>Sercan ŞENGÜN</i>	211
FRANSIZCA'DAN TÜRKÇE'YE GERÇEKLEŞTİRİLEN İLK FANTASTİK YAZIN ÇEVİRİLERİNE GENEL BİR BAKIŞ <i>Pınar GÜZELYÜREK ÇELİK</i>	221
SEZGİN KAYMAZ-İSMAİL GÜZELSOY VE HAKAN BIÇAKCI İLE FANTASTİK VE DİĞER ŞEYLER ÜZERİNE	229
TÜRKÇE EDEBİYATTA FANTASTİK VE BİLİMKURGU LİTERATÜRÜ DENEMESİ <i>Ayşegül ERGÜL</i>	234
YAZARLAR HAKKINDA	248

GİRİŞ

Elinizdeki kitap “Edebiyatın İzinde” üst başlığı ile yayımlanan serinin ikinci kitabını oluşturmaktadır. İlk Türkiye’de özellikle 1990’ların sonlarından itibaren yoğun ilgi görmeye başlayan polisiye edebiyata ayrılan serinin ikincisi yine son yıllarda görünür olmaya ve tartışılmaya başlanan bilimkurgu ve fantastik edebiyata ayrılmıştır. Türkçe edebiyatta belirgin bir boşluğu dolduracağını düşündüğümüz bu kitabın hazırlanması, 14-15 Kasım 2013 tarihleri arasında Yıldız Teknik Üniversitesi, Beşiktaş Kampüsü’nde gerçekleştirilen “Türkçe Edebiyatın Hayalperver Çocuğu: Fantastik ve Bilimkurgu Edebiyatı” başlıklı sempozyum ve düzenleyicileri Seval Şahin, Didem Ardalı Büyükarman, Banu Öztürk, Sibel Işık, İpek Şahbenderoğlu ve Tülin Ural sayesinde olmuştur.

Kitap, sempozyumda sunulan bildiriler arasından seçilen metinlerden, daha önce yayınlanmış ancak fantastik ve bilimkurgu konusunu ele alan böyle bir kaynak kitabın içinde olmazsa olmaz diye düşünülen yazılardan ve sempozyumdaki panellerden meydana gelmektedir. Üç bölümden oluşan kitap uzun yıllardır bilimkurgu ve fantastik edebiyata çalışmaları ve katkılarıyla emek vermiş Bülent Somay’ın sunuş yazısıyla açılmaktadır. Bülent Somay bilimkurgu ve fantastik nedir, ne değildir çerçevesinde kurguladığı yazısını dünya edebiyatından örneklerle ele aldı. “Bilimkurgu ve Fantastik: Kavram, Tanım, Tarihçe” başlıklı ilk bölümde yer alan makaleler bilimkurgu ve fantastik edebiyatı kuramsal olarak değerlendirmekte. Doğan Erişen “Ya Öyle Olsa? Bilimkurgu-Fantastik Yazını ve Hakikat İlişkisi Üzerine Bir İnceleme” başlıklı makalesinde konuyu “hakikat, hipotez, olanaklılık” açısından irdeledi. K. Murat Güney, bizlere içinde yaşadığımız ve birçok olumlu imkândan yararlandığımız bilimin, bilgi ve iletişim teknolojilerinin tahakkümcü boyutunu çok önceden sorgulatmayı başardığı için çok anlamlı bulduğu bilimkurgu yazınının tarihçesini inceledi. 1950 ve 60’ların “Hardcore” bilimkurgusundan, 1970’lerin ikircikli ütopyalarına ve 80’lerin tekno-skeptik ve distopik bilimkurgu anlatılarına kadar bir panorama çizdi. Abdullah Derin “Bilimkurgu ve Adilik: Biopunk” adını verdiği çalışmasında biyolojinin dolayısıyla bedenin bilimkurgudaki yerini odak noktası yaparak bize bilimkurgunun sınır tanımazlığını göstermiş oldu. Seda Uyanık, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başı Osmanlısına bakarak modern bilimkurgunun yaratıcılarından Jules Verne’in çevirileriyle popülerleşen türün izini sürdü ve Ahmet Midhat Efendi’nin türün ilk örneklerinden biri olan *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* adlı romanını değerlendirdi. Gürses Öner, Türkiye’de bilimkurgunun tarihçesini 1970’lerde yayınlanan *X-Bilinmeyen* dergisi çerçevesinde ele aldı. Veli Uğur, Türkiye’de 1980 sonrası bilimkurgu romanlarını tarihsel bir bakışla inceledi.

“Biyopolitika” kavramı kadar, postkolonyalizm, *queer* ve sakatlık literatürlerindeki tartışmalardan da yararlanan Sibel Yardımcı, bilimkurgu ve fantastik edebiyatı ucubelik, canavarlık, barbarlık ve öteki/ötekileştirme kavramları çerçevesinde tartıştı. Bu bölümün son yazısı “Başlangıçtan 2000’lere Türkçe Edebiyatı Fantastiğin Serüveni”nde Pelin Aslan, Türkiye’de fantastik edebiyatın tarihçesini yazdı.

Kitabın ikinci bölümü sempozyumda düzenlenen üç panelden meydana gelmektedir. Bu panellerin deşifresi Yıldız Teknik Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı öğrencileri Baran Erzen, Zeynep Ömür, Mahir Selim Keskin, Gülçin Turan ve Melike Taşdemir tarafından yapılmıştır. Yiğit Değer Bengi’nin yönettiği ilk panelde fantastiğin kökenleri, yazarlar Onat Bahadır ve Kutlukan Kutlu tarafından konuşuldu. Ömer Türkeş’in yönettiği “Bilimkurgu ve Fantazyanın Türkçe Sınırları” başlıklı panelde Sabri Gürses ve Levent Şenyürek bilimkurgu-fantazya-korku edebiyatından yola çıkarak türler arasındaki ayrımın nasıl yapılması gerektiği ya da yapılması gerekip gerekmediği üzerine tartıştılar. Son olarak Yankı Enki’nin yönettiği ve Barış Müstecaplıoğlu ile Doğu Ergin’in katıldığı panelde yazarlar kendi deneyimlerini aktardılar. Dinleyiciler de sorularıyla panellerdeki tartışmaları zenginleştirdi.

Roman, sinema, sanal hikâye incelemelerine ve çeviri konusuna ayrılan son bölümde M. Korkut Öztekin bilimkurgu dünyasının kült eserlerinden Dune’ün romandan sinemaya uzanan serüvenini anlattı. İlk İslamî bilimkurgu romanı olarak adlandırılan Ali Nar’ın *Uzay Çiftçileri* ve Ayşe Şasa’nın İslamî distopya türündeki *Şebek* romanları Erol Gökşen tarafından incelendi. Fabisad tarafından Giovanni Scognamiglio adına verilen GIO ödülünün ilkini alan Murathan Mungan’ın *Şairin Romanı* eseriyle ilgili Nilüfer İlhan’ın makalesi bir eksikliği doldurdu. Sercan Şengün video oyunları ve anlatı kuramları arasındaki etkileşimi “Sanal Hikâye Anlatıcılığı Çağında Yaşayan Bilimkurgu ve Fantastik Dünyalar Olarak Video Oyunları” başlığı altında inceledi. Pınar Güzelyürek Çelik Fransa’da fantastik yazın türünün doğuşu ve bu türün ilk örneklerinin Türkçeye çevirilerine dair genel bir bakış sundu.

Bunların dışında bilimkurgu-fantastik okuruna farklı bir perspektif sunmak amacıyla Seval Şahin, Tülin Ural ve Sibel Kır’ın İsmail Güzelsoy, Hakan Bıçakçı ve Sezgin Kaymaz ile gerçekleştirdiği söyleşi kitaba eklendi. Son olarak bilimkurgu-fantastik meraklılarına yol göstereceği düşünülerek Ayşegül Ergül’ün Türkçe edebiyat ile sınırlı tuttuğu fantastik ve bilimkurgu literatürü denemesine yer verildi. Kitapta adı geçenler hakkında bilgi sahibi olmak isteyenler için kısa özgeçmişler ise kitabın en sonuna konuldu.

“Edebiyatın İzinde” adını verdiğimiz ve yılda bir kere yayınlanan serinin ikincisini sizlerle paylaşmaktan ötürü çok mutluyuz. Bağlam Yayınlarıyla ortak bir hayalin ürünü olan bu projede her türlü desteklerinden dolayı Bağlam Yayınlarına ve çalışanlarına teşekkürü borç biliriz. Ayrıca İthaki Yayınlarına, Labirent Yayınlarına, İletişim Yayınlarına da destekleri için teşekkür ederiz.

AÇILIŞ KONUŞMASI

Bülent SOMAY*

Herkese günaydın. Bilimkurgu ve fantazyta edebiyatı hakkında otuz senedir çok konuşma yaptım, bir sürü ders verdim. Aslında her defasında farklı şeyler söyledim, çok da yazdım. O yüzden böyle bir genel giriş yapmam gerektiği zaman, dar alanda nasıl kısa paslaşmalarla ilerleyebileceğim konusunda çok net bir fikrim olmuyor genellikle. O yüzden bilimkurgunun ve fantazi edebiyatının çok değinilmeyen bir yerinden başlayayım istiyorum.

Benim bilimkurgu ve fantazi edebiyatı ile ilişkim 1979'da başlar. Daha önce de okurdum, yani 1974'ten beri okurdum, hatta çocukken bile okumuşum, sonradan hatırladım. Ama bu konuyla ciddi bir şekilde ilgilenmeye 1979'da başladım. Çünkü yüksek lisans tezimi bilimkurgu ve ütopya üzerine yazmaya karar verdim. 1979 yılında bu bir tür skandal sayılıyordu. "Saçma sapan, çocuk edebiyatından biraz hallice bir alanda koca bir master tezi mi yazılır?", "Üniversite ve akademide bunun nasıl bir yeri var?" gibi tepkiler aldım. O zamanlar Boğaziçi Üniversitesi'nde idim. En sonunda sevgili hocam Jale Parla bana danışmanlık yapmayı kabul etti. Ama o da o güne kadar bilimkurgu okumamıştı. Nitekim hâlâ da sevmez. Ama olsun, yine de bana danışmanlık yaptı, benim zorumla üzerine yazdığım kitapların hepsini de okudu bir güzel. Daha sonra bu konuda doktora yapmak için yurtdışına gitmeye karar verdim. Tezimi 1981'de bitirdim. Ben 1979'da bilimkurgu üzerine tez yazacağım dediğimde, herkes "Bu alanda akademik bir çalışma nasıl yapılır?" diyordu. 1981'de doktora yapmak için çeşitli üniversitelerin programlarına bakarken şunu fark ettim: Bir sürü üniversite artık bilimkurgu konusunda master ya da doktora teklif ediyor hale gelmişti. Sebebini araştırınca tam 1979'da, yani ben tezimi yazmaya karar verdiğimde yayınlanan bir kitabın bunda etkili olduğunu gördüm: Darko Suvin'in *Metamorphoses of Science Fiction* (Bilim Kurgunun Dönüşümleri) adlı kitabı. 1979'dan beri bu kitap hâlâ bilimkurgu alanında yazılmış en önemli kitap olarak kabul edilir. Bence onun üstünde bir şey yazılamadı henüz.

Darko Suvin, Kanada'ya göç edip oraya yerleşmiş bir Yugoslav. Bu kitabı yazmaya başladığında, daha doğrusu bu kitaba yol açan yazıları yazmaya başladığında benimkine çok benzer tepkiler almış. Bunu da doktoram için

* Profesör Doç. Dr., Bilgi Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü.

Kanada'ya gidip Darko Suvin'le birlikte çalışmaya başladığım için biliyorum. O Yugoslavya'daki otoriter akademik yapı içinde kendine bir yer bulamadığı için 1968'de Kanada'ya göçmüş, bilimkurgu ve ütopya üzerine çalışmaya başlamış.

Suvin'in kitabı bilimkurgu eleştirisi alanında yepyeni bir çağır açtı ve bir sürü üniversitede –öncelikle avangard üniversitelerde, çünkü geleneksel üniversiteler yeniliğe derhal direnirler- bilimkurgu ve fantasti edebiyat alanında çalışma yapmak mümkün olmaya başladı. Şu an en tutucu üniversitede bile bu konuda doktora yapabilirsiniz.

Suvin'den sonra bir sürü isim bu alana girdi. David Ketterer zaten yazardı, daha sonra çok daha fazla yazmaya başladı. Tom Moylan da bilimkurgu üzerine yazan çok önemli akademisyen/düşünürlerden biridir. Onların kitaplarıyla birlikte bilimkurgu alanında birden bire son derece ciddi bir ilerleme oldu. Ancak Suvin her ne kadar bilimkurgunun gelişmesinde önemli bir rol oynadıysa da fantasti edebiyatı konusunda aynı özeni göstermedi. Hatta kitabında fantasti edebiyatı ile açık açık dalga geçti. Kendinden önceki dönemde akademisyenler bilimkurguya nasıl yaklaşmışsa Suvin de 1979 yılında fantastiye aynı şekilde yaklaşıyordu. Neyse ki Suvin daha sonra bu konuda özeleştirisini yaptı.

Öte yandan Suvin'in ünlü olma nedenlerinden biri de Tolkien'den nefret etmesidir. Ursula K. Le Guin ile ise çok iyi arkadaşlıklar. Le Guin hem fantasti hem bilimkurgu yazıyor. Zamanında aralarındaki yazışmaların bazılarını - yayımlanmamış olanları dâhil- göz atma fırsatı buldum. Mesela Suvin Le Guin'e şöyle diyor: “Yani tamam, *Mülsüzler* harika bir kitap, *Karanlığın Sol Eli* müthiş. Fakat *Yerdeniz*, yani tamam çocuklar için yazıyorsun anladım ama niye giriyorsun böyle alanlara?” Le Guin de onu ikna etmeye çalışıyor: “Benim için bu ikisi birbirinden ayrı şeyler değil ve bilimkurgu benim için ne kadar önemliyse fantasti de o kadar önemli” diyor. Bu konu üzerine çok tartıştılar. Bu tartışma 1979'da başlar. Sonra 2000 yılında Suvin fantasti edebiyatı üzerine yaklaşık altmış sayfalık ciddi bir makale yazdı ve daha önceki eleştirilerinin tümünü geri aldı. Belki de Le Guin onu buna zorladı, o kadarını bilmiyorum ama sadece o değildir sanırım. Dünyada 2000'lerde fantasti edebiyatının yükselmeye başlaması onu tekrar düşünmeye sevk etmiş olmalı. Çoğu yazısında “Ben hâlâ Tolkien'in romanlarını sevmem.” der, fakat bununla birlikte bilimkurguyu ele aldığı parametrelerle ve yaklaşımlarla Le Guin'in *Yerdeniz Serisi* üzerine ciddi bir çalışma yayınlamıştır.

Şimdi isterseniz bilimkurgu-fantasti ayırımından başlayalım: Suvin'in bilimkurguyu önemsemesinin ve üzerinde durulmaya değer bir edebî tür olarak görmesinin nedeni aslında Suvin'in bilimkurguyla ilgilenmeye başlamadan önce bir Brecht uzmanı olması. Şimdi diyeceksiniz ki Brecht ile bilimkurgu arasında nasıl bir ilişki var? Brecht hayatında bilimkurgu mu yazmış? Yazmadı. Bu

doğrudur. Ama Suvin şunu iddia ediyordu ki -kendisine burada tamamen katılıyorum, çeşitli metinlerden hareketle bu konuda bir sürü kanıt imkânımız da var zaten- bilimkurgunun diğer edebî türlerden ayrılmasının temel hipotezi, bilimkurgunun yadırgatma efekti üzerine kurulu olmasıdır. Diğer edebî türlerde yadırgatma efekti olabilir ya da olamayabilir ama bilimkurguda mutlaka vardır. Dolayısıyla Suvin bir anlamda bilimkurguyu Brechtçi bir alan olarak tanımlıyor.

Bununla birlikte Suvin'in aynı şeyin fantazide de olduğunu görmesi için bir yirmi küsur sene geçmesi gerekti. Görmemekte direniyordu çünkü. Hâlbuki değerli hocam biraz o önyargısından kurtulup baksaymış, aslında Brecht'in mesela çaktırmadan fantazi yazmış olduğunu, çok sevdiği Kafka'nın aslında tam da fantazi edebiyatının parametreleriyle çalışmış olduğunu görebilirdi. Görmek istemeyince göremez, akademisyenler böyledir. Nereye bakıyorsanız onu görürsünüz! Ya da neyi kanıtlamak istiyorsanız, onu kanıtlayacak malzemeyi toplarsınız. Bu söylediğimi biraz açayım isterseniz. Yadırgatma etkisi nedir? Bu Brecht'in meşhur epik tiyatro diye kurumlaşan tiyatro anlayışında "verfremdungseffekt" dediği şeydir. Üstelik bu Brecht'in icadı değildir; Brecht'ten yaklaşık bir on seneye yakın süre önce Rus formalist ekolünün en önemli ismi olan Victor Shklovsky'nin Rusça'da "ostranenie" diye tarif ettiği kavramla aşağı yukarı aynıdır. Burada maalesef bazı çeviri problemleri var. O da şöyle: "verfremdungseffekt"i İngilizce'ye uzun bir süre "alienation effect" diye çevirdiler. Fakat burada bir karışıklık olduğu anlaşıldı. Çünkü İngilizce'ye hem "verfremdung"u "alienation" diye çeviriyorlardı, hem "entfremdung"u. Tabii ikisi de "fremd" kökünden yani "yabancı" kökünden geliyor. Dolayısıyla akraba kelimeler bunlar, ama çok farklı şeyler söylüyorlar. Sonra 1970'lerde "Bu ikisi çok başka şeyler, dolayısıyla farklı kavramlar bulmalıyız." dediler. Dolayısıyla Brecht'in "verfremdung"u İngilizce'de "estrangement" haline geldi, "entfremdung" ise "alienation" diye kaldı. Şimdi burada yine bazı küçük problemler var. Çünkü "Alien=Yabancı", "Alienation=Yabancılaşma"; "Stange=Yabancı", "Estrangement=Yabancılaştırma" anlamına geliyor. Bu kavram Türkçe'ye de "yabancılaşma" – "yabancılaştırma" diye çevrildi.

Ben 1970'lerin sonlarında, 1980'lerin başlarında Brecht'in "verfremdung" kavramını "yadırgatmak" diye çevirmeyi önermiştim. Bu kısmen tuttu, kısmen tutmadı. "Yabancılaştırma"nın yanı sıra "yadırgatma" da kullanılıyor. Fakat bir edebî teknik olarak önerimin çok büyük bir faydası olmamakla birlikte bana hoş gelmişti. Zaten "yâd" biliyorsunuz "yabancı" demek. Yani fark etmiyor aslında.

"Yabancılaştırma" ya da "yadırgatma" dediğimiz şey nedir? Brecht bunu derken içinde yaşadığımız düzenden, kapitalizmden yola çıkar. Çünkü Brecht daha yazmaya başladığı andan beri kendini hep bir Marksist olarak tanımlamıştır. Dolayısıyla yaptığı eleştiride bir kapitalizm eleştirisi vardır. Kapitalizmin en

temel ideolojik çerçevesi, içinde kendisiyle birlikte var olan ya da kendisinden önce de var olan ideolojik ve kültürel yapıları gözünüzün önüne koymasındır. Çok yakındır, o yüzden bir türlü odaklanamazsınız ve net olarak göremezsiniz. Bir şeyi net olarak görmek için ona belli bir uzaklıktan bakmanız gerekir ki netleşebilsin. İşte “yadırgatma efekti” dediğimiz şey tam olarak budur. Yani alışkın olduğumuz şeye, göre göre kanıksamış olduğumuz şeye, “Zaten böyle olur, doğal olarak böyle, nasıl olabilirdi ki başka?” diye baktığımız şeye şöyle hafif geri çekilip başka bir yerden bakmak...

Brecht’in yadırgatma etkisi dediği şey tam da bunu sağlayacak tekniklerdir. Mesela aile. Bunda yadırganacak ne var, diyeceksiniz. Aile doğal bir şey, bizim tabiatımızda var ya da daha teolojik bir terim kullanayım, fıtratımızda var. Fakat Brecht bize şunu soruyor: “Acaba?”, “Emin miyiz öyle olduğuna?” Ondan sonra da aile kurumunun içine öyle bir bakış atıyor ki, aslında bunun hiç de doğal olmadığını, zaten belli bir tarihsel dönemde ortaya çıktığını, belli bir tarihsel dönemde ortaya çıktığı için içinde ortaya çıktığı tarihsel dönemin bütün sakatlıklarını taşıdığını ve tam da tarihsel olduğu için geçici olduğunu, yani bir gün ortadan kalkabilir olduğunu sıralıyor. İşte yadırgatma etkisinin tam olarak yaptığı şey bu.

Bunu nereden hareketle söylüyorum: Brecht’in *Kafkas Tebeşir Dairesi* adlı tiyatro oyunundan. Bu oyunu bilen var mı? Anlatayım size. Gruşa Gürcü bir kadıncağızdır. Bir zengin evinde çocuk bakıcısıdır, bebeğe bakmak için işe almışlardır onu. Derken savaş çıkar, daha doğrusu isyan çıkar. Köylüler bu soyluların evine saldırırlar. Aile kıymetli eşyalarını, paralarını toplar. Fakat bütün bunları toplayınca çocuğu alacak yer kalmaz. Dolayısıyla çocuğu Gruşa’nın eline tutuşturup, “Sen şimdi buna bakarsın” deyip kaçar giderler. Çocuk da bir yaşında mıdır nedir o sıralarda, ufacık bir şeydir. Gruşa da kendine görev bilir. Zaten çocuğa o bakmış, sütannelik yapmış. Yani oyun boyunca Gruşa’nın o çocuğu o kanlı çatışmalar arasında sağ tutmak ve onu beslemek için başından geçen maceralarını izleriz. Fakat sonra işler durulur, isyan yatışır. Bu arada baba ölmüştür, çocuk mirasçısıdır artık. Annenin çocuğu bulması gerekir ki mirasa konabilsin. Hemen çocuk aranır, taranır. Artık düzen de tesis edilmiştir. Gruşa bulunur, çocuk elinden alınmak istenir. Neden? Çünkü Gruşa onun annesi değildir ki... Asıl anne geri dönmüştür. Ama anne o çocuğu iki torba mücevher alabilmek için bırakmıştı. Mühim değil! Ondan doğmuş. Yani DNA’sına baksak göreceğiz. O zaman DNA bilmezdi Brecht belki ama... Dolayısıyla bir dava konusu olur bu. Gruşa der ki “Bu çocuğu ben büyüttüm, bütün belalara göğüs gerdim bu çocuğa bakabilmek için, dolayısıyla çocuk benimdir.” Anne der ki: “Yok canım, onu ben doğurdum, benimdir.” En sonunda bir kadiya giderler: Azdak. Azdak da tuhaf kararlar veren, gayet egzantrik bir tiptir. Azdak en

sonunda der ki: “Tamam yere çizdim bir tane daire -Kafkas Tebeşir Dairesi- çocuğu da ortasına koydum. Şimdi sen bir kolundan, sen de öbür kolundan tut, çekiştirin bakalım kimde kalacak. Kimde kalırsa çocuğu ona vereceğim.” Gruşa tabii çekemez çocuğu. Anne ise büyük bir hevesle -paralar gelecek ya arkasından, anne diyorum ama genetik anne diyelim, ya da doğuran kadın- çocuğu kaptığı gibi kendi tarafına alır, çok sevinir. Azdak “Yok yok, sen yanlış anladın, ben çocuğa kıyamayıp da onu çekemeyene vereceğim çocuğu.” der ve çocuğu Gruşa’ya verir. Ondan sonra da hep bir ağızdan, tipik Brecht oyunlarının finallerinde olduğu gibi, “Çocuk doğuranın değil, büyütenindir; o yüzden de mülk ona sahip olanın değil onu kullananındır.” diye özlü bir sözle oyunu bitirirler.

Şimdi aslında bu çalmaktır. Brecht her şeyi çalmıştır tarihte, çalmadan yazdığı hiçbir oyun yoktur. Bu da iyi bir şeydir. Çünkü edebiyat çalmayla daha iyi gelişir. Kutsal kitabı bilenler Hz. Süleyman’ın hikâyesini de bilirler. Gruşa’nın hikâyesi Tevrat’taki Hz. Süleyman’ın adaleti hikâyelerinden biridir. Ama Tevrat’taki hikâyede çocuğun gerçek annesi çocuğa kıyamaz. Yani Brecht tekniği Tevrat’tan alır, ama Tevrat’ın tam tersi sonucu söyler. Tevrat’ın derdi neydi? Tevrat’ın derdi “familiarize etmek”, “tanıdıklaştırmak, kanıksatmak”tı. Çünkü o bir düzen kitabıdır, düzen kurma kitabıdır. O yüzden de Hz. Süleyman, yani esas kanun koyucu Hz. Süleyman ne yapacaktır? Tabii ki çocuğun “gerçek” annesine gitmesini sağlayacaktır.

Aynı hikâyeyi küçük bir oynamayla birlikte iki türlü anlatmamız mümkün olabiliyor demek ki ve Brecht gibi anlattığımızda “yadırgatmış” oluyoruz. Çünkü anne, annelik, aile... Brecht bunların ne olduğu konusunda kafamızı karıştırıyor Sandığımız kadar evrensel mi bunlar? Doğuştan mı geliyor?

Şimdi fantaziye geçelim: Brecht *Sezuan’ın İyi İnsanı*’nda da aynı şeyi yapar. Gökten üç tanrı iner -tamam artık fantaziye girdi. Nereye iniyor bu üç tanrı? Çin’in Sezuan kentine. Bakarlar ki şehirde kötülük almış yürümüş, yani neredeyse bir Sodom. “Ya bu şehirde bir tane iyi insan yok mu?” diye aramaya başlarlar, sonra da Shen Te adında bir kadın (aslında fahişe) bulurlar. Bu kadının küçük bir dükkânı vardır. Mahallenin bütün çulsuzları, parasızları, evsizleri bu dükkânda yatar, herkese veresiye mal verir. Bir tane erkek arkadaşı vardır. İşsiz güçsüz, Shen Te’nin sırtından geçinir. Kadın o kadar iyi ki ver ver ver bitmez. “Hah!” der tanrılar, “Bak bir tane iyi insan kalmış.” Fakat sonra şunu fark ederler: Shen Te bunu bir süre yaptıktan sonra batar, dükkân mükkan her şey gider elinden. Ve birden bire komşu şehirden Shui Ta adlı kuzeni gelir -Shui Ta erkektir. Oyunda bu şöyle yapılır: Shen Te’yi oynayan oyuncu maskesini çıkarır, Shui Ta maskesini takar. Dolayısıyla iki karakteri de aynı kişi oynamış olur. Shui Ta gelir, hemen dükkânda yatan bütün evsizleri şutlar oradan, hayırsız sevgiliyi kovalar, hemen malların fiyatlarını yükseltir. Dükkânı toparlar. Her şey yoluna

girer, ondan sonra Shui Ta maskeyi çıkarır, Shen Te tekrar işinin başına döner. Ancak bir süre sonra Shen Te yine işi bozmaya başlar. Yine çulsuzlar dükkâna gelmeye başlar, kovulmuş sevgili kıyın kıyın gelir, tekrar işler kötüye gider. Sonunda fark ederiz ki, Shen Te bir Shui Ta oluyor, bir Shen Te oluyor. Tanrılar şuna karar verirler: “Yahu bu şehirde düzen bozuk, düzen bozuk olunca iyi olmak mümkün değil. O evsizler orada durduğu sürece Shen Te ne iyi olabilir ne de Shui Ta kötü olabilir. Ya da Shen Te’nin iyiliği Shui Ta’nın kötülüğü değil mesele. Bu şehirde hiç kimsenin kafasını çevirip ilgilenmediği bir yoksullar, bir evsizler kalabalığının olması ve bu konuda hiç kimsenin hiçbir şey yapmaması asıl mesele... O zaman bu koşullarda iyi insan dediğimiz, ancak Shen Te ile Shui Ta’nın birliği olabilir. Sadece birine iyi dememiz mümkün değil.” derler. Bunu da vurgulayacak olan teknik nedir? Shen Te ve Shui Ta’nın aynı oyuncu tarafından oynanması. Bir de bu süreçlerde sürekli bir cinsiyet değişimi olmakta, yani bir tür transgender, transseksüel bir durum var. Oyuncu bir erkeğe dönüşüyor, bir kadına dönüşüyor, bir erkeğe dönüşüyor, bir kadına dönüşüyor. Şimdi bu gördüğünüz gibi bir fantazi. Fantazi edebiyatına Brecht çoktan girmiş aslında. Oyunun tarihi 1930’lar. Yani daha Tolkien, *Hobbit*’i çocuklarına anlatıyor. Üç tanrı ve sürekli cinsiyet değiştiren bir kahraman...

Suvin’in bilimkurgu eleştirisinde yaptığı en önemli şey, bilimkurgunun tanımı gereği, yapısı gereği zaten yadırgatma efektiyle kurulu olmasıydı. Yadırgatma efekti nasıl ortaya çıkar? Ne demiştik? Bize çok yakın durduğu için kabul ettiğimiz, canım bu da böyle, doğası gereği, yaradılışı gereği böyle diye hiç tartışmadan, üzerine düşünmeden kabul ettiğimiz şeyi burnumuzun ucundan alıp belli bir mesafeye çekerek ve ona eleştirel bir gözle belli mesafeden bakmamızı sağlayarak. Bunu yapmanın çeşitli yolları vardır:

a) *Zamanda geriye gönderirsiniz. Örneğin, Brecht’in bir sürü oyunu tarihseldir, geçmişe gider.*

b) *Mekânda farklı bir kültüre gönderirsiniz. Nitekim Brecht’in bir iki tanesi hariç Almanya’da geçen oyunu yoktur. İşte biri uyduruk bir Gürcistan’da geçiyor. Brecht hayatında Gürcistan mı görmüş? Hayır. Zaten *Kafkas Tebeşir Dairesi*’nde anlattığı Gürcistan gerçek Gürcistan’a hiç benzemez. Sezuan! Evet, Sezuan diye bir şehir var Çin’de. Ama Brecht gidip görmüş mü Sezuan’ı? Hayır. Anlattığı Sezuan gerçek Sezuan’a benziyor mu? Hayır, benzemiyor. Brecht bize sürekli fantastik mekânlar yaratır. Hem mesafe olarak uzaklaştırır hem de tarih olarak. En güncel oyunlarından biri olan *Arturo Ui’nin Engellenebilir Yükselişi* buna güzel bir örnek teşkil eder. Bu Hitler’in hikâyesidir aslında. Arturo Ui, Hitler’dir. Nerede geçer? Chicago’da. Brecht Almanya’da, bu oyunu yazdığı sırada artık Kuzey’e kaçmıştı ama daha Amerika’ya gitmemişti. Çünkü Nazi iktidarı vardı. Chicago nedir, nereye benzer? Brecht hayatında Chicago mu görmüş? Hayır. *Arturo Ui’nin Engellenebilir**

Yükselişi'ndeki Chicago Amerikan filmlerinde anlatılan gangsterler Chicago'sudur. Yani gerçek Chicago'yla alakası yoktur. Tamamen Hollywood kurgusu bir Chicago'da geçer oyun. Brecht bunu bilerek yapar. Aptal değil, Hollywood'da anlatılan Chicago'nun gerçek Chicago olmadığını biliyor elbette. Biliyor ama özellikle yapıyor bunu. Ne için? Alman izleyicisini yadırgatabilmek için. Nitekim sonunda da bunu becerir. Yani izlerken Arturo Ui'nin Hitler olduğunu herkes anlar. O kadar da uzak bir mevzu değil. Çünkü olaylar birebir aynı. Ama aynı zamanda da Hitler'in - Hitler o sırada iktidarda, yani savaş başlamış - iktidara gelişini son derece doğal bir süreç zannedenler şöyle bir geriye çekilip "Bir dakika ya, yani o adam sıradan bir gangsterden başka bir şey de değil." deme imkânını yaratır. Bu da yarı fantastik bir öyküdür.

Bilimkurgu zaten başından beri hep bunu yapıyor. Bilimkurgunun ortalama ya da daha sıradan eserleri hep şununla eleştirilir: "Ama ya bunlar, Star Wars.", "Bu bir kovboy hikâyesi, değil mi?" Öyle. Basit bir kovboy hikâyesi. "At yerine Millennium Falcon var, alüpatlar Cold yerine lazer tabancası ya da lightsabers, ışın kılıcı var". Böyle eleştirilir. Aslında iyi tarafı o. Çünkü bizi alıp, bizim gerçek sandığımız, aslında hiç de gerçek olmayan bir dünyaya götürüyorlar, Western filmlerinde anlatılan Batı hiçbir zaman olmadı. Yok öyle bir şey. Bu tamamen Hollywood'un kurgusudur. Mekânı uzaya taşıyıp, kahramanların elinden alüpatları çekip yerine bir lazer silahı koyduğunda ya da bıçak, kılıç yerine bir ışın kılıcı koyduğın zaman sadece olayı büyütme ve mesafeleri artırmakla kalmıyorsun, izleyiciyi bir adım geri çekiyorsun. Belli bir mesafeden bakmasını sağlıyorsun.

Şimdi "Star Wars"un biliyorsunuz bilimkurgu mu, fantasti mi olduğu çok tartışıldı. İlk üç film -yani dört, beş, altı- bayağı fantastidir, bunları bilimkurgu saymak mümkün değildir. Ama sonradan yapılan üçlü de bilimkurgudur. Onları da fantasti saymak mümkün değildir. Yani George Lucas'ın biraz kafası karışık o konuda. Ama fantasti ile bilimkurgu ne olursa olsun aslında bize tanıdığımız şeyleri, bütün o iktidar kavgalarını, aldatmacaları bir sürü imkânsız görünen şey yerleştirerek anlatıyor. Darth Vader oradaki insanın burnunu kırıyor ya da işte tuhaf bir ışık demeti fenerden çıkıp bir metre ileride duruyor. Siz hiç böyle bir şey gördünüz mü? Ben görmedim. Açıklanması mümkün olmayan bir şey bu. Işıktan hızlı giden ışın kılıçları da aynı. Biliyorsunuz Einstein'ın Küçük Relatif Teorisine göre ışıktan hızlı gidemiyoruz ama olsun, onlar gidiyorlar ve açıklamıyorlar da nasıl gittiklerini. Bütün bunlarla birlikte öykü imkânsızlıklar arka arkaya dizilerek kurulduğu zaman, biz oradaki iktidar ilişkilerine farklı bir gözle bakmaya başlıyoruz ve şunu fark ediyoruz: "Aaa! Bu imparatoru ben tanıyorum bir yerden." "Tanıyor musunuz?" "Ben tanıyorum. Adı lazım değil." Ya da "Darth Vader mı? Ya ben bu adamı gördüm hayatta. Tamam, maskesi

yoktu ama yani gayet iyi biliyorum kim olduğunu.” “Han Solo mu?” “Hani yani şey, üç kağıtçı olan ve kendine de üçkağıtçılığı yakıştırmış, değil mi? Her şeyi para için yaptığını zanneden ama bir noktada, ya benim bir vicdanım vardı kardeşim, deyip vicdanlı davranmaya başlayan adam.” Hiç rastlamadınız mı Han Solo’ya hayatınızda? Ya da Luke Skywalker’a? Yeni yetme delikanlının imkânsızlıklar karşısında çabucak adam olmak zorunda kaldığı bir öykü yok mudur hayatınızda, tanıdığınız bir yerlerde? Çouktur. Sadece yok mudur demek de yanlış, çouktur. Çok olur bunlar. Aslında orada olan her şeyi biz biliyoruz, yaşadık. Ama artık bilimkurgudaki ya da fantazideki yadırgatma etkisi yüzünden ona belli bir mesafeden bakıyoruz ve “Aaa! Ben bu imparatoru tanıyorum.” demekle kalmıyoruz, film bittikten sonra ve tekrar hayatımıza, yani fantazinin büyüünden çıkıp gündelik hayatımıza döndüğümüz zaman imparator aslında çok tanıdık biri - hiçbir fikrim yok, herhangi biri olabilir- “Aaa! Bu o ya!” diyoruz ve dediğimiz anda da bütün o filmdeki yadırgatma etkileri üst üste yığılıyor ve artık eleştirel bir gözle bakabiliyoruz.

Bilimkurgu ve fantazi, niyetleri ne olursa olsun hep bunu yaptılar. Üstelik bunu da politik bir nedenle de yapmadılar. Örneklerin hepsinde bir politik içerik var, bir isyancılık var. Fakat bilimkurgu yazarının ya da fantazi yazarının böyle bir politik tutumu olması gerekmiyor. En güzel örneği Robert Heinlein’dir. Klasik dönemin en önemli bilimkurgu yazarlarından biri. Heinlein, her zaman faşizme yakın bir sağ cumhuriyetçi olmuştur. Kadın düşmanlığıyla, beyaz vurgusuyla kendini belli eder. Hatta 1960’ların sonlarında çok ciddi bir şekilde Amerika’nın Vietnam operasyonunu desteklemiştir. 1960’lar artık bir sürü solcunun bilimkurgu alanına girdikleri yıllar. Bilimkurgu Yazarları Derneği, Vietnam’a karşı şeyler yayınlarken, yani “Ne işimiz var bizim Vietnam’da, çekilelim oradan.” dediği zamanda, Heinlein Amerikan’ın Vietnam’da olmasını savunmuştur. Hem de bayağı şiddetle, diğerlerine hakaret ederek falan. Yani bildiğiniz, faşist demeye dilim varmıyorsa da, otoriter, totaliter kafalı adamın teki. Ama çok iyi bir yazar. O yüzden de 1961 yılında kitabı Türkçe’de de yayınlandı: *Stranger in a Strange Land* (Yabancı Bir Dünyada Yabancı). Bu kitap çok devrimci, kitap yayınladığında adam da istemeden devrimcidir. Yani hiç öyle bir niyeti yok, biliyoruz, adamın hayatını okuduk, hiç öyle bir niyeti yok hakikaten. Adam son derece tutucu. Fakat öyle bir kitap yazıyor ki, yazdığı kitap onu aşıyor gidiyor. O yüzden de bu kitap 1968 kuşağının Amerika’da başucu kitabı oldu. Heinlein herhalde bunu gördükçe saçını başını yolmuştur, bütün bu solcu, isyancı, devrimci çocuklar ne diye benim kitabımı alıyor bir de üzerine “grok” diye bir fiil uyduruyorlar, diye. “Grok” romanın mantığı içinde, bir insanın ayakkabılarının içine girip onun gibi bakarak düşünmek demek. “I grok” dediğiniz zaman “Ben senin ne dediğini senin gözünde anlıyorum.” demek. Bütün bir Amerikan 1968

kuşağı “grok” diye konuşur. Mesela Heinlein bunu söylemiyordu ama “grok” edebilen bir kuşak asker olamaz. Çünkü “grok” sadece şuradaki insana bakarak yaptığın bir şey değil, savaş meydanına gittiğin zaman karşımdaki adamı da “grok” edeceğim. Dolayısıyla ona verdiğim zarar bana gelecek. Onun canını yakarsam benim de canım yanacak. Şimdi Heinlein tabii ki bunun böyle düşünülmesini istememişti. Adam aynı zamanda Vietnam Savaşı’nı savunuyor. Yani gidip oradaki o “sarı şeytanları” öldürmek istiyor. Ama öyle bir şey yapıyor ki, öyle bir şey yapıyor ki bilimkurgu ona, aslında onu okuyanlar için, “Devlet-i Âli emir verdi, gidip de şunları öldüreceğiz şimdi.” demek mümkün olmuyor artık. Bence yazarının niyeti ne olursa olsun, bilimkurgunun ve fantazinin temel başarısı buradadır. Eğer öykülerinizi başka bir yerde, başka bir zamanda, başka bir olası evrende kuruyorsanız her şeyin burada, bugün, bu evrende olduğu gibi olmak zorunda olmadığını; yani başka bir dünyanın, başka bir hayatın, başka bir varoluşun mümkün olduğunu daha baştan kabul ederek yola çıkarsınız. Bilimkurgunun 1818’de başlayan macerası, yani Frankenstein ile başlayan macerası, bugüne kadar bunun dışında hiçbir şey söylemedi bize. Bilimkurgu okumaya başladığınız zaman, fantasti okumaya başladığınız zaman bir tek şeyi kabul edersiniz: “Başka bir dünya, başka bir varoluş, başka bir insan mümkündür.” Bu da tanım gereği bilimkurguyu ve fantastiyi yadırgatmacı bir edebiyat yapar. Teşekkürler.

Dinleyici: Benjamin’in dediği “fantasmagoria”, “fantasia” veya “aura” bunlarla bağlantılı düşünülebilir mi?

Bülent Somay: Aslında Benjamin bilimkurgudan pek haberdar değildi ama mesela çok Kafka sevdiğini biliriz

Dinleyici: Brehct’le de zaten birebir ilişkisi var.

B.S.: Evet ve özellikle Kafka’yla. Mesela bugünden geriye baktığınızda Kafka’nın yazdığı her şey bir tür bilimkurgu ya da fantasti edebiyatı içinde de okunabiliyor. Yani *Metamorphosis* adlı kitabı. *Dönüşüm* diye çevrildi değil mi?

Dinleyici: *Dönüşüm*, *Değişim*.

B.S.: *Dönüşüm*, *Değişim*... İkisine de çevrilmiştir herhalde. Bir sürü çeviri var. Yani şimdi bu fantasti değildir de nedir? Bir sabah kalkıyorsunuz “Aaa! Böcek olmuşum!” Bunu da sadece “Aaa! Böcek oldu adam!” demek için yapmıyor çok belli ki. Bize şu cümleyi söylemek için yapıyor: “Kardeşim! Kabul edilmiş, olağan, sıradan olanın dışına doğru dönüştüğün zaman aile maile kalmaz, seni tutup bir hamamböceği gibi tutup çöpe süpürürler, arkandan da kimse ağlamaz. Çünkü sen değişme cesaretini göstermiş olursun.” Bunu söylemek için bize kısa bir roman yazıyor adam. Tabii ki fantasti ve tabii ki yadırgatıcı. Çünkü önce böyle bir hoplayarak bakıyorsunuz. Yani Gregor Samsa bir sabah uyandığında kendini kocaman bir hamamböceğine dönüşmüş olarak buldu. Ben çok

küçüktüm Kafka'yı okuduğumda ve rüyalarım girdi vallahi. On iki, on üç yaşında falandım. Gece uyumaya korkar oldum "Sabah kalktığımda acaba böcek mi olurum." diye. Biraz saf bir çocukmuşum herhalde. Ama Benjamin, evet Kafka'ya bakarak, Brecht'e bakarak çıkarıyor bütün bu tartışmayı. Ama Harry Potter öyle değil. Aslında bugün yaşadığımız dünyanın içinde farklı bir yer buluyor. Zaten dedim, "Başka bir dünya, başka bir varoluş mümkün." Yani başka bir dünya illa Orta Dünya'da olmak zorunda değil. Yani Orta Dünya sakini olmak zorunda değil. Bu dünya da başka türlü olabilir. Aslında zaten bir adım sonra da bunu söyleyeceğiz değil mi? Başka bir dünya mümkün, -yani şurada, bir paralel evrende mesela- yahut bu dünyayı da başka bir dünya yapmak mümkün. Yani değiştirmek mümkün. Zaten bütün yadırgatma efektlerinin amacı da bu, yoksa "Farklı dünyalar da varmış, oh ne güzel." dedirtmek değil size. Farklı dünyaların olabileceğini kabul etmek, bu dünyanın da farklı olabileceğini kabul etmektir. O yüzden tabii ki Kafka çok önemli. Böyle bir sürü fantazi ya da bilimkurgu eseri var. Tam da bugünde geçen ama içine küçücük bir fantastik ögenin konulduğu hikâyeler var. Mesela Neil Gaiman bunu ısrarla ve çok iyi yapan yazarlardan biridir. Sizi tuhaf bir şekilde Londra'nın yeralıtına indirir, ama orada bambaşka bir dünya vardır. Mesela China Miéville. Çok yeni ve yeni yeni meşhur olmaya başlayan bir bilimkurgu yazarı. Fantastik mi, bilimkurgu mu? Steampunk diyorlar, ama ben bu kadar terim çıkmasından da biraz huylanmaya başladım. Ama China Miéville'in mesela, bazı romanları fantastik dünyalarda geçer, ama mesela *Un Lun Dun* Londra'nın altında geçer. Yani başka dünyanın nerede olduğu önemli değil. Önemli olan bu dünyanın başka bir dünyaya dönüşebileceğini söylemek. Bunu yaptığınız sürece alanın içinde sayılırsınız.

Dinleyici: Hocam ben bir şey daha söyleyecektim. Şimdi bir de şöyle bir şey mümkün mü? "Hani sen var olan dünyadan başka bir dünya düşünmenin mümkün olduğunu düşünüyorsun, fakat aslında bu düşüncen yanlış, aslında var olan dünya gayet iyi bir dünya, bunu düşünmemen gerekir." şeklinde yazılmış bilimkurgu ve fantazyaya mümkün müdür?

B.S.: Heinlein bunu yapmaya çalıştı, beceremedi.

Dinleyici: Peki Peyami Safa'yı örnek verebilir miyiz? Onun *Cingöz Recai Merih*'te diye 1960'larda yazdığı bir kitap var, çok başarılı. Yani tam da tersini yapmakta. Hani var olan dünya, bu memleket gayet iyi aslında, diyor.

B.S.: Ama *Cingöz Recai Merih*'te dediğinizde, *Turist Ömer Uzak Yolu*'nda akla geliyor. Bu metinler benim hiç sevmediğim gibi, fantazinin parametreleriyle, vurgusuyla dalga geçen metinler. *Turist Ömer Uzak Yolunda*'da herhangi bir yadırgatma efektinden bahsetmek mümkün mü? Artık yadırgamıyoruz. Çünkü "Uzak Yolu" zaten var. Bu gündelik hayatımıza girmişken, onun içine bir de *Turist Ömer* ögesini sokuyoruz. Ne yapıyoruz? Uzak Yolu'nu yadırgatıyoruz

aslında. Değişmiş olanı, zaten yadırganmış olanı yadırgatıyoruz. Bu tür parodik metinlerde, üstat aslında daha erkenden postmodern takılmaya başlamış, değil mi? Kalkıp Cingöz Recai gibi tanıdık bir figürü alıp o sıralarda artık tanınmaya başlayan bilimkurgu alanına sokuyor. Edgar Rice Burroughs'lar var o zamanlar. Tarzan'ın yazarı. Bir de Merih dizisi var mesela. Wells'ler var. Peyami Safa artık ufak ufak bilinmeye başlayan bilimkurgu alanında bir yere gönderme yapıp o göndermeyle, o uzaklaştırmayla dalga geçiyor. O zaman aslında tam da "Yadırgatmayı yadırgatıyor, yani tanıdıklaştırıyor."

Dinleyici: Fantastik bir roman yahut bilimkurgu bir roman okuduktan sonra okuyucunun gündelik hayata dönmesinin ardından onun eleştirel bakış açısının arttığı gibi bir söyleminiz oldu.

B.S.: İhtimalinin olduğunu söyledim.

Dinleyici: İhtimali artıyor, dediniz. Sizce romancının amacı, aslında okurun eleştirel gözünü açmak mıdır yahut eğer böyle bir amacı varsa dahi bunu romanında ne kadar işleyebilir? Şöyle söyleyeyim, romancının amacı romanı yazarken bilimkurgu, fantastik, reel dünyadan uzak bir roman yazmak mı yoksa aslında var olan dünyanın bilimkurgu ve fantazide bir eleştirisini yapmak mıdır?

B.S.: İkisi de olabilir. Yani yazarın ya da sanatçının amacının ne olduğu ya da olması gerektiği konusunda konuşmak doğru bir şey değildir. Özellikle Robert Heinlein örneğini boşuna vermedim. Robert Heinlein hiç öyle bilinmiyor. Ama elindeki alet, yani kullandığı teknik öyle oluyor. Hiç niyeti yok. Yani bu yazarın niyetinden bağımsızdır. O yüzden mesela her zaman yazarlara niyet atfetme ya da misyon atfetme tavrının çok yanlış olduğunu düşünürüm. Yani "Sen bir entelektüelsin, sen bir romancısın, sen bilmem ne yaparsın..." Ne yaparsa yapar. Adam sadece hikâye anlatmak istiyor. Bazı romancılar çok satıp para kazanmak istiyor. Bizim bunu da eleştirecek halimiz yok. En ağır eleştirimiz onu alıp okumamak olabilir. Bunun ötesinde bir eleştiri yapmaya hakkımız yok. Yazarın yüzlerce nedeni olabilir. "Ben bir roman yazayım kadınlar beni çok beğensin." Olur. "Meşhur olayım bir sürü hayranım olsun." Olabilir. Ayn Rand gibi "Kapitalizmin ne kadar muhteşem ve kutsal bir kurum olduğunu anlatmak için yazayım." Olabilir. Ben bunları eleştirmem, sonunda ortaya çıkan şeyi eleştiririm her zaman. Ve sonunda ortaya çıkan şey her zaman yazarın niyetiyle örtüşmez. Ayn Rand'de örtüşüyor mesela. Yani hakikaten de o çıkıyor ortaya ve science-fiction falan da olmuyor. *Atlas Shrugged*, Türkçe'ye nasıl çevrildi, bilmiyorum.

Dinleyici: *Atlas Vazgeçti*.

B.S.: *Vazgeçti* diye mi? Allah Allah!

Dinleyici: *Atlas Silkindi*.

B.S.: Silkindi, silkindi. Doğrusu silkindi çünkü. Bu kötü bir bilimkurgu romanıdır, hiç sevmem. Çünkü kadın, kendi politik felsefesini anlatır. Bana göre

politik felsefe anlatmak için roman yazılmaz. Yazarsanız da kötü olur. Bunu bir solcu yapsa da itiraz ederdim muhakkak. Aklınızda bulunsun. Sadece Ayn Rand yazdığı için gıcık oluyor değilim. Solcular da politik felsefelerini anlatmak için bir sosyalist roman yazıyorsa o kötü bir roman olacaktır. Çünkü roman böyle bir şey değildir.

Dinleyici: Maksim Gorki'nin *Ana'sını* herhalde burada bir kenara bırakmak gerekir.

B.S.: Maksim Gorki'nin niyetinin tam ne olduğundan emin değiliz. Ben çok bayılmam ama Ayn Rand'la aynı yere de koymam tabii. Ama mesela bir sürü sosyalist gerçekçiyi düşünün, Gorki sonrası Şolohov'ları falan. Yazdıkları romandan başka her şeye benzer. Dolayısıyla romancının niyeti başka bir yerde durur, romanın nihaî etkisi başka bir yerde durur ve bunların ikisi örtüşmezler. Heinlein gibi son derece muhafazakâr, tutucu hatta faşizan bir ideolojiyle yola çıkıp, istemeden de olsa son derece alt üst edici bir sonuca da varabilirsiniz; Ayn Rand gibi gayet muhafazakâr ve kapitalizmin temelini savunan bir yerden çıkıp tam da öyle bir yere varabilirsiniz ya da tam tersine -bence bir sürü sosyalist gerçekçinin yaptığı gibi- devrimin romanını yazıyorum deyip çok muhafazakâr bir şey de çıkarabilirsiniz. Yadırgatarak çok başarılı da olabilirsiniz. Bu mümkün.

Dinleyici: Sosyalist gerçekçi romana doğru gitti ya muhabbet, dolayısıyla şöyle garip bir asimetri doğuyor: Sosyalist gerçekçiler başka bir dünya mümkün demeye çalıştıkları halde, tam buna niyet etmeyen şeyler yazıp, tam bunu göstermeyen ürünler verebiliyorlar. Ama bilimkurgu ve fantazyada tam da buna niyet etmediği halde bu sonuca çıkabiliyor, gibi böyle bence ilginç ve önemli bir sonuç oldu. Ben bilimkurgu ve fantazyayı bilmeyen bir okur olarak şunu sormak istiyorum: Bana kalırsa belli anlatım biçimleri, belli türler belli dönemlerde yoğunlaşıyorlar. Bilimkurgu ve fantazyanın yoğunlaştığı, çok ürün verilen, ilginin çok arttığı dönemler var mı? Nasıl dönemler bunlar? Ve neden? Ne bileyim, sansür çok mu artıyor da insanlar bu biçimde ifade ediyorlar? Ya da gerçekliği başka kavrama biçimleri aradıkları zaman mı acaba bu tür daha popüler oluyor?

B.S.: 1930'lar ve 1940'lar bilimkurgunun altın çağı diye bilinir, ama bu Amerikan bilimkurgusu için geçerlidir. Dünyada çok fazla bilimkurgu yok o zamanlar. Sovyetler Birliği'nde birkaç örnek var, İngiltere'de var, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Orwell olacak. II. Dünya Savaşı'nın bitimine kadar bu dönem devam eder. Bakacak olursak ilk etapta şunları görürüz: 20. yüzyılın ilk on yılı özellikle Amerikan kapitalizminin büyük adımlar attığı, büyük buluşların yapıldığı yıllar. Otomobil diye bildiğiniz şey o zaman ortaya çıktı, uçak diye bildiğiniz şey orada ortaya çıktı, elektrik ışığı dediğiniz şey orada ortaya çıktı, uzaktan haberleşme dediğiniz şey orada ortaya çıktı (telefon, telgraf). Yani aslında bizim bugün sıradan, tanıdık olarak kullandığımız her şey o on yılda çıktı ve dünya değişti. Bunların

hiçbirini de Amerikalılar yapmadı. Amerikalılar öyle büyük dâhiler falan değil. Bunların hepsinin öncülleri var. Otomobil 19. yüzyılın sonundan beri biliniyor, sadece pratik değildi. Henri Ford çıktı onu pratik hale getirdi, seri üretilebilir bir hale girdi. Amerikalılar mühendis bir toplumdur; bilgin bir toplum değildir. Elektrik ışığının olabilirliği zaten biliniyordu, ama Edison onu seri üretilebilir bir hale getirdi. Fonograf, sesin kaydedilebilmesi... Sinema... Aynı yıllar. Yani bakın kaydedilen ses, kaydedilen görüntü, şu ışıklar, bugün bizim sıradan kabul ettiğimiz ulaşım imkânları... Bütün bunlar o on yılda ortaya çıktı. Bütün bunlar ondan sonraki on yılda yayıldı dünyaya. Ondan sonra da o iki on yılın sonunda, 1929'da ne oldu? “Büyük Bunalım” oldu ve dünyanın sonu gelmiş gibi oldu. Kapitalizm göçtü, insanlar da onun altında kaldı. Bilimkurgunun yaygınlaşması hemen bunun arkasından. Çünkü insanlar onlara evrenselmiş, ebediymiş gibi anlatılan bir sistemin, bir varoluş sisteminin aslında ne kadar kof olduğunu gördüler. Bunun sonrasında birdenbire intihar vakaları artmaya başlar. İnsanlar Wall Street'deki yüksek binalara çıkıp atlayıverirler. Çünkü karlılarının ziynet eşyalarından çocuklarının oyuncaklarına kadar her şeyi borsaya yatırıp neleri var neleri yok kaybederler. Rejim batır ve güvenecek bir şeyleri kalmaz.

1930'lar... Bilimkurgu adı ilk defa 1926 yılında icat edilmişti, daha yeniydi ve ufacak bir dergiden, *Amazing Stories* (Hayret Verici Öyküler)'den ibaretti aslında. Bilimkurgu alanında 1930'lar ve 1940'larda müthiş bir gelişme olur. Neden? Çünkü insanların başka bir dünyanın, başka bir varoluşun, başka bir yaşamın olabileceğine dair algıları açılmıştır artık. II. Dünya Savaşı çok korkutur herkesi. 1945'ten sonra birden bire karamsar bir dönem başlar. Distopyalar çağı gelir ve “post apokaliptik bilimkurgu”, yani “yıkım sonrası bilimkurgu” çağı gelir. Savaş oldu, insanlık yıkıldı, hadi bakalım biz sonrasında ne yapıyoruz öyküleri ve romanlarıdır bunlar. Bununla birlikte 1950'lerde o güne kadar tamamen teknoloji üstüne kurulu olan bilimkurgu alanına kimler girmeye başlar? Teknoloji manyağı olmayan ya da inek olmayan, pozitif bilim alanından değil de sosyal bilim merakından ya da saf edebiyatçılıktan gelen ve tabii ki Y kromozomuna sahip olmayan insanlar akın ederler o alana. Kadınlar 1950'ler ve 60'larda bilimkurguyu doldurur. 1945'e kadar bir iki tane son derece cesur kadın hariç tamamen erkeklerin alanıdır bilimkurgu. Dolayısıyla bilimkurguyu bütün bu olaylarla birlikte düşünmekte fayda var. Ne zaman var olan düzen bozulur ya da Foucault'nun çok sevdiğim tabiriyle “Ne zaman sözler ve şeyler birbirini tutmamaya başlar, o zaman bilimkurgu yükselir, fantazi de yükselir.”

Dinleyici: Ben izleyicisi ya da okuyucusu değilim. Bilimkurgu ve fantazy kartezyen düşüncüyü de yıktığı için beni zorladığını düşünüyorum. Fakat sevdiğim bir roman var: *Solaris*. Bununla ilgili ne söyleyebilirsiniz?

B.S.: Benden iki saatlik bir konferans istiyorsun şimdi.

Dinleyici: Otuz saniye.

B.S.: Otuz saniye... *Solaris* maalesef bilimkurguda tek. Yani onun gibi başka bir roman daha yazılmadı. Yazılısaydı, “*Solaris* ve benzeri romanlar” diye bir alt kategorimiz olsaydı konuşmak daha kolay olurdu. Maalesef *Solaris* gibi bir roman bir kez daha yazılmadı. Çünkü bu roman mıdır, yoksa son derece felsefi bir deneyim midir bilmiyoruz. Ve maalesef çoğunuz *Solaris*’i romanından değil, o korkunç Tarkovsky uyarlamasından biliyordur ya da bilmiyordur. Eğer bu filmi izlemediyseniz daha çok sevinirim. Yani Sodergbeğh’in “Hollywood usulü” çektiği “*Solaris*” filmi bile daha iyi. Lem böyle diyor bu arada, ben Lem’in yalancısıyım. Lem Tarkovsky’i dava etmeye kalkmıştı. Çünkü bu temelinde ateist olan bir roman. Ama böyle kaba bir ateizm değil, Dawkins ateizmi değil. Son derece derin bir felsefi tartışması olan ateist bir romanı oturup Baba-Oğul-Kutsal Ruh teslisi içinde anlatmaya kalkarsan olmaz. “Orada ada varmış da, adadan babası geliyor da, oğlan da yanına gidiyor da...” Eh birazcık da kamerayı geri çekince bakıyoruz ki etrafta kutsal bir okyanus varmış, gibi. Yani son derece ucuz. Katolisizmin içinde büyüydünüz size de ucuz gelirdi. Dışarıdan bakın, Katolik olmayan dünyaya Tarkovsky çok derin gibi gelir. Hâlbuki Katolikler çok iyi biliyorlar ki hiç derin bir şey yok orada. Tarkovsky’ye laf etmezsem içim rahat etmez. O yüzden filmi bir yana bırakalım. Çünkü o bayağı Katolisizm propagandası yapan bir film. Orada Tarkovsky mesela yazar oluyor -çünkü romanı bir daha yazıyor, aslı değil o- ve orada kitabın asıl niyetiyle örtüşmüyor. O zaman da kötü bir iş oluyor. Romansa öyle değil. Çünkü romanın propagandasını yaptığı bir şey yok. Roman bize şu soruyu soruyor: Biz dil dediğimiz şeyi hep birden “çok” üzerine kurduk. Konuşabilmemiz için en az üç kişi olmamız lazım: Ben, sen ve o. Bu üçü olmadan dil olmaz. Sadece ben ve senden de dil çıkmaz. Üzerinde konuşulacak bir üçüncü olması gerekiyor. Dolayısıyla dil üçlü bir yapıdır temelinde. Ya tek olsaydık? Neden? Çünkü teklik her zaman biliyorsunuz Tanrı’ya atfedilen bir şeydir dinlerde. Tanrı tektir. Onun konuşacağı kimsesi yoktur. Bir eşiti yoktur çünkü. Tam tersine, özellikle İslam’da ne deriz biz: “En büyük günah Tanrı’ya şirk koşturmak.” Onun konuşabileceği bir eşitini hayal bile ettiğimiz zaman aslında günaha giriyoruz. Çok güzel. Zaten Lem’in yaptığı da bu. Konuşacak bir eşiti bile olmayan bir varlık -ki *Solaris* romanında o bütün bir gezegeni kaplayan bir okyanustur, tek bir varlıktır o, parçalı bir varlık değildir, tek bir varlıktır. Bu varlığın,

- a) Bir bilinci olabilir miydi?
- b) Bir dili olabilir miydi?
- c) Bu varlıkla iletişim kurulabilir miydi?

Üçüne de hayır diyor Lem. *Solaris* hem gezegenin adı hem de o gezegeni kaplayan varlığın adı. Varlık bir “ben”e sahip değil. “Ben” diyemez.” Çünkü ben

diyebilmesi için bir “sen”in olması lazım. Dolayısıyla romanın bütün kurgusu bunun üzerine oluşturulmuş. Çünkü biz insancıklar gidip o varlıkla iletişim kurmaya çalışırız. “Pişt pişt baksana” falan gibi yapınca, o bizi algılamaz bile. Algılaması mümkün değil. Çünkü o belki de zamanın başından beri hep teklik olarak yaşamış. Son zamanlarda moda oldu ya teklik -singularity. Giderek önem kazanan bir kavram, singularity (tekil). *Solaris* mesela bunun en iyi örneğidir. O bir tekliktir. Teklik olduğu için de iletişim kuramaz. Çünkü ötekisi yoktur. Bir dili olamaz. Ama bu yüzden bir “ben”i de olamaz.

Dinleyici: Ben fantastik ve bilimkurguyu seviyorum. Bunun yanı sıra korku edebiyatını da çok severim. Bu üçünün birbirleriyle iç içe olduğunu düşünüyorum. Peki, sizin düşünceniz nedir? Yani farklılıkları çok ayrı boyutlarda mı yoksa çok iç içe olan konuları mı işliyorlar? Çünkü bazı korku yazarları aynı zamanda fantastik ve bilimkurgu öğeleri de çok kullanıyorlar. Korkunun ayırt edici özellikleri nedir mesela?

B.S.: Bilimkurgunun çıktığı yer gotik. Gotik edebiyat 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere’de ve Almanya’da ortaya çıkan bir edebiyattır. Fransa’da biraz daha sonra çıkar. Gotiğin en temel özelliği şiirdeki romantik akıma paralel olarak gelişmesi ve aynı zamanda da 18. yüzyıldaki aydınlanma düşüncesinin bir tür eleştirisi olması. Aydınlanma düşüncesi ne yaptı? “Bizi dinin egemenliğinden kurtardı.” diye bakılır hep, değil mi? Dinin o söylevci hegemonyasından kurtardı ve bize aklın özgürlüğünü açtı. Hâlbuki 19. yüzyılda şunu göreceğiz: Aslında tam tersi. Aydınlanma da bizi aslında tıpkı dinin yaptığı gibi kendi fundamentalizmine kilitledi. Çünkü akıl derken “Hangi akıl?” sorusu çıkacak hemen ortaya. Tabii ki beyaz, Batılı, Avrupalı erkek akıldan bahsediyoruz. Akıl derken görünen odur. Dolayısıyla aslında aydınlanma bizi dinin elinden -sözüm ona- kurtardı ama aslında kurtardığı, yani attığı efendinin yerine geldi kendisi yerleşti. Gotik tam da buna bir tepkidir. Yani akulla açıklanamaz olanı ortaya sürmeye başlar Gotik. Ta 1762’den başlar. İşte periler, cinler, hayaletler, öbür dünyaya gidiş gelişler... Bütün bunların fantastik bir yanı tabii ki var, ama bunun ucunun vardığı yer bizi çok ilgilendiriyor olmalı. Çünkü 1750’lerde başlar. Ama en meşhur *Castle of Otranto* (Otranto Şatosu) 1762 tarihlidir. Fransız Devrimi’nin ve Fransız Devrimi sonrası terörünün, Napolyon savaşlarının yaşandığı -yani bütün Avrupa’nın kana boğulduğu, bütün Avrupa’nın savaşa daldığı- o yıllarda gotik müthiş bir zirve yapar, inanılmaz yazılır ve satılır. Sonra da 1815’le birlikte Napolyon savaşları bittiğinde, Avrupa’da görece bir sükûnet hüküm sürmeye başladığında ve eski rejimler geri döndüğünde düşüş geçer. Bir daha da hiçbir zaman o kadar yükselmez. 1890’larda postgotik ortaya çıkar, yani gotik sonrası. Buradaki en önemli şey 1818’de, gotiğin düşüş çağında *Frankenstein*’ın yazarı Mary Shelley’in çıkmasıdır. *Frankenstein* form itibarıyla gotiktir, gotiğin bütün özelliklerini kullanır. Fakat gotikte olan doğa ötesini atar ve

onun yerine elektrik ve plastik ameliyatı koyar. Yani bunlar üzerine yapılan spekülasyonları koyar. Dolayısıyla gotikken bilimkurgu olur. Buradan bakınca bilimkurgunun çıktığı yer zaten gotiktir.

Fantazinin çıktığı yer gotik değildir. Fantastik daha çok mitoloji öyküleri ve halk öykülerinden de çıkıyor. Ama halk öykülerine bakacak olursanız -masallara, peri masallarına- çok zengin bir malzemeyle karşılaşsınız. Biz peri masallarını maalesef özetlerinden okuruz ya da cliffsnote versiyonlarından, yani basitleştirilmiş, çocuklar için yeniden yazılmış örneklerinden. Peri masalları çocuklar için falan değildir. Peri masalları baş belasıdır. Peri masallarında son derece kötü bir cinsellik de vardır -kötü derken cinselliğin kötüsü olmaz da- yani işin içine şiddet karışmış bir cinsellik vardır. Korkunç bir şiddet vardır. Yani Kırmızı Şapkalı Kız ne kadar güzel, değil mi? Ama Kırmızı Şapkalı Kız'da kurt geliyor insanları hapur hupur yiyor. Biz bunu görmüyoruz. Çünkü bize tatlı anlatılıyor. Sindirella'da Sindirella'nın ablası o ufak ayakkabıya ayaklarını sığdırmak için başparmaklarını ve topuklarını keserler. Yani gözünüzün önüne getirmeye çalıştığınızda çok mide kaldıracı sahnelerdir ve bunlar peri masallarında var.

Peri masalı aslında gotiğe yakındır. Onu çocuk masalı haline getirirken sadeleştirilip bir sürü şey atılır içinden, o zaman zaten önemsiz bir şeye dönüşür. Aslında çocuklar orijinallerini okusalar daha çok şey öğrenirlerdi. Dolayısıyla gotik, yani sen korku dedin ben gotik olarak okuyorum onu, gotik, postgotik, neo-gotik... İşte şimdilerde neo-gotik var, vampirle görüşmeler falan. Bütün bu yapı aslında bilimkurguyla çok yan yana, fantaziyle de dirsek teması halinde. Çünkü hepsi aynı şeyle uğraşıyor: Tekinsiz olanla.

Yadırgatma efekti terimine geri döneyim. Bir şeyi yadırgatmak nedir? Tanıdık olanı, eve ait olanı tekinsiz olarak göstermektir. Ya da aslında tekinsizin bal gibi de evin içinde olduğunu göstermektir. Tekinsiz dediğimiz, o yabancı dediğimiz şey. Tecavüz, tecavüz, tecavüz... Biz sokaktaki tecavüzcüden kendimizi korumaya çalışırız ama zaten beş çocuktan biri kendi evinin içinde cinsel tacize uğruyor. Bu da iyimser tahmin. Tekinsiz orada zaten ve gotik de bilimkurgu da fantazi de bize tam bunu söyler: "Tekinsiz buradadır, evin içinde, senin içinde."

Dinleyici: Az önce *Solaris*'den tamamen ateist bir metin olarak bahsettik. Fakat onu çok spesifik olarak ayırdık gibi geldi bana. Sizce bütün bilimkurgu ve fantastik edebiyatta bir şekilde alt metinde ateizm ya da tanrı karşıtlığı yok mu? Siz ne düşünüyorsunuz bu konu hakkında? Yani yeni dünyalar yaratmak, yeni tanrılar yaratmak...

B.S.: Çoğunlukla böyle, çoğunlukla böyle. Çünkü bilimkurgu, ilk bilimkurgu ataları, yani 1920'ler 30'lardan gelen şey... Amerikalı bunlar ve hepsi bilim inekleri. Yani kimyaya kafayı takmış çocuklara, dersten başka şey düşünmeyen adamlara öyle deriz ya. Şimdi bunlar tabii ki ateist ya da en azından agnostik.

Ama bence şart değil. Bilimkurgu giderek zayıflayan bir alan. Yani çok az iyi bilimkurgu çıkıyor yenilerde. Ama mesela bence en önemlilerinden biri çok şiddetli bir Hristiyan: Orson Scott Card. Türkçeye çevrildi mi bilmiyorum. Şimdi bu adamcağız çok ciddi bir Hristiyan ve hakikaten o roman dizisi müthiş bir Hristiyan düşüncesiyle geliyor ve iyi. İyi olabilmek için ateist olmak şart değil. Neden? Çünkü adam işin vicdan yanıyla uğraşıyor da ondan. Yani bütün dizi aslında gezegenler arası savaşta bir soykırım yapmak zorunda kalmış olan bir askerin, Ender'ın romanlar boyunca nasıl pişman olduğunu ve kendini affedebilmesini nasıl sağladığını da anlatır bize. Son derece ağır ve sıkıcı görünmekle beraber, gayet de eğlenceli romanlardır bir yandan. Komik değildir, ama aksiyonu olan çok güzel romanlardır. Bütün romanlarda müthiş bir vicdan hesaplaşması yapar. Adamın kendi vicdanıyla ve tanrısıyla hesaplaşmasının hikâyesi vardır ve oradaki tanrı mesela yabancı ya da uydurulmuş bir tanrı değil, bayağı bir Hristiyan tanrısıdır. O yüzden şart değil. Ama tabii ki türün geçmişi açısından bakarsak bütün bilimkurgu yazarları büyük ölçüde ateist insanlardı ya da agnostiktiler. Dolayısıyla evet böyle bir eğilimi var bilimkurgunun, ama şart değil. Yani iyi bir Müslüman bilimkurgu yazılabilir mi? Vallahi yazılabilir aslında. Sadece Müslümanlar kafaya koymuyorlar. Yoksa yazılabilir.

Dinleyici: Bilimkurguyu oluşturan en önemli öğelerden biri olarak yadırgatma efektinden bahsettik. O zaman ütopyalar üzerine biraz konuşsak, bilimkurgunun tanımı daha erkenden yapılmaya başlanabilir miydi? Yani ütopyaların bilimkurguya etkisi...

B.S.: Tabii. Çok hızlı cevap vereceğim, hakikaten zaman bittiği için. Bilimkurgunun üç tanımını yapabiliriz. Bir tanesi sosyolojik tanımıdır. Bu tanım bilimkurguyu 1926'da başlatır. "Birtakım insanlar kendilerini bilimkurgu yazarı olarak, birtakım insanlar da bilimkurgu olarak tanımlamaya başladıkları anda bilimkurgu terimi ortaya çıktı." Bu sosyolojik tanımı.

Bir tane jenerik tanımı vardır: "Tarih içinde geri gider ve bu yüzden birtakım yazarları biz bilimkurgudan sayabiliriz." Bu mantık mesela Platon'un *Devlet*'ini de, Thomas More'un *Ütopya*'sını da bilimkurgu olarak kabul eder. Bu jenerik tanımı. Yani "Bugün ve burada olamayan herhangi bir durumu betimliyorsanız bilimkurgusunuzdur." Bence bu da yine postmodernizmin bize hediyesi olan bir yaklaşımdır. İyi, güzel, hoş fakat alanı o kadar kalabalıklaştırdı ki, bu alanda manevra yapmak zorlaştı.

Bir de işte benim tercih ettiğim orta yolcu tanımı var. O da bilimkurguyu gotiğin bir dönüşümü olarak alır -kendi kendine öyle demese bile-, yani gotikteki doğa üstünün yerine spekülatif bilimi geçirerek aynı gotik yapıyı tekrarlayan bir şey olarak düşünmek mümkün, der. O zaman da bilimkurguyu 1818'de, yani

Mary Shelley ile başlatmış oluyoruz. Üç ayrı tartışma var, bunların her birinin kendine göre mantıklı yanları var.

Ben ütopyaı bilimkurgunun içinde görmeme yanlısıyım. Ütopyaı daha ziyade bir politik metin olarak, edebîden ziyade politik metin olarak görme yanlısıyım. Nitekim Platon, zaten edebiyat değildir, felsefi diyalogdur. Thomas More bir edebiyatçı değil idi, tam tersine politikacı ve din adamıydı ve tam da söylemek istediklerini VIII. Henry döneminde açık açık söyleyemeyeceği için sansüre karşı kendini koruyarak bir tür satirik ya da hicivci bir dil kullanarak derdini anlattı. Ama Wells'in ütopyalarına ya da distopyalarına bakarsak, evet bunlar bilimkurgu. 1926'dan da önce üstelik. Bal gibi de bilimkurgu. Ya da Aldous Huxley *Cesur Yeni Dünya'yı* yazdığında kendisine bilimkurgu yazarı deselerdi hakaret diye alırdı, çünkü yıl 1932. Yani baktığında Amerika'da böyle birtakım 20'li yaşlarında kimya mühendisi, elektrik mühendisi gençler edebî olarak çok zayıf birtakım kitaplar yazıyorlar. Şimdi onlarla aynı yere konulmaya gıcık olurdu herhalde Huxley ve bu terimi kabul etmezdi. Dolayısıyla yazarın kendini nasıl betimlediğini bir yana bırakalım ama önemli olan ütopya ve anti ütopyada-distopyada bilimkurgunun kıyısında her zaman. İç içe geçebilir, 1984'te olduğu gibi üst üste oturabilir, işte Wells'in zaman makinasında olduğu gibi bire bir bilimkurgu olabilir, Jonathan Swift'in *Gulliver's Travels*'ındaki son dördüncü bölüm, mesela ütöpic bir bölümdür. Fakat buna bilim kurgu diyebilir miyiz? Ama o zaman Liliputlar ülkesine ne diyeceğiz? Bilimkurgu mu diyeceğiz? Yoksa fantastik hiciv mi diyeceğiz? Dolayısıyla yani tanımları çok kurcalamakta fayda var. Evet, ütopyanın bilimkurgu olanı da vardır, olmayanı da vardır.

Dinleyici: Teşekkür ederim.

B.S.: Ben de çok teşekkür ederim .

Bölüm I
BİLİMKURGU VE FANTASTİK:
KAVRAM, TANIM, TARİHÇE

YA ÖYLE OLSA? BİLİMKURGU-FANTASTİK YAZINI VE HAKİKAT İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doğan ERİŞEN*

Size “Tek Yüzük’ü Hüküm Dağı’na atarak yok eden Frodo’ydu” dersem -bir *Yüzüklerin Efendisi* okuru olarak- bana hak verirsiniz. Bunun tersini söylersem şayet, bana karşı çıkarsınız. Görünüşe göre, savlarımdan ilkinde doğru bir bilgiyi dile getirmişimdir. Bir romanı okumayı bitirdiğimizde kendimizi bir şeyler öğrenmiş varsayınız, öncesine göre daha çok şey bildiğimizi düşünürüz. Bu ne anlama gelmektedir? Epistemolojik olarak, hakikatin (*truth*) olmadığı yerde bilgidен söz edebilmek mümkün değil. “Ankara Türkiye’nin başkentidir” önermesini bilebilmem için Ankara’nın hakikaten de Türkiye’nin başkenti olması gerekir. Peki, öyleyse, okuduğumuz roman hakikati mi anlatmaktadır? Öykü ve roman kurmaca türleridir. Oysa kurmaca ile tam da anlatının gerçek olmadığını; olayların, karakterlerin ve mekânların nesnel olanı yansıtmadığını vurgulamıyor muyuz? Frodo diye biri gerçekte yoktur ki!¹ Görünüşe göre burada bir sorun var.

Edebiyatın bir tür bilgi sağladığı görüşü estetik kuramı içerisinde uzun bir geçmişe sahip olmasına karşın aşılması güç bir sorunu da beraberinde getirmektedir. Eğer edebiyat bir tür bilgi sağlıyor ise hakikat de bildiriyor olmalıdır. Oysa kurmaca hakikati konu edinmez. Gerçekliğe sıklıkla bağlı kalan ve alışlageldik unsurlara dayalı klasik edebiyatın dahi bu soruna tabi olduğu düşünülürse, bilimkurgu-fantazya (BKF) gibi gerçeğe aykırı, alışlagelmedik unsurlara dayalı anlatılarda sorunun daha şiddetli olarak kendini açığa vurması kaçınılmaz. *Madam Bovary* uydurma da olsa hikâyenin geçtiği sahne bize dönemin Fransa’sına dair pek çok bilgi sağlayabilir. Oysa Le Guin’in Kış gezegeninde geçen *Karanlığın Sol Eli* için aynı şeyi söyleyebilir miyiz? Yine de, BKF’nin sebep olduğu okuma tecrübesinin gerçekçi kurmaca ürünlerinin sebep olduğundan niteliksel olarak farklı olduğu söylenemez. Kişiler, mekânlar ve olaylar her ne kadar günlük gerçeklikte rast gelinemeyecek türden olsa da, hatta bildiğimiz fizik kanunlarını ihlal eden öğelere rastlanılmasına karşın, okurları yine de BKF’nin anlattığını olanaklı kabul eder, buna bağlı olarak tıpkı gerçekçi bir

* Bilkent Üniversitesi, Felsefe Bölümü öğrencisi.

¹ Mantuk açısından bu yargı *Frodo* adının dünyamızda hiçbir şeye karşılık gelmediğini ifade eder.

kurmaca türünü okuduktan sonra olduğu gibi bir BKF eserini okumayı bitirdiklerinde de kendilerini bir şeyler öğrenmiş varsayarlar. Acaba öğrenilen nedir? BKF anlatılarında oluşturulan bu olanaklılık izleniminin mantıksal bir temeli var mıdır? Eğer varsa bile, bu olanaklılık bizim gerçekliğimiz için ne ifade etmektedir?

Bir öneri BKF anlatılarında örtük (*implicit*) hipotezler yer alabileceği şeklinde olabilir. Bu hipotezler yazarın bilinçli çabası ile esere yerleştirilebileceği gibi², eseri yorumlama sürecine takiben de oluşturulabilir. Hipotezler koşullu önermelerdir. Örneğin “Eğer X olursa Y olur”. Koşullu önermeler sıklıkla “Ya öyle olsa?” (*What if?*) sorularına verilen cevaplar olarak yorumlanırlar. Öyleyse benzer şekilde, uzak galaksilere yolculuk temasını işleyen bir anlatı için örtük hipotez “Galaksiler arası yolculuk mümkün olsaydı ne olurdu?” sorusuna verilen cevap olabilir. Bu, BKF’nin bize bir şeyler kazandırdığı sezgisine son derece uygun düşer. Kazandığımız şey örtük bir hipotezin, bir “Ya öyle olsa?” sorusunun irdelenmesidir.

Söz konusu hipotezler öngörsel (*prefactual*) ya da karşıolgusal (*counterfactual*) olabilir. Bugün bilinenlerden gelecekte olabilecekleri çıkarsamaya yeltenebilir (öngörsel) yahut olgular daha farklı olsaydı sonuçları ne olurdu sorgulamalarını içerebilirler (karşıolgusal). Kabaca bir yaklaşımla, öngörsel hipotezler bilimkurgu anlatılarına karşılık gelirken, karşıolgusal hipotezler daha çok fantazi türüne ait olarak yorumlanabilir. Örneğin klonlama, yapay zekâ, zaman yolculuğu gibi bilimkurgunun sık kullandığı temalar bugün bilinenlerle çelişmemesine, diğer bir deyişle öngörsel olmasına karşın büyü, doğaüstü varlıklar ve hiç olmamış ülkeler gibi bugün bilinenlere aykırı, karşıolgusal temalar fantastikte sıkça yer alır.

Eğer bu “Ya öyle olsa?” sorularına verilen cevaplar geçerli ise BKF’nin yapı olarak bilgi sağlamaya elverişli olduğunu söyleyebiliriz. Fakat sözünü ettiğimiz üzere, kurmaca unsurlar (kişiler, mekânlar vb.) dünyamızda herhangi bir şeye karşılık gelmediğinden ötürü bunları içeren hipotezler de nihai olarak yanlış (*unsound*) olacaktır. Bu da bizi BKF’nin nasıl bilgi sağladığı sorusuna başka açıklamalar geliştirmeye zorlayacaktır elbette; zira gerçeğin olmadığı yerde bilgidен bahsedebilmenin mümkün olmadığını belirttik. Oysa istediğimiz bir BKF eserinin kişileri, mekânları ve olayları ile bir bütün olarak bir ihtimalin resmi olması. Bundan ötürü, önce edebiyatın çok daha genel bir sorununa çözüm getirmek zorundayız. Kurmaca olan, uydurma olan bir şey nasıl hakikat bildirebilir?

1978’de David Lewis kurmaca karakterlerin olanaklı olduklarını öne sürerek (Lewis, 1978, s.40) bu alandaki felsefi tartışmaları tekrar canlandırdı. Aslen analitik felsefe okulunun formel kiplik mantığındaki (*modallogic*) semantik

² Aldous Huxley külliyatında sıklıkla görülebileceği gibi, örneğin *Ada*.

ihtiyaçlarına yönelik geliştirdiği olanaklı dünyalar (*possible worlds*) kuramını kurmaca üzerinden geliştiren Lewis'in çalışması ile kurmaca karakterler ve hakikat bağlantısını kurabilmek mümkün hale geldi. Bunu takiben Pavel (1986), Dolezel (1998) gibi yapısalcı yöntemden gelen edebiyat kuramcıları bu geliştirilen teknikleri ele alarak yeni kuramlar oluşturdular. Olanaklı dünyalar uyarlamasının öncesinde edebiyat ve hakikat ilişkisi, Aristoteles'ten bu yana mantıksal açıdan içinden çıkılamayan bir sorun olarak süregelmekteydi (Lamarque, s.372). Mimetik ve sezgici yaklaşımlar kurmacayı bir tür indirgeme sürecine tabi tutarak ele alıyor, yeni -eleştiri ve yapısalcılık-ötesi gibi yaklaşımlar ise kurmacada hakikat unsurunu tamamen reddediyordu (Moran, s.23, 276, 284, 286). Olanaklı dünyalar ile kurmaca ve kurmacaya dair önermeleri indirgmeden oldukları gibi değerlendirebilmek mümkün hale geldi. Bu yeni yaklaşım kurmaca kuramı (*fiction theory*) olarak anılmaya başladı.

Kurmaca kuramının üzerine inşa edildiği kavram “olanaklılık” olduğundan burada olanaklılığın ne olduğuna değinmekte fayda var. Bir şeyin gerçekleşmesinin pek çok farklı yolu olduğunu düşünürüz. Örneğin bu yazı kırmızı mürekkep ile basılmış olabilirdi ya da mavi. Her ne kadar bu ihtimallerden yalnızca biri gerçekleşmiş olsa da, diğerlerinin de en az o kadar olanaklı olduğuna inanırız. Bu olanaklılık inancı geçmişe ya da geleceğe yönelik olabilir. “Şayet şartlar şöyle gelişseydi şöyle olurdu” (karşıolgusal) veya “böyle giderse ileride şöyle olması olası” (öngölusal) gibi yargıları günlük dilde sıkça kullanırız ve bunlar bize doğru gelir. Bu gibi değerlendirmeler kiplik mantığının motivasyonunu oluşturmaktadır.

Kiplik mantığı, önermelerin doğruluk değerlerinin olanaklılık yahut zorunluluk kiplerine göre değişkenlik gösterdiği anlayışını temel alır. 1960'ların başında Saul Kripke kiplik mantığına semantik bir model geliştirmek amacıyla, aslen kökeni Leibniz'e dayanan olanaklı dünyalar düşüncesinden yararlandı. Bu düşünceye göre şeylerin gerçekleşmesinin pek çok farklı olanağı vardır ve her bir olanak bir olanaklı dünyaya³ karşılık gelir (Kripke, s. 84). Bir metaforla ifade etmek gerekirse, eğer Tanrı isteseydi dünyayı o şekilde yaratabilirdi diyebiliriz. Bundan temel alarak, bir önermenin olanaklı olması, o önermenin doğru olduğu en az bir dünya olduğu anlamına gelmektedir. Benzer olarak, zorunlu bir önerme tüm dünyalarda doğru; imkânsız bir önerme ise hiçbirinde doğru değildir. Olanaklı ancak zorunlu olmayan bir önerme sadece olumsaldır (*contingent*). Dolayısıyla kiplik mantığının metafizik değerlendirmesi, gerçekliği salt “olmuş” ve “olmakta olan”dan, “olanaklı olan”ı da dâhil edecek şekilde genişletir.

Olanaklılık kavramının en yaygın yorumu temel mantık ilkelerini baz almaktadır. Diğer bir deyişle, mantıksal çelişki içermeyen her önermenin doğru olduğu

³ Burada filozofların *dünya* sözcüğünü kullanmaları yanıltıcı olabilir. Esasen kastedilen tastamam bir gerçeklik, bir evrendir.

en az bir olanaklı dünyanın var olduğu düşünülür. Başka olanaklılık türleri de tanımlanabilir. Örneğin fiziksel olanaklılık temel alınrsa “X parçacığı ışıktan hızlı ilerler” önermesi yanlıştır, zira bu önermenin doğru olabileceği hiçbir dünya yoktur. Ancak aynı önerme mantıksal açıdan bir çelişki içermediğinden ötürü mantıksal olarak olanaklıdır; doğru olduğu en az bir dünya vardır. Öte yandan “Bir üçgenin üç açısı vardır.” önermesi mantıksal, dolayısıyla da fiziksel olarak zorunludur; yani bütün dünyalarda doğrudur. Mantıksal olanaklılığın temel kabul edilmesi keyfi bir seçim değil elbette. Wittgenstein, *Tractatus*’un 3.02 no’lu önermesinde “Düşünülebilir olan, olanaklıdır da...” der, zira “mantıksız olan hiçbir şeyi düşünemeyiz, çünkü o zaman mantıksız düşünmemiz gerekirdi” (3.03). Oysa “Olguların mantıksal tasarımı, düşüncedir.” (3). Dil ve edebiyat özelinde düşünüldüğünde ise şunu söylemektedir: “Manukla çelişen bir şeyi dilde ortaya koymak, yapılamayacak bir şeydir.” (3.032). Dahası, genel kanı fizik kanunlarının olumsal olduğu şeklindedir. Eğer evren farklı başlangıç değerlerinden yola çıksaydı bugün farklı fiziksel sabitlere, haliyle farklı fizik kanunlarına sahip olabilirdik. Dahası, bilimsel yargılar, tümevarıma dayalı olmaları sebebiyle mutlak kesinlik taşımamaktadırlar. Bunlardan ötürü bir dünyanın olanaklı olup olmadığında temel alınan bilimsel yargılar değil mantıksal ilkelerdir.

Şimdi buna göre kurmaca kuramının temel savı şu şekildedir: Kurmacanın anlattığı kurmaca dünyasında yer alır. Buna göre metnin öne sürdüğü kurmaca dünyası asli dünya olarak kabul edilir. Dolayısıyla, bütün kurmaca önermeler kurmaca dünyaya göre otomatik olarak doğru hale gelirler. Diğer dünyalara – örneğin yaşadığımız dünyaya- göre ise olanaklıdırlar. Kurmaca kuramı bu noktada herhangi bir ontolojik ön kabule girişmeyebilir. Olanaklı dünyalar otonom varlıklar olarak değerlendirilebilecekleri gibi, hayali inşalar olarak da görülebilirler, zira bu noktadaki felsefi tartışmalarda iki kampa ayrılmaktadır: Wittgenstein ve Lewis gibi düşünürler olanaklılığın zihnin bir ürünü olmadığını, “keşfedilen” bir şey olduğunu öne sürerken (Wittgenstein, 2.0123; Lewis, 1973, s.87) Kripke gibi düşünürler olanaklı dünyaların “öne sürüldüğünü” savunurlar (Kripke, 1980, s.43).

Olanaklı dünyalar aynı zamanda bir uzaklık niceliği bakımından da incelenebilirler. Bir olanaklı dünyanın uzaklığı içinde yaşadığımız dünyadan ne kadar farklı olduğuna göre belirlenir (Lewis, 1986, s.2). Bu anlamda dünyamıza yalnızca tek bir unsur yönünden fark teşkil eden dünyalar en yakın olanaklı dünyalardır. Böylece kurmaca türleri kurmaca kuramı açısından sınıflandırılabilirler. Örneğin, gerçekçi kurmaca dünyamızın coğrafi, kültürel ve benzeri öğelerini sabit tutar, buna yalnızca farklı kişileri ve olayları ekler. Öte yandan BKF ise fizik kanunlarına kadar pek çok unsuru değiştirerek dünyamıza daha

uzak dünyaları ele alır. Ryan kendi kurmaca kuramını oluştururken benzeri bir sınıflandırma girişiminde bulunur.

Olanaklı dünyalar ve kurmaca kuramı ile edebiyat ve hakikat ilişkisine getirilen çözümden bahsettikten sonra BKF anlatılardan türetilebilecek hipotezleri irdelemeye yönelebiliriz. Haurulanabileceği gibi, BKF'nin günlük gerçeklikle bağdaşmayan öğeleri konu edindiğini söylemiştik. Haliyle bu metinlerden türetilebilecek hipotezlerin doğrulanmasında da ampirik yöntemlerden yararlanılamayacağı açıktır. Peki, bir hipotez başka türlü nasıl doğrulanabilir? Daha genel bir ifade ile bir “Ya öyle olsa?” sorusu nasıl cevaplanır? Burada cevabımız düşünce deneyleri. Düşünce deneyleri (*thought experiments*) bir hipotezin getirisi olan sonuçları ele alır, değerlendirir. Buna göre hipotezin tutarlılığı ve olanaklılığı gibi yargıları ortaya koyar. Felsefede köklü bir gelenek olan düşünce deneyleri başta fizik olmak üzere ekonomi, tarih gibi çeşitli bilimsel disiplinlerin de yararlandığı araçlardandır. Düşünce deneyleri, ampirik yöntemlerle doğrulanması güç, imkânsız yahut henüz mümkün olmayan bir hipotezin değerlendirilmesi amacıyla oluşturulmuş senaryolardır. Düşünce deneylerinin *a priori* bilgi sağladığına ve olanaklı olanın bilgisini verdiğine inanılmakta, bu durum sebebiyle de nesnel dünyayı çözümlemekte yahut hiç olmazsa daha iyi anlamakta yararlanılabilir olduğu genel kabul görmektedir (Brown, 2014).

Düşünce deneylerinin ne olduğu konusunda daha çağdaş bir çözümleme onları olanaklı dünyalar kuramı açısından birer olanaklı dünya modeli olarak değerlendirmek şeklindedir (Baere, s.121). Bu anlamda, düşünce deneyi ile ele alınan hipoteze göre kurulan model eğer tutarlı ise olanaklı olduğu, çelişkili ise olanaksız olduğu sonucuna varılır. Dolayısıyla olanaklı bir model, o hipotezin doğru olduğu en az bir dünya olduğu anlamına gelir. Benzer şekilde, olanaksız model de hipotezin hiçbir dünyada doğru olamayacağını gösterir.

Genel kanı, bir düşünce deneyinin sonucunun dikkate değer olabilmesi için hipotezin değerlendirildiği senaryonun ayrıntılı bir betimlemesinin yapılması gerektiği şeklindedir (Brendel, s.97-99). Her düşünce deneyi bir senaryodur, diğer bir deyişle hayali bir inşa, bir kurmacadır (Davenport, s.301). Bundan dolayı düşünce deneyleri ile kurmaca ürünleri arasında ontolojik bir fark gözetilmez. Haliyle çok sayıda felsefi düşünce deneyi zaman içerisinde edebi metinlere ilham teşkil etmiş olması şaşırtıcı değil. Ancak bu etki rastgele değildir. Düşünce deneyleri, bahsi geçen yapıları gereği sıklıkla öngölusal ve karşıölusal senaryoları ele alırlar; “Ya öyle olsa?” sorularını irdelerler. Dolayısıyla ilham teşkil ettikleri edebi tür gerçekçi kurmacadan ziyade, öngölusal ve karşıölusal öğelere dayalı olan BKF metinler olmaktadır. Bu ilişki o derece güçlüdür ki, türün (*Hugo ödüllü*) Robert J. Sawyer gibi önde gelen bazı yazarları *bilim-kurgu* yerine *felsefi-kurgu* tabirinin çok daha yerinde olacağını öne sürmektedir (Di

Chario, 2010). Bu önerinin makul olabileceğini gösteren pek çok örneklerle karşılaşabilmek mümkün. Örneğin Plato'nun "mağara" alegorisi bilimkurgu edebiyatında gerçekliğin ne olduğu ile ilgilenen Philip K. Dick'in pek çok anlatısına esin kaynağı olmuştur⁴. Samsatlı filozof Lukianos'un *Olmuş Bir Öykü'sü* aya yolculuk temasının ilk örneğini vermektedir. Klonlama düşüncesinin ilk örneğine ise İslam filozofu İbn Nefis'in *Theologus Autodidactus*'unda rastlıyoruz. Francis Bacon'un *Yeni Atlantis*'i yine ilk ütopya örneklerinden. 18.yüzyılda yaşamış Fransız filozofu La Mettrie'nin, *Man-Machine* çalışmasında "yeni bir Prometheus" diyerek Frankenstein öyküsüne ilham verdiğini söylemek mümkün (La Mettrie, 2009, s.28). Daha yakın tarihe geldiğimizde kendisini zaten bir toplum filozofu olarak lanse eden Aldous Huxley'nin romanlarını görmekteyiz. Günümüzde ise Daniel Dennett'in zihin felsefesi alanındaki anahtar makalelerinden olan "Where Am I" akademik önemine karşın bir BKF kurmacası şeklinde kaleme alınmasıyla ayrıca dikkate değerdir. Listeyi uzatabilmek kolaylıkla mümkün. Bu örneklerin ortaya koymak istediği, BKF eserleri ile felsefi düşünce deneyleri arasında sürekli bir etkileşim olduğudur. Dahası BKF, bu düşünce deneylerinin ayrıntılı bir betimlemesini yaparak değerlendirilmelerini de daha etkili hale getirir.

Böylece BKF türüne mantık ve felsefe açısından bakıldığında şunları görüyoruz: BKF anlatıları, kurmaca kuramının edebiyat ve hakikat ilişkisine getirdiği yorum çerçevesinde olanaklı dünya modelleri teşkil etmekte, böylece de metin içinde doğru ve metin dışında olanaklı önermelerden oluşan inşalar olmaktadır. BKF'nin teşkil ettiği olanaklı dünya modeli bizim dünyamıza, gerçekçi kurmaca türlerine kıyasla daha uzakta yer almakta, dolayısıyla da olanaklılığın sınırlarına dair kavrayışımızı artırmaktadır. Bundan da öte, BKF metinleri örtük hipotezler ortaya koymakta, bir "Ya öyle olsa?" sorusunun irdelenmesinde işlev görmektedirler. BKF metinleri bu yönleriyle ayrıntılı bir düşünce deneyi örneği teşkil etmekte, BKF ile felsefi ve bilimsel düşünce deneyleri arasında sıkı bir ilişki bulunmaktadır. Tutarlı ve ikna edici bir BKF anlatı, başarılı bir düşünce deneyi olarak gerçekliğimize dair ampirik yöntemlerle doğrulanması -en azından yazıldığı dönem için- mümkün olmayan hipotezlerin makullüğünü ortaya serer.

⁴ Dick'in *Ubik* romanı bu doğrultudaki en belirgin çalışması olarak öne sürülebilir.

Kaynakça

- Baere, Benoit De. "Thought Experiments, Rhetoric, and Possible Worlds." *Philosophica*. C. 72 (2003), s.105-130.
- Brendel, Elke. "Intuition Pumps and the Proper Use of Thought Experiments." *Dialectica*. C.58 (2004), s.88-108.
- Brown, James Robert ve Fehige, Yiftach. "Thought Experiments." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Güz 2014.
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/thought-experiment/>.
- Davenport, Edward A. "Literature as Thought Experiment (On Aiding and Abetting the Muse)." *Pacific Philosophical Quarterly*. C.13 (1983), s.279-306.
- Di Chario, Nick. "Interview: Robert J. Sawyer." *PhilosophyNow*. Ağustos-Eylül, 2010.
<https://philosophynow.org/issues/80/Robert_J_Sawyer>
- Dolezel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1998.
- Kripke, Saul. "Semantical Considerations on Modal Logic." *Acta Philosophica Fennica*. C.16 (1963), s. 83-94.
- , *Naming and Necessity*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980.
- Lamarque, Peter. "Literature and Truth." *A Companion to the Philosophy of Literature*. Derleyen: Garry L. Hagberg, Walter Jost. Wiley-Blackwell, 2010, s. 367-384.
- La Mettrie, Julian Offray de. *Man-Machine*. Çev. Jonathan Bennett. 2009. (10 Eylül 2014)
<<http://www.earlymoderntexts.com/pdfs/lametrie1748.pdf>>
- Lewis, David. *Counterfactuals*. Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1973.
- , "Truth in Fiction." *American Philosophical Quarterly*, C.1 (1978), s. 37-46.
- , *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell, 1986.
- Moran, Berna. *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. 9.baskı. İstanbul: İletişim, 1994.
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1986.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Çev. Oruç Aruoba. İstanbul: YKY, 2002.

ÇAĞININ AYNASI OLARAK BİLİMKURGU: İNSANIN DOĞA VE TEKNOLOJİYE BAKIŞI NASIL DÖNÜŞTÜ?

*K. Murat GÜNEY**

Bu yazıda bilimkurgu edebiyatında ileri teknoloji araçlarına sahip insanın doğayla ilişkisinin, doğanın ve kaynakların kontrolü meselesinin nasıl farklı biçimlerde sorunsallaştırıldığını, tasvir ve tahayyül edildiğini ve bu tahayyülün zaman içinde nasıl dönüştüğünü incelemeye çalışacağım. Buradaki amacım, bir yandan insanın gelişen teknolojiyle beraber doğaya, topluma ve insan bedenine bakışının nasıl farklılaştığının bilimkurgu edebiyatındaki izini sürmek, bir yandan da ilk bakışta hep gelecekle ilgili olduğu varsayılan bilimkurgu eserlerinin aslında yazıldıkları dönemin tarihsel, siyasal ve toplumsal anlayışlarının bir yansıması olduğunu bir kez daha vurgulamak.

Teknolojik İlerlemeye ve Bilimin Kutsallığına İman: 1950 ve 60'ların “Hardcore” Bilimkurgusu

Bilimkurgunun altın çağı olarak adlandırılan bir döneme imzasını atan ve bilimkurgunun en tanınmış isimlerinden olan Amerikalı yazar Isaac Asimov'un 1950 ve 70'li yıllar arasında kaleme aldığı öykülerinden oluşan ve Türkçe'de *Galaksi Şeytanları* (1969, Türkçesi: 1991) adıyla yayımlanan kitabında yer alan “Ayıklama” adlı öyküsünde, dünyanın dört bir yanından gelip Afrika'nın uzak köşesindeki toplantıda buluşan bir grup bilim insanından söz edilir. Dünya Beslenme Örgütü üyesi bilim insanları bir masa başında oturmuş, dünyadaki açlık sorunu ile nasıl başa çıkılacağını tartışmaktadır. Çoğu bilim insanı Malthusçu önermelere sadık açıklamalarda bulunur. Buna göre dünyanın nüfusu geometrik (eksponansiyel) bir biçimde artmaktadır; ne var ki eldeki teknoloji ile besin üretiminde ancak aritmetik bir artış sağlanabilmektedir. Dolayısıyla eğer önlem alınmazsa kısa bir süre sonra insanlar açlıktan ölmeye başlayacaklar, dünya nüfusu kontrolsüz bir biçimde azalacak ve bu da insanlığın ebediyen yok olmasına neden olacaktır. Buna engel olmak için bilim insanlarımız şöyle bir öneri getirirler: İçinde hemen ölüme yol açan şiddetli bir zehirden bir miktar

* New York Columbia Üniversitesi, doktora öğrencisi.

temel besin maddelerine rastgele olarak yerleştirilecek ve bu zehirli besinin dağıtımı sağlanacaktır. Bu plana göre ölümler rastgele olacağı için, zengin-fakir, yaşlı-geç, kadın-erkek ayrımı olmaksızın son derece “demokratik” bir nüfus planlaması öngörülmektedir. Hiç şüphesiz buradaki bilim insanları, insanlığın iyiliği için hareket ettiklerine dair son derece samimi bir inanç içindedir. Ne var ki, işler umulduğu gibi gitmez. Tartışmaların başından beri hep sessiz kalan ve olan bitene şüphayle yaklaşan bir bilim insanı Dr. Rodman, bu yöntemi bir türlü içine sindirememiştir. Dr. Rodman şüphesiz Asimov’un okuyucunun özdeşlik kurmasını beklediği karakterdir. Aynı zamanda Asimov’un kendi görüşlerinin de sözcüsüdür. Öykünün sonunda Dr. Rodman söz alır ve diğerlerini insanlığın geleceğiyle oynamakla itham eder. Masadaki bilim insanları daha ağızlarını açıp itiraz edemeden onların şaşkın bakışları altında Dr. Rodman sözlerini şu ifadelerle tamamlar: “Boşuna itiraz etmeyin. Az önce yediğiniz yemeklere o zehirden koydum, kıtlık sorununu çözmeye ilk olarak sizden başlamanın en iyisi olduğunu düşündüm.” Teknokratlar ölür, olası bir kıtlıkla nasıl başa çıkılacağı sorusu belirsizliğini korur ve öykü biter.

Sadece bu öykü özelinde ve bugünkü bakış açımızla değerlendirdiğimizde ilk başta, sanki Asimov’un bilimin doğayı ve insanlığı kontrol etmesine ve tahakküm altına almasına itiraz ediyormuş, bir pozitivizm eleştirisi geliştirmiş gibi bir sonuç çıkarılabilir. Ama bu öyküye biraz daha derinlikli bakıldığında ve Asimov’un hem diğer öykülerine hem de yazdığı diğer romanlara göz attığımızda durumun hiç de böyle olmadığı ortaya çıkacaktır. Öyküde, Asimov’un bizden özdeşlik kurmamızı beklediği Dr. Rodman’ın temel kaygısı doğanın, nüfusun ve insan bedeninin bilim ve teknolojinin kontrol ve tahakkümü altına alınmasının doğuracağı olumsuz sonuçlar değildir. Onun kaygısı daha ziyade insanlığın ürettiği bilimsel ve teknolojik birikimin güvence altına alınmadan böylesi radikal bir yöntemle başvurulmasıdır. Bu yöntem fazlasıyla risklidir; çünkü besinlere zehir katılması yöntemiyle uygulanacak bir tür “nüfus planlaması” denemesi beklenmedik savaş, yağma ve yıkımlara yol açabilir ve insanlığın yüzyıllar içinde ürettiği sanat eserlerinin, kültürel, teknolojik ve bilimsel birikiminin talan edilmesi ihtimali ortaya çıkabilir. Kısacası, Asimov’un hemen tüm öykü ve romanlarındaki temel kaygıda olduğu gibi bu öyküde de vurguladığı esas mesele insanlığın yüzyıllar içinde ürettiği bilimsel ve teknolojik birikiminin korunmasıdır. Öyle ki, bilimsel ve teknolojik birikimin korunması Asimov için içinde yaşadığı doğanın ve insanlık nüfusunun çoğunluğunun korunmasından bile önemlidir.

Bu öyküde uç bir örneğini gördüğümüz bilimi her şeyin üstünde gören pozitivist anlatı, aslında 1950 ve 60’lı yıllara damgasını vuran, bilimin her türlü sorunun altından kalkmak için temel dayanak olarak görüldüğü ve teknolojik

ilerlemenin olumlu olduğuna koşulsuz olarak inanıldığı “hardcore” bilimkurgu eserlerinin tipik bir örneğidir.

Dönemin bilimkurgu anlatılarında bilimsellik, doğaya, nüfus artışına ve insan bedenine müdahale etmenin yegâne meşru gerekçesi olarak temsil edilir. Bu yaklaşıma göre, doğa bir kaynak olarak tanımlanmıştır. Rasyonalite ve bilim bu kaynağı en etkin şekilde değerlendirmenin aracıdır. Yaklaşımın benzeri örnekleri Asimov’un yanı sıra dönemin önde gelen diğer yazarları Arthur C. Clarke ve Robert Heinlein’in eserlerinde, *Star Trek* gibi popüler televizyon dizilerinde de karşımıza çıkmaktadır. Asimov ile beraber bu yazarları ve yönetmenlerin eserlerinde bilim ve teknolojinin dünyadaki doğal ve beşeri kaynakları kontrol etmesi ve sömürgeleştirmesi anlayışı başka gezegenlere, aya, uydulara ve galaksilere kadar genişletilmiştir. Kısacası 1950 ve 60’ların “hardcore” bilimkurgusuna genel olarak teknofil (teknolojisever) bir hava hâkim olmuştur.

“Gerçek Yolculuk Geri Dönüştür”: 1970’lerin İkircikli Ütopyaları

Bilimkurguda, bilimi ve teknolojiyi koşulsuz olumlayan bu yaklaşım 70’li yıllarla beraber kökten değişmeye başlar. Bilimin, doğru bilginin temsilindeki merkezi ve belirleyici konumu sorgulanırken, doğanın, kontrol altına alınması gereken bir kaynak olduğu fikri şiddetle eleştirilmeye başlanır. Elbette dönemin siyasi ve toplumsal havası bu değişimde büyük rol oynamaktadır. Amerika’da Vietnam Savaşı’na karşı yükselen barış hareketi, siyahların eşit yurttaşlık için yürüttükleri hak mücadelesi, çevreci hareket ve kadın hareketi 70’lere damgasını vururken, edebiyatın genelinde olduğu gibi bilimkurgu edebiyatı özelinde de ekolojist, savaş karşıtı, feminist görüşlerin öne çıktığı eserler popülerlik kazanmaya başlar. Böylece bilimkurguda aralarında Ursula K. Le Guin, Stanislaw Lem ve Samuel Delany gibi yazarların bulunduğu ve “Yeni Dalga” olarak tanımlanan bir akım ortaya çıkar (Kendisi yaşça daha eski bir kuşaktan olsa da ünlü yazar Aldous Huxley’in eserlerinin de bu akımının ilk örneklerinden olduğu söylenebilir).

Öte yandan bu dönemin en dikkat çeken yazarı hiç şüphesiz, eserlerinde zengin bir antropolojik birikimden yararlanan Ursula K. Le Guin’dir. Le Guin, eserlerinde doğanın bir kaynak olarak algılanması fikrini eleştirir ve insanla doğa arasındaki hiyerarşik algılamının yerine doğanın insanla beraber aktif bir özne olarak algılandığı yatay bir ilişkiye dair tasavvuru dillendirir. Le Guin, bu bakış açısıyla kendinden önceki tüm pozitivist “hardcore” bilimkurgucuları karşısına almaktadır. Hatta Le Guin’in, bu bakış açısıyla bilimkurguyu tamamen yeniden tanımladığı dahi söylenebilir. Zira onun için bilimkurgu ne sadece geleceğe dair bir tahayyül ne de bir bilim ve teknoloji fetişizmidir, bilakis hemen yanıbaşımız-

da olup da göremediklerimizi bize gösteren yadırgatıcı bir edebi formdur. Bilimkurgu daha çok geçmişimiz ve şimdimiz üzerinedir Le Guin'e göre.

Bundan böyle bilimkurgu eserlerinde, artık aklın egemenliği ve bilimin kutsallığı son derecede şüpheli konular olarak işlenmeye başlanmıştır. Keza, pozitivist argümanlarla beraber doğanın denetimi, nüfusun kontrolü, bedenlerin terbiye edilmesi de 1970 sonrası bilimkurguda artık bio-politikaya dair tahakkümcü yöntemler olarak değerlendirilmeye başlanmıştır. Her ne kadar 70'li yıllardan önce yazılmış olsa da Aldous Huxley'in ölmeden önce yazdığı son roman olan *Ada* (1962, Türkçesi: 1999) bu dönüşümün belki de en çarpıcı örneğidir. İçindeki insanların doğa ile barış içinde yaşadığı, hiyerarşisiz, otoritesiz, mülkiyetsiz, dünyanın uzak bir köşesindeki unutulmuş bir adanın ütöpik anlatısı ile başlayan roman zamanla bir distopyaya dönüşür. Zira adada petrol bulunmuştur ve egemen kapitalist güçler adada denetim sağlamak ve işlerin gidişatını kontrol altına almak için mücadeleye girişmiştir. Kitabın büyük bölümünü oluşturan iki yüz sayfalık ütöpik tasvirlerin ardından birkaç on sayfa bu gerginlik konu edilir ve ancak son iki üç sayfada her şeyin bir anda altüst olduğu işgal anlatılır. Anlatının bu şekilde biçimlenmesi belki de doğanın binlerce yıldır oluşturduğu uyumun insanın bir anlık müdahalesi ile nasıl da talan edilebildiğine dair bir eleştiriyi pekiştirmek için hiç de tesadüf olmayan bir seçimdir. Görüldüğü gibi Huxley'in *Ada'sı*, teknolojik denetim ve kontrolün bir ütopya yaratmaktan çok, yaratılmış bir ütopyayı yok eden distopik bir girişim olduğunun altının çizildiği ilk bilimkurgu örneklerindendir.

Ursula K. Le Guin'in belki de en çok bilinen eseri *Mülksüzler*'de de benzeri bir yaklaşım söz konusudur. 1974'te yayımlanan *Mülksüzler* (Türkçesi: 1990), anarşist ve ekolojist ideallerden beslenen ikircikli bir ütopyadır. *Mülksüzler*'de, romanın yazıldığı dönemdeki dünyayı temsil eden ve içinde biri kapitalist, biri sosyalist ve biri de askeri cunta ile yönetilen diktatörlük olmak üzere üç ülke barındıran Urras adlı bir gezegenden bahsedilir. Urras'ta yaşanan bir isyandan sonra büyük çoğunluğunu anarşistlerin oluşturduğu bir grup, gezegenin uydusu Anarres'e çekilmiş, yapılan anlaşmaya göre iki taraf da karşılıklı olarak birbirlerine ne fiziksel ne de ideolojik hiçbir müdahalede bulunmamak üzere anlaşmıştır. Öykü Anarres'te başlar ve Anarresli kahramanımız Shevek'in, ilişkilerin yıllar önce koptuğu Urras'a gidişi ile beraber bu iki gezegende kurulmuş farklı düzenlerin olumlu ve olumsuz yanlarının karşılaştırması üzerinden devam eder. *Mülksüzler*, insan-doğa ilişkisinin nasıl farklı biçimlerde tahayyül edilebileceğinin oldukça kapsamlı bir şekilde tartışıldığı bir anlatı sunar. Anarres son derece kurak ve çorak bir gezegendir. Dolayısıyla Anarresliler her gün kıtlık ve açlıkla burun buruna yaşamaktadır ve bundan dolayı gezegendeki tüm düzen bu koşullar altında bir topluluk olarak nasıl hayatta kalılabileceği

üzerine kurulmuştur. Mülkiyetin ve otoritenin bulunmadığı Anarres'te, insanlar doğayı sömürülecek bir kaynak olarak değil kendilerinin ve gündelik ilişkilerinin bir uzantısı, organik bir parçası olarak görürler. Böylece doğayla kendileri arasında hiyerarşik bir ilişki tanımlayıp doğayı insanlığın hizmetinde olan bir kaynak olarak görmek yerine, doğa ile yatay ve karşılıklılık ilkesine dayanan bir ilişki kurarlar. Herkes yeteneği kadar çalışır ve ihtiyacı kadarını doğadan alır. Daha fazlası hem diğer insanlara hem de doğaya karşı sorumsuzluk olarak değerlendirilir. İnsanlar, hayvanlar ve bitkiler arasındaki hiyerarşik sınıflandırma terk edilmiştir ve herkes doğanın farklı ama eşit birer parçası olarak değerlendirilmektedir. Shevek Urras'a gidince orada hayatında görmediği kadar çok çeşitte ürün, yiyecek, giyecek görür, daha önce karşılaşmadığı zenginliklerle karşılaşır. Anarres'in aksine Urras'ta bir bolluk düzeni hâkimdir, israf ve aşırı tüketim had safhadadır (Elbette bu bolluk sadece belli sınıfları kapsamakta, milyonlarca Urraslı açlık sınırının altında yaşamaktadır ve Shevek bunu kısa zamanda fark edecektir). Öte yandan Shevek hem bu bolluğa hem de bu israfa çok şaşırır. Çünkü Urraslıların bakış açısı tamamen değişiktir. Onlara göre doğa sadece bir kaynaktır. Tüketmek Urraslılar için toplumsal statülerini, hiyerarşik farklılıklarını ve birbirlerine üstünlüklerini ortaya koyabildikleri sembolik anlamlar içerir. Tüm bu çeşitlilik ve zenginlik ilk başta Shevek'e de çekici gelse de dünyayı kıt kaynaklar için mücadele edilen bir savaş alanı olarak gören ve doğayı tahakküm altına almaya çalışan bu anlayış, kısa süre sonra Shevek'i yadırgatır ve nihayet Shevek Anarres'e geri döner. Shevek tüm bunları gördükten, zihninde tartıktan, Anarres'i Urras'la karşılaştırdıktan sonra geri dönmüştür. Onun doğma büyüme Anarreslilerden farkı da budur. *Mülksüzlerin* en dikkat çekici cümlelerinden birinde ifade edildiği gibi "Gerçek yolculuk geri dönüştür!" Shevek Anarres'teki devrim sonrası dönemin içine doğarak düzeni muhafaza etmeyi değil Anarres'i alternatifleriyle karşılaştırıp ona geri dönmeyi tercih etmiştir. Bu noktada Le Guin, Shevek karakteri üzerinden bize şöyle seslenir: "Devrimi satın alamazsınız, devrimi yapamazsınız, devrim olabilirsiniz ancak!" *Mülksüzler*'de devrim kesintisiz sürekli bir mücadeleyi ve kişisel dönüşümü öngörür. Bu süreç boyunca insanlık bir dizi etik tercihle karşı karşıya kalır. Le Guin'e göre yaşadığımız düzen bu etik tercihlerimizin sonucudur. Anarres'te yaşayanlar kısıtlı, açlıkla başa çıkmak için başka yöntemler de geliştirebilirler, bazılarının kaynaklardan rahatlıkla yararlandığı, bazılarının ise açlıkla burun buruna yaşadığı bir düzeni de sürdürebilirlerdi, anarşist ve ekolojist olmak zorunda değillerdi. Ama doğayla yatay bir ilişki kurmayı tercih ettiler. Bu tercih elbette 70'lerin politik tercihleriyle de örtüşmektedir.

Pısırkılar Çağı: Tekno-Skeptik ve Distopik Bilimkurgu Anlatıları

1980'li yıllardan sonra, doğanın ve insanların kontrol altına alınmasının tahakkümcü etkilerine değinen, bunu eleştiren ve bu bağlamda teknolojik belirlenimciliğe artık doğrudan karşı çıkan sayısız bilimkurgu eseri yayımlanmıştır. Böylece 1970'li yılların ikircikli ütopyaları yerini 80 sonrası bilimkurgusunun gerek edebiyatta gerekse sinemada yoğun bir şekilde distopik öğelerden beslenen anlatılarına bırakmıştır. Karanlık şehirler, tektipleşmiş, yüksek teknoloji sayesinde şartlandırılmış ve mutlak bir denetimin ve disiplin sisteminin içine hapsedilmiş bir insanlık, *Bıçak Sırtı (Blade Runner)*, *Brazil*, *Matrix* gibi bilimkurgu filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Bilimkurgu edebiyatında da başını William Gibson ve Bruce Sterling'in çektiği siberpunk akımı, yüksek teknolojinin belirlediği bir geleceği tahayyül ederken sanal gerçeklik ve yapay zekâ gibi olgulara çokça başvurur, bizlere insan iradesinin bilgisayar yazılımlarına ve robotlara devredildiği distopik ve son derece karanlık dünya tasvirleri sunar.

1980 sonrası distopik bilimkurgusu her ne kadar edebiyattaki siberpunk akımından besleniyor olsa da asıl köklerini George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ü, Aldous Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya*'sı, Philip K. Dick'in *Albemuth Özgür Radyosu* gibi 80 öncesinin önemli distopya klasiklerinden almaktadır.

Amerikalı bilimkurgu yazarı Frederik Pohl'un ülkemizde çok bilinmeyen bir eseri olan *Pısırkılar Çağı* (1965, Türkçesi: 1998) da aslında bu akımın ilk ve öncü örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Eser distopiyaların alışıldık ciddi ve karanlık havasından çok ironik ve mizahi bir dille kaleme alınmıştır. *Pısırkılar Çağı*'nda, bolluk ve zenginlik içinde bir dünya tasvir edilir. Güzel kokuların her türlü, lezzetli yiyeceklerin her çeşidi, seksin her biçimi bu dünyada çeşitli kimyasal maddeler aracılığı ile mümkün kılınmıştır. Dokunma ve fiziksel temas olabildiğince en aza indirildiği için insanların bedenleri son derece kırılgan ve hassas bir şekle evrilmiştir. Büyük oranda bağışıklık sistemleri zayıflayan pısırkılar çağı insanları, öldükten sonra bile gelişmiş tıbbi teknolojiler sayesinde eğer çok vakit kaybedilmemişse yeniden hayata döndürülebilmektedir. Dolayısıyla herkes tamamen sağlık sektörüne bağımlı olarak yaşamaktadır. Öte yandan tüm şehir sakinleri yanlarında "haz verici" denen ve sizin için lokantada sipariş almaktan iş bulmaya, harcamalarınızı ayarlamaktan diğer insanlarla iletişim kurmanıza kadar türlü işe yarayan merkezi bir bilgisayara bağlı bir cihazı bulundurmak zorundadır. Cihaz aynı zamanda sizin yemek zevkinizi hafızasına kaydedip sizin için uygun yemeği tespit etmeye ve seks yaparken uygun kokuları çıkararak zevkinizi artırmaya da hizmet etmektedir. Ne var ki, tüm bu hizmetler karşılıksız değildir ve görünür ve bariz bir baskıyı değil ama hayatta kalabilmek için düzene mutlak bir itaati öngörür. Bu durumu yadırgatmak için öyküde bize haz vericisini kaybeden bir

kahraman eşlik eder. Haz vericisi olmadan nereye gideceğini ne yapacağını bilemeyen kahramanımız hayatta kalabilmek için kendisi gibi parasız ve haz vericisiz yaşamak zorunda kalan yeraltı insanlarına katılır ve çok geçmeden kendi yemeğini kendi yapmayı öğrenirken bu dünyanın insanlarına da yaşadıkları düzeni yadığatnayı kafasına koyar. Kahramanımız öykünün sonunda, sözde bir uzaylı saldırısını gündeme getirerek pısırkılar çağı insanlarına haz vericileri ve merkezi bilgisayarları olmaksızın ne kadar savunmasız olduklarını gösterecektir.

Öngörülü Bir Eleştiri Olarak Bilimkurgu

Pısırkılar Çağı'nda bahsedilen ve merkezi bir sisteme bağlı olup alışkanlıklarımızı takip eden ve bize buna göre önerilerde bulunan haz vericiler muhtemelen bu yazıyı okuyan herkese bugünkü akıllı cep telefonlarını çağrıştırmıştır. Tıpkı *Pısırkılar Çağı*'nda haz vericisini kaybeden kahramanımız gibi bugün birçok kişi akıllı telefonunu evde unuttuğu veya kaybettiğinde ne yapacağını bilmediğini ifade etmektedir. İnsanların cep telefonlarında ve sosyal medyada paylaşıtlarının devletler ve şirketlerce dinlenmesi, takip edilmesi ve tek taraflı olarak toplanan bu bilgilerin devasa bir güvenlik ve denetim altyapısını kurarken kullanılması bugün en çok tartışılan konulardan biridir. Hâlbuki Frederik Pohl, *Pısırkılar Çağı*'nı bu teknolojilerin hiçbirine sahip olmadığımız 1965'de yazmıştır ve daha o tarihten yüksek teknolojinin bir gün insan davranışlarının öngörülmesinde etkin bir araç olarak kullanılacağını ve çağımız insanının her geçen gün biraz daha öngörülebilir olanın sınırlarına hapsedileceğini öngörmüş ve uyarmıştır.

Bilim ve teknolojiyi sorgusuz sualsiz olumlayan "hardcore" bilimkurgunun aksine, gerek edebiyat gerekse sinemada çağdaş eleştirel bilimkurgu anlatısı, bizlere içinde yaşadığımız ve birçok olumlu imkândan yararlandığımız bilimin, bilgi ve iletişim teknolojilerinin tahakkümcü boyutunu çok önceden sorgulatmayı başardığı için çok anlamlıdır. Bilimkurgu, insanın diğer insanlar ve doğa üzerinde kurduğu denetim ve kontrolü teşvik edip onayladığında değil, ancak bu tahakkümcü ilişkileri sorguladığında, hâlihazırdaki statükoyu yadırgatan etkin bir siyasi eleştiri aracı olarak iş görür. Bu anlamda bilimkurgunun belki de en önemli katkısı bizlere insanın doğa ve teknolojiyle şu an sürmekte olan hiyerarşik ve tahakkümcü ilişkisinin olması gereken zorunlu tek seçenek olmadığını bir kez daha hatırlatmasıdır.

Kaynakça

- Asimov, Isaac. *Galaksi Şeytanları*. Çev. Gönül Suveren. İstanbul: Altın Kitaplar, 1991. (Orijinal Basım: 1969)
- Dick, Philip K. *Albemuth Özgür Radyosu*. Çev. Hakan Aytutucu. İstanbul: Altukırkbeş Yayınları, 2001. (Orijinal Basım: 1985)
- Huxley, Aldous. *Ada*. Çev. Seniha Akar. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999. (Orijinal Basım: 1962)
- Huxley, Aldous. *Cesur Yeni Dünya*. Çev. Ümit Tosun. İstanbul: İthaki Yayınları, 1999. (Orijinal Basım: 1932)
- Le Guin, Ursula K.. *Mülksüzler*. Çev. Levent Mollamustafaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 1990. (Orijinal Basım: 1974)
- Orwell, George. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*. Çev. Nuran Akören. İstanbul: Can Yayınları, 1984. (Orijinal Basım: 1949)
- Pohl, Frederik. *Pısırkılar Çağı*. Çev. Mehmet Moralı. İstanbul: Metis Yayınları, 1998. (Orijinal Basım: 1965)

BİLİMKURGU VE ADİLİK: BIOPUNK

Abdullah DERİN*

Bilimkurgunun oldukça ilginç bir alt kategorisi olarak "biopunk" (biyopunk) adından da belli olabileceği gibi biyolojiyi temel alan bir gelecek öne sürerek; gen ve organ değişimlerini ele alır. Diğer alt kategorilerin aksine burada gelecek tamamen "et" veya daha temelindeki "hücre" üzerine kuruludur. Biyolojik mekaniklik, çoğu genel bilimkurgu kanısının aksine sibernetik olana tercih edilir. İşte tam bu noktada "biopunk" Türkçe'ye "adilik" ya da "aşağılık, iğrençlik" olarak çevrilebilecek "abject" (abjekt) kavramı ile tanışır.

Abject Nedir?

Abject öğeler, hayatımızın her anında karşımıza çıkıp bizde korku ve tekinsizlik hissi uyandıran kanamalar, dışkılama ya da cinsellik gibi sürgündeki, psikolojik olarak kabullenemediğimiz öğelerdir. Bu açıdan bakıldığında tamamıyla vücut ve onun yapısı ile ilgilenen biopunk, abject ile iç içe ayrılmaz bir kavramdır ve bizde yer yer tekinsizlik uyandırır. Biopunk ve abject birlikteliğini destekleyen *Frankenstein*, *Doktor Jekyll* ve *Bay Hyde*, *Gattaca* ve *Dracula* gibi birçok kitap ve film ileri sürülebilir. Peki, abject tam olarak nedir ve derinlemesine nasıl incelenebilir? Neler abject olarak kabul edilebilir, neler edilemez? Bu filmler ve kitaplar hangi açılardan, ne derecede biopunk ve abject birlikteliğini desteklemektedirler?

Abject, kültüre ait olmadığını düşünerek sürgüne gönderdiğimiz her şeydir. Dışlanan, ötekileştirilen, grotesk ve aykırı, bizde tikslenme ve korku uyandıran öğelerdir. Abject marjinaldir, sınır dışında, subje ile obje arasında bir noktadadır. Ünlü psikanalist Jacques Lacan ve Julia Kristeva bu konu üzerinde oldukça durmuşlardır. *Korkunun Güçleri* (*Powers of Horror*) adlı eserinde Kristeva abjecti oldukça ayrıntılı tanımlar ve kategorilere ayırır. Vücut sınırları ilk akla gelen abject öğelerdendir. Kan, idrar, sperm, mukus vb. maddeler hem gerçek hem de sembolik anlamda bedenden atılmak istenen, sevilmeyen maddelerdir. Bunları görmek en ilkel duygularımızı tetikler ve bilinmeyene, doğada sağ kalabilmek için yaratmış olduğumuz düzen, şehir ve kültür algısına ait olmayan

* Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü yüksek lisans öğrencisi.

karşı bir korkuyu meydana getirirler. Ancak Kristeva'ya göre burada doğru anlaşılması gereken bir nokta vardır: Abject, pislik ya da temiz olmama hali değildir; bütünlüğün bozulması, vücuttan madde kaçıışı halidir (Kristeva, s.10-12). Örneğin; damarlarımızda akan kan bizim hayat maddemizdir. Tıpkı Bram Stoker tarafından yazılmış olan *Drakula*'nın mottosu gibi "Kan hayat, hayat ise kandır" (Stoker, s.225). Ancak bu kıymetli maddeyi sık sık göremeyiz çünkü deri denilen bir sınır bizi ondan ayırmıştır. Sınır ötesinde kalan, görülmeyen, bilinmeyen şey ötekileşmiş ve korku kaynağı haline gelmiştir.

Vücut sınırlarının yanı sıra, çürümekte olan bir ceset, fırtına ve yağmur, eski ve tozlu mekânlar ile kişinin yaşadığı cinnetler de abject örneği olarak ileri sürülebilir. Cesetler, bütünlüğü bozulmaya başlamış canlılardır. Artık kültür ile ilgileri kalmamış ve yok oluşa geçmişlerdir. Tüm o sunumları ile bize en çok korktuğumuz kavramları, ölümü ve dağılmayı anlatırlar. Fırtına da aynı şekilde kaotik, bütünlüğü bozan bir yapıya sahiptir. Bir filmde ya da kitapta varlığı tehdit eden her olay öncesi fırtına bulutlarının toplandığı gözlemlenir. Bu öge, bilinçaltımızın tehlike karşısında istediği ve beklediği bir öğedir (Kristeva, s.17-18). Başka bir örnek ise kişinin kendisini subje ya da obje konumundan soyutlayarak abject bir konuma getirmesidir. Kültüre ait bir ortamda, örneğin bir baloda, id'den gelen bütün ilkel dürtülerimizi bastırdığımız ve kendi oluşturduğumuz doğadan kaçmak ve gerekirse onu yok etmek için kullandığımız düzen olan "kültür"ün akışına kapıldığımız o mekânda aniden çılgınlar gibi bağırarak cinnet geçirmeye başlarsanız abject bir figür haline gelmiş olursunuz. Siz, artık siz değilsinizdir. Diğer, sınır dışında olan kişiliğiniz sizi ele geçirmiş ve kültürden dağılma sürecine geçmeye başlamışsınızdır (Kristeva, s.14).

Biopunk-Abject Birlikteliği

Biopunk, yukarıda da belirtildiği gibi et ve hücre ile ilgilenir. Temelinde DNA'da yapılan mutasyonlar yer alır. Biopunk bir ütopya veya distopyada hayat, biyoloji temelli fiziksel güçler ve kan üzerine kuruludur. Kan kimliktir. Bu bağlamda bakıldığında biopunk ve abject ayrılmaz kavramlar olarak göze çarpmaktadırlar. Beden bütünlüğünü bozan her şey abjecttir ve biopunk ise tamamen normal olarak kabul edilen insan bedeninin bozulumu üzerinedir. Bu bizi şu sonuca götürür: "Her biopunk aynı zamanda korku temeline dayalıdır". Şöyle ki her kan sıçrama sahnesi ya da tasviri, genetik olarak değişen eğrilip bükülen ve hilkat garibesi haline gelen mutantlar, kesilince kanı beyaz akan yarı organik yarı mekanik varlıklar direkt olarak bilinçaltımızı uyarak bizde korku ve iğrenme hissi uyandırır. Bu birliktelikten yola çıkarak *Frankenstein*, *Dr. Jekyll* ve *Bay Hyde*, *Dracula* ve *Gattaca* gibi kitap ve filmler incelenebilirler.

İlk olarak biopunk içinde en önemli kavramlardan biri “black clinic” ya da Türkçe olarak kabaca tabiri ile “kenar mahalle doktoru” diye adlandırılan kavramdır. Biopunk temasında, hücre mutasyonlarını karaborsada yapan, adeta insan DNA’sını hackleyen çıkarıcı insanlar vardır. “Punk” olayından da anlaşılacağı üzere, biopunk kurgularında yüksek teknolojiler artık sokağa düşmüştür. Bu kavram günümüzde bile yabancı olmadığımız bir şeydir çünkü kavram olarak halk arasında kırık çıkık ya da şifa dağıtan hocalar olarak tanımlanan karakterler de bu tanım içine girmektedirler. Bu tanıma en iyi örnek *Gattaca* filminden verilebilir. Film bizi insanların daha doğmadan önce genetik olarak arındırıldığı ve fazladan özellikler eklemenin mümkün olabileceği bir ütopya ile karşılar. Bu sistemde doğal yollardan doğmuş olanlar kusurlu sayılmakta ve toplumda ayrımcılığa maruz kalmaktadırlar (James, s.180). Tipik bir Roma mikro evreni halini almaya başlayan bu evrende kahramanımız istediği mevkiye gelebilmek için yasadışı yollara başvurmak zorundadır. Bu yollardan biri “borrowed ladder” (ödünç hayat) denilen bir tekniktir. Bu teknik ile genetik olarak güçlendirilmiş insanlar kimliklerini yani kanlarını ve genetiklerini para karşılığında ihtiyacı olan kişilere yasadışı şekilde sunmaktadırlar (*Gattaca*, 23.30-25.25). *Gattaca*’nın evreninde kimlik kartı yoktur. Girmek istediğiniz her binada sizden bir damla kan örneği alan makinelerle karşılaşsınız. Tıpkı yukarıda dediğimiz gibi “Kan hayatı” ve kimliğimizi oluşturur (*Gattaca*, 20.46-21.55). Kenar mahalle doktorluğu biopunk türünde önemli bir yer kaplamaktadır. Eğer suçlusanız ve kaçışınızı hızlandırmak istiyorsanız kan nakli yaptırmanız ya da kimliğinizi açığa çıkaran herhangi bir organı yasadışı olarak değiştirirsiniz. Fiziksel güç gerektirecek bir olaya karışmış iseniz pahalı yollardan mutajen almak yerine gidip kenar mahalle doktorundan size fazladan dört kol çıkartabilecek mutasyon sıvılarını bir şekilde elde edersiniz.

Aynı şekilde *Frankenstein* ile *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* kitapları da biopunk ve abject birlikteliği çerçevesinde incelenebilirler. *Frankenstein*’in ilk biopunk örneği olması muhtemeldir (James, s.174). Şöyle ki, kitapta Victor Frankenstein bir canlı oluşturmak ve tanrıyı oynamak ister. Bunun için farklı mezarlardan aldığı ceset parçaları ile yepyeni bir canlı oluşturur. Bahsettiğimiz gibi ceset en belirgin abject öğelerden biridir. Çürümektedir ve kültüre kesinlikle karşı bir tutum sergiler. Bütünlüğü yok olmuştur. İşte bu yüzden Frankenstein canavarı yüzüne bakılamaz halde ve korkunçtur. Ayrıca yaratık fırtınalı bir gecede yıldırımların verdiği enerji sayesinde hayat bulur. Fırtına ve kargaşa da korkuya sebebiyet veren abject öğelerdir. Biopunk olması ise, yaratığın çılgın bir bilim adamı tarafından yasadışı yollarla, tekinsiz, sterilize olmamış bir laboratuarda yaratılmış olmasından ileri gelir. Kısacası tipik bir “black clinic” örneğidir.

Diğer bir örnek olarak ise *Dr. Jekyll ve Bay Hyde*'ı göstermek mümkündür. Kendisinden kaçmak ve hiç olamadığı birine dönüşmek için Doktor Jekyll artık zaafi haline gelmiş olan kendi yaptığı iksiri içir ve fiziksel olarak daha güçlü ama zihinsel olarak daha hastalıklı olan ikinci bir kişiliğe, Bay Hyde'a dönüşür ve Londra sokaklarına dehşet saçar. Kendi kendine çeşitli iksirler yapma, DNA'sını mutasyona uğratma gibi öğeler klasik bir çılgın bilim adamı ve "black clinic" örnekleridir. Dr. Jekyll kendisini ötekileştirir ve tanıyamadığı vahşi birine dönüşür ki bu da olayın abject kısmını tamamlamış olur.

Son olarak, Bram Stoker'ın yazmış olduğu ünlü *Dracula* romanı da biopunk ve abject başlığı altında incelenebilir. Örneğin, *Dracula*'da bilimkurgu öğesi olarak, kan nakline rast geliriz. Kitapta Profesör Van Helsing, Lucy'i kurtarmak için ona her gün kan nakli yapmaktadır. Bram Stoker, romanını yazdığı sıralarda kan naklinin Viktorya Dönemi toplumunda oldukça önemli bilimsel bir konu olduğu bilinmektedir. İnsanlar bu teknolojiyi yeni yeni keşfetmeye başlamışlar ve bir insanın, o rahatsız edici vücut sıvısını başka birine aktarabileceği gerçeği toplumun bilinçaltını oldukça etkilemiş olsa gerek, yazarımız böyle bir konuyu korku ve tekinsizlik öğesi olarak kullanabilmiştir. Ancak teknoloji henüz tam gelişmediğinden teorik olarak kitaptaki kan nakli yanlıştır çünkü "rh" değerlerine bakılmaksızın, kanı her gece kont tarafından emilen zavallı Lucy'e herkes kan bağışlayabilmektedir (Stoker, s.195-197). Kan bağışlama hem bilimdir hem de çok sağlam bir abject öğesidir. *Dracula*'nın kanı soyludur ve onun oryantalist, paganik ve kaotik kökeninin imzalarını taşır. *Dracula*, tecavüzcü bir öğedir çünkü gittiği yerdeki herkesi kendine benzeterek değer yargılarını altüst eder. Düzene uymaz, kendi düzenini dikte eder. Aynı şekilde kanını emdiği o soylu, naif, gözü açılmamış Viktorya Dönemi kızlarını paganizme sevk eder. Onlara keyif, mutluluk ve düzensizlik vaat eder. Bu açıdan bakarsak kanını emdiği kişileri değiştirmesi onların bütünlüğünü bozması ya da yeterince kanını emdiği kişilerin öldükten sonra bambaşka bir yaşam formu olan vampirlere dönüşmesi biopunk önermesi olarak kabul edilebilir. *Dracula*'nın kanı teoride zehirli bir iksirdir ve genetik dönüşümlere yol açmaktadır. Normal bir insandan, gün ışığına çıkamayan sürekli bedenindeki kanı yenilemeye ihtiyaç duyan bir canlıya dönüşmenin bilimsel adı bariz bir şekilde mutasyondur ve biopunk türü mutasyonun kendisidir. Fantastik ve romantik açılar dışında bakıldığında *Dracula* romanı bilimkurgu öğeleri içerir ve eğer sınıflandırmak istersek biopunk türüne girer

Özetlersek, biopunk ve abject birbirinden kaçamayacak iki kavramdır çünkü ikisi de beden ve sınırları ile ilgilenirler. Bu açıdan bakıldığında her biopunk teması aynı zamanda, diğer bilimkurgu türlerinden farklı olarak, korkunç veya rahatsız edicidir çünkü bilinçaltımızda bastırığımız bir takım doğal korkularımız ve endişelerimize çomak sokarak onları rahatsız eder. Bize sürgüne

gönderdiğimiz, unutmaya alıştığımız kültüre ait olmayan öğeleri gösterir. Bu bilgilerden yola çıkarak, yukarda da örneklerini verdiğimiz birçok kitap ve film biopunk türü altında incelenebilir. Şu an içinde yaşadığımız zaman çoğunlukla sibernetik teknolojiyi takip eden ve siberpunk kavramının kullanıldığı bir evrendir. Mekaniklik metaller ve elektrik enerjisi ile özdeşleştirilir ancak unutulmamalıdır ki bakış açımızı genişleterek bütün ihtimaller dâhilinde baktığımızda, insan bedeni çok orijinal ve kusursuz bir biyo makinedir. Her makine gibi insan vücudunun da kapasitesi artırılabilir ya da yenilenebilir. Biopunk türü bilimkurgularda evren bu bakış açısı ile şekillenir. Bu evrenlerde, kahramanımızın savaş sırasında kopan bir kolu aklınıza ilk gelebileceği şekilde mekanik ve ultra hassas teknolojik olanı ile yenilenmez. Yerine, beden kimyası ve DNA'sı ile oynanarak yeni ve hatta daha güçlü bir kol çıkartılabilir. Geleceği bu teknoloji çevresinde şekillendirmek oldukça mümkün ve seçilebilecek bir yoldur. Teknik olarak bakıldığında gen mutasyonları ve terapisi, mekanik teknolojiye nazaran daha ucuz ve doğaldır. Bu yolu seçmememizin nedeni ise basittir çünkü bu yol en büyük korkumuzu, kültürümüzü, bütünlüğümüzü bozacak olan ve bize ilkeliliği hatırlatan “kan” ile dolu bir yoldur ve istem dışı olarak bilinçaltımızı dinleyip geleceğimizi bu yolda şekillendirmememiz muhtemeldir.

Kaynakça

- Gattaca*. Yön. Andrew Niccol. Oyn. Ethan Hawke, Uma Thurman, Jude Law. Columbia Pictures Corporation, Jersey Films. 1997. Film.
- James, Edward and Farah Mendlesohn. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
- Kristeva, Julia, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Stevenson, Robert Louis, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Çev. Kaya Genç. İstanbul: İletişim Yayınları, 2. Baskı, 2011.
- Stoker, Bram, *Dracula*. Çev. Zeynep Akkuş. İstanbul: Avrupa Yakası Yayıncılık, 2010.

BİR OSMANLI BİLİMKURGUSU: *FENNÎ BİR ROMAN YAHUT AMERİKA DOKTORLARI*

Seda UYANIK*

Her ne kadar sınırlarını çizmek zor olsa da temel olarak bilim ve teknolojinin araçsallaştırıldığı bilimkurgunun Batı’da üretilmiş bir kavram olduğunu biliyoruz. Bu noktada akla ilk olarak bilimkurgu (*sciencefiction*) kavramını icat eden Hugo Gernsback (1884-1967) gelmektedir. Gernsback, 1911 yılında editörü olduğu *Modern Electrics* dergisinde bilimsel öngörülerini işleyen ve 27. yüzyıl insanının gündelik yaşamını değiştiren, aralarında televizyon, radar, otomatik içecek dağıtım makineleri gibi teknolojik buluşların yer aldığı *Ralph 124C41+* başlıklı bir romanı bölümler hâlinde yayımlamıştır. 1924’te *Sciencefiction* adlı bir dergi kurduğunu duyuran Gernsback, bilimkurgu kelimesinin doğmasına neden olsa da, bu kelimeyle aslında kendinden önce var olan bir türü tarif etmiş ve Jules Verne, H. G. Wells gibi isimlerin birçok metnine dergisinde yer vermiştir (Baudau, s.7). Tabii bu noktada türün doğuşunun dünyadaki teknolojik gelişmelere paralel olduğunu ve siyasi mücadelelerin, iktisadi kalkınma çabalarının ve yeniye duyulan merakın da gelişme sürecini hızlandırdığını söylemeliyiz.

Bu gelişmeler ışığında 19. yüzyıl sonu ve erken 20. yüzyıl Osmanlı’sına baktığımızda ise modern bilimkurgunun yaratıcılarından Jules Verne’in çevirileriyle türün popülerleştiğini görüyoruz. Savaşlarla yıpranmış Osmanlı’nın –içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik çıkmaz nedeniyle– bilim ve teknolojiyi bir umut olarak görmesinin de bu popülerlikte payı olduğu ileri sürülebilir. Bilimkurgu çevirilerinden etkilenen bazı Osmanlı aydınları ülkenin siyasi buhranına “bilimkurgusal” metinleriyle reaksiyon göstermişler. Ama Osmanlı’da bu edebî tür, Gernsback’ın bilimkurgu kavramıyla değil, fennî edebiyat kavramıyla karşılanmış ve uzun bir dönem de böyle devam etmiştir (Zaten o dönemde “bilimkurgu” ifadesi henüz kullanılmaya başlamamıştır). Fen ve teknolojinin başat olduğu bu metinler zamanla pozitif bilime olan gereksinimin iz düşümleri haline gelmiştir.¹ Örneğin Ahmet Mithat, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* (1888) romanında bir kimyasalla kaplandığı halde canlı kalabilen insanları, bu konuda Amerika’da yapılan deneyleri ve bilimsel icatları

* Doktor, Bilkent Üniversitesi, Türkçe Birimi.

¹ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için Bkz. Seda Uyanık. *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fennî Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

uzun uzadıya anlatır. Molla Davudzâde Mustafa Nâzım, *Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiyye-i Rü'yet*'te (1913) 23. asırda Osmanlı teknolojisinin dünyaya hâkim olduğu, her şeyin tek düğmeyle halledildiği, makinelerle örülü bir tekno-İslam modeli ortaya koyar. Celal Nuri, *Tarih-i İstikbâl*'de (1913) insanların robotlaştığından, kadın ve erkeğin farkının kalmadığından ve her şeyin otomatik-leştiğinden bahsederek Avrupa medeniyetinin emperyalizmini eleştirir. Yahya Kemal, *Çamlar Altında Musahabe*'sinde (1913) H. G. Wells'in zaman makinesinin bir benzeriyle 2187 yılına giderek geleneğin üzerine inşa ettiği teknolojiyle yeni bir İstanbul portresi çizer. Hasan Rüşenî Barkın ise "Rüşenî'nin Rüyası—Müslümanların 'Megali İdeası' Gaye-i Hayâliyesi" (1914) adlı metninde bilimsel bakımdan üstün Amerika imgesini İstanbul imgesine dönüştürerek tayyareler ve şimendiferlerle kuşatılmış, çok katlı köprüler ve her an renk, şekil değiştiren elektrik ilanlarıyla dolu bir "İslam Amerikası" yaratır.

Sosyal düzenleri fen ve teknoloji üzerinden kurgulayarak Osmanlı bürokrasisi, Avrupa yaşam tarzı ya da Amerikan emperyalizmi gibi konuları eleştiren bu metinlerin listesini uzatabilmek mümkündür. Söz konusu anlatıların en önemli ortak noktalarından biri ise kendilerini "fennî edebiyat" ifadesiyle tanımlıyor olmalarıdır. Bu kavram, Mehmet Celal'in *Osmanlı Edebiyatı Numuneleri*'nde (1894) "Bu gibi eserler hakâyık-ı fenniyyeyi hikâye sûretinde tasvir ettiklerinden tatlı tatlı okunur" şeklinde tanımlanır. Mehmet Celal bu türe söz konusu dönemde Osmanlı'da oldukça popüler olan Jules Verne'i koyar (Mehmet Celal, s.180). Yine yukarıda andığımız Osmanlı anlatılarının önsözlerinde geçen "Esası fünün üzerine mübteni bir hikâyedir", "fennî bir roman", "Fen, sanat, ticaret ve ziraat—muhâkemât, münâkaşât ve muvâzenet— her ilimden, her fenden alâ kadri'l-kifâye bâhis eğlenceli, istifadeli bir kitapır" gibi ifadeler de eserlerde "fennî" içeriklerin ortaya çıkarıldığını göstermektedir. Dolayısıyla türün nasıl yerleştiliği ve fen eksenli anlatıların nasıl bir işlevi olduğu bu noktada oldukça önem kazanmaktadır. Bu yazıda fen ve teknolojinin merkezde olduğu anlatıları anlamlandırabilmek adına Osmanlı edebiyatında kavramsallaştırılan fennî edebiyat türünün evrilme sürecine değinilecek ve ardından türe katkı sunan Osmanlı aydınlarından Ahmet Mithat'ın *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* romanı metin merkezli olarak ele alınacaktır.

Jules Verne'in Osmanlısı

Bilimkurgu bağlamında Osmanlı anlatıları ele alındığında Verne'in Osmanlı toplumunda tercih edilen bir yazar olduğu görülür. O dönemdeki okuma kültürünün ve yabancı dillerden yapılan çevirilerin de Osmanlı aydınlarını fen içerikli romanlara yönelttiği görülmektedir. Johann Strauss, "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu? (19-20. Yüzyıllar)" adlı makalesinde bu konuya eğilerek "Batı

edebiyatının yayılması ve Osmanlı okur kitlesinin edebî zevkinin şekillenmesinde Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Fransız basınının yeri [nin] büyük [olduğunu]" söyler (Strauss, s.5). Strauss'a göre yayıncılar ara sıra, yayımladıkları kitapların zararsız olduğu hakkında okurlarını aydınlatır. Bu bağlamda yazar, Jules Verne'in Mihran B. Arabacıyan tarafından çevrilen *20.000 lieues sous les mers* (Denizler Altında 20000 Fersah) romanının önsözünü alıntılanmaktadır: "'Bu büyüleyici roman, uygunsuz aşk hikâyelerinden, kaba, korkunç ve iğrenç ihanet sahnelerinden, insanın aklını, hayalini rahatsız eden tüyler ürpertici suçlardan arınmıştır.' ve 'İyi bir baba, evladının bu kitabı okumasına hiç düşünmeden izin verebilir.'" (Strauss, s.19). Yani bu metinler teknolojinin Osmanlı medeniyeti için gerekli olduğunu anlatan, geleneğin değerlerine zarar vermeyen, eğitici eserler olarak görülmekte, dolayısıyla çok okunmaktadır. Jules Verne çevirilerinin yapıldığı döneme bakıldığında bu durum daha iyi anlaşılır. Jules Verne'in metinlerine eski harfli Türkçe matbu eserler listesinde, özellikle 1885-1895 yılları arasında çok sık rastlanır.

Jules Verne'in Osmanlı aydınları üzerindeki etkisi de belirgindir. Bu türü bizzat deneyen yazarlardan Celal Nuri, "istikbâlî keşfetmek isteyen Jules Verne'in fennî masallarını oku[duğunu]" ifade ederken (Kırimer, s.8) Yahya Kemal, "Çamlar Altında Musahabe"de kendi neslinin Jules Verne okuduğunu ama sonraki neslin daha çok Wells'i tercih ettiğini, onun "daha fennî" yazdığını anlatıcısının ağzından söyler (Beyatlı, s.98). Konuya temas eden yazarlardan biri de Ahmet Mithat'tır. Yazar, "Roman ve Romancılık Hakkında Mütâlaamız" adlı yazısında hayal ve hayalî olanla üretilen bir gerçekçiliği savunmakta ve bu nedenle Jules Verne'in Emile Zola'dan üstün olduğunu söylemektedir. Ahmet Mithat, fen ve seyahatlere dayanan roman türünü gerçekçi roman olarak değerlendirdiği örneklerin arasında saymakta ve bu türün temsilcisi olarak da Jules Verne'i göstermektedir (Ahmet Mithat, Felsefe Metinleri, 2002, s.13). Yazar, *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* romanına yazdığı uzun önsözde ise fennî romanı şöyle tanıtır: "Edebiyatın fennî olmasından maksat, hayâlât-ı edibânenin fûnûn-ı meşhûre nokta-i nazarından edilecek ihtisâsât üzerine tasviri demek olacağını elbette biz dahi anlayacak isek de terakkiyat-ı fenniyyemizin henüz pek mukaddemâtında bulunduğumuzdan, bunun için daha biraz zaman mürûru lâzım gelecektir" (Ahmet Mithat, 2002, s.3). Yani yazar, Osmanlı'da fennî romanın gelişmemesini Osmanlı'nın Avrupa yanındaki geri kalmışlığına bağlamaktadır. Ayrıca yazarın bu sözlerinden bilimdeki gelişmelerle roman türü ve tekniğindeki gelişmeler arasında bir paralellik kurduğu görülmektedir.

Osmanlı'da Fennin Maluliyeti

Ahmet Mithat'ın önsözünde "fennî roman" kavramını tartıştığı *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları* türsel açıdan ilk olma özelliğini taşımaktadır.



1888 yılında yayımlanan ilk fennî romanın Amerika'dan bahsetmesi ise dikkat çekicidir. Eserde bilimsel yenilik, bağımsızlık gibi konularda Amerika'nın model alındığı görülmektedir. Ahmet Mithat'ın anlatı mekânı için yüksek binaları, geniş caddeleri, bilimsel icatları ile anlattığı Amerika'yı Avrupa'ya tercih etmesinin ise yazarın bilinçli seçimi olduğu söylenebilir. Çünkü eserden 19. yüzyıl sonunda Amerika'nın uluslararası alanda bir rakip olarak değil, bir fırsatlar ülkesi olarak görüldüğü sonucunu çıkarabilmek mümkündür. Yazar, fennî açıdan üstün gördüğü bir ülkeyi fennî bir türle anlatmıştır. Osmanlı'nın bihaber olduğu ya da yeni tanımaya başladığı fennî icatlar, Osmanlı okuru için yeni olan fennî roman türüyle tanıtılmaktadır.

Romanda Amerikalı iki doktorun (Bovlay ve Gribling) yaşadıkları maceralar konu edilmektedir. Seçilen mekân ise Amerika, Jefferson City'dir. Doktor Gribling ve Doktor Bovlay büyük bir apartmanda oturan, birbirlerine komşu iki doktordur. Gribling genç ve yakışıklı, oldukça da çalışkan bir karakter olarak anlatılır. Bovlay ise elli beş yaşında, çirkin bir adamdır. İki doktor da kendilerini bilimsel deneylere vererek fen konusunda yeni bilgiler açığa çıkarmayı hedeflemektedirler. Ancak onları hikâyede bir araya getiren bilime olan düşkünlükleri değil, Bovlay'ın genç ve güzel karısı July'dir. Gribling ile tesadüfen karşılaşan July, doktorun bilimsel faaliyetlerinden ve yakışıklılığından etkilenmiştir. Gribling de July'nin güzelliğine hayran olur ve kadına yaklaşabilmek için kocasıyla arkadaşlık kurar. Olay örgüsünde Gribling'in July'ye yakınlaşması sırasında yaşananlar verilse de romanda doktorların deneyleri, Amerika'nın bilim konusunda geldiği nokta anlatıcı tarafından ayrıntılı biçimde anlatılır.

Bilimin özellikle de bazı kimyasal tekniklerin gündelik hayatta kullanılmasındaki "ilginçlikler" in öne çıkarıldığı romanda ana karakter Doktor Gribling, içinde maden erimiş bulunan bir sıvıya, istenilen eşyayı daldırıp sıvıdan elektrik akımı geçirerek o nesneyi kaplama işlemi olan galvanoplasti ile her şeyi kaplayabileceğine inanan bir bilim adamıdır. Doktor canlılara da bu maddenin uygulanabileceğini savunur. Hatta galvanoplastiyle kapladığı bir kuş, etrafını kaplayan madde günler sonra kırıldığı hâlde, canlı kalabilmektedir. Doktor, file kadar pek çok hayvanı galvanoplastiyle kaplar.

Anlatıdaki diğer olağanüstü durum ise Doktor Bovlay karakterinde görülür. Doktor Bovlay çeşitli zehirleri ve panzehirleri kendi üzerinde deneyerek ölüm konusunda kitaplar yazmaktadır. Üzerinde denediği bir zehir yüzünden öldüğü düşünülür. Fakat kendisi kalbi durmasına ve soluk alamamasına rağmen dış dünyayı tamamen algılayabilmektedir. Bu şekilde üç gün kalır, sonrasında geçirdiği bir sarsıntıyla hayata döner. Söz konusu olağanüstülüklerin fennin merkeze alındığı ve deneylerin ayrıntılı anlatıldığı eserde tekdüzeliği kırmak için kullanıldığı söylenebilir. Ahmet Mithat, romanın giriş yazısında anlatıyı "gülmekten kıracak derecelerde tuhaf", "lâtif" şeklinde niteleyerek eserde

“öğretmek” kadar “eğlendirmek” niyetinde de olduğunu açıklamaktadır. Çünkü bu eser bir Jules Verne taklidi değildir. Ahmet Mithat öncelikle, fennî ayrıntılar yoğun olsa da bu metnin bir edebiyat eseri olduğunu vurgulamakta ve bir Osmanlı müellifi olarak yeni bir eser yarattığını dile getirmektedir. Yani eserinin içeriğinde Osmanlı’da geleneğe ait değerlerin değiştirilmeden korunması ve Amerika’daki bilimin bu gelenekle uzlaştırılarak bir medenileşme modeli kurulması yönündeki inanışını ortaya koyan yazarın fennî romanı da -Jules Verne’den etkilendiğini söylese bile- yerlileştirmeye çalıştığı görülür. Ahmet Mithat, “Jules Verne nam müellif bütün romanlarını fûnûn-ı şettâ esası üzerine bina ederek karî’lerinin o kadar mazhar-ı râğbeti olmuştur ki mergûbiyetinin bu derecesini sâir romancıların hiçbirisinde bulmak kâbil olmaz” diyerek bilimkurgu yazarı Verne’in eserlerini fennî roman kategorisine sokmakta ve Osmanlı okurunun bu türe ilgisinden bahsetmektedir (Ahmet Mithat, 2002, s.3). Fakat “‘Fennî Bir Roman’ serlevhasıyla başla[dığı]” eseri “Jules Verne’in romanlarından birinin tercümesi değildir” (Ahmet Mithat, 2002, s.3). Özetle yazar özgün bir eser ortaya koyduğunun altını özellikle çizmektedir. Eserde türsel olarak Batılı romana meddah gibi yerli unsurlar katılarak Batı’ya karşı koyma yönündeki tavır içerikte Amerika’nın ve Avrupa’nın ahlaki değerlerine karşı duruşa yansımıştır. Diğer bir deyişle içerikte Batı’nın bilimi benimsenirken dinî anlayışı ve ahlaki yaşayışı dışlanır. Bu dolayında eserde biçim ve içerik arasında bir ilişki kurulmuş ve söz konusu ilişki Osmanlı’nın elde etmeye çalıştığı makineler, icatlar kısacası fen üzerinden verilmiştir. Ama yine de romanda en ağır eleştiriye teknolojiyen yoksun Osmanlı’nın aldığı bu noktada belirtilmelidir.

Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları’nda teknolojik gücü elinde tutan Amerika’nın karşısında Osmanlı’nın bilimsel yoksunluğu ele alınmaktadır. Amerika bu eserde bir sömürge ülkesi, emperyalist bir güç olarak eleştirilmekten çok sahip olduğu teknolojik güçle kalkınmış bir ülke olarak gösterilmekte, Osmanlı’nın eksik yönleri öne çıkarılmaktadır. Örneğin romanda müdahil anlatıcı “Farz edelim ki Amerika’nın ne olduğunu öğrenmek için coğrafya kitaplarını açtınız. Eğer bunlar Türkçe kitaplar olacak ise, acırsız zahmetinize!” demektedir (Ahmet Mithat, 2002, s.5). Çünkü Osmanlı’da “beş kıt’a-i arzîyyenin beşinden dahi bâhis olmak üzere henüz beş yüz sayfalık bir coğrafya kitabı” bulunmamaktadır (Ahmet Mithat, 2002, s.5). Osmanlı’daki fennî eksikliğe yönelik bir diğer örnek Osmanlı doktorlarıdır. “Amerika’da doktor denilen şey sıtması olanlara Sulfato vermekten ibaret bir maharetle vizitesini bedavadan nihayet bir mecidiyeye kadar vardırabilmiş adamlar tasavvur olunamaz” diyerek “memleketimizce isimlerini tasrihe hacet olmayan ve kendilerine mahsus vapurlar veyahut kupa arabalar ile hastalarını ziyarete gi[den]” Osmanlı doktorlarını bilgisizlik ve yeteneksizlik ile eleştiren anlatıcı, Amerika doktorlarını yüceltmektedir (Ahmet Mithat, 2002, s.14). Anlatıcı, “Amerika’da her nevi fûnûn gibi tababet dahi o

kadar terakkî etmiş ve erbabı o derece çoğalmıştır ki” şeklindeki düşüncelerini verdiği sayısız örnekle pekiştirerek Amerika’nın bilim yönündeki gelişmelerine olan hayranlığını dile getirir (Ahmet Mithat, 2002, s.14).

Bahsedilen gelişim sürecinde halk dilinde bilimsel terimlerin yerleşmediğine de değinilir. Anlatıda Doktor Bovlay’ın hayvanlar üzerinde denendiğinde beş saat süre ile ölüme sebep olan, sonrasında hayati fonksiyonları tekrar geri getiren bir kimyasal kendi üzerinde denemek istediği sahne bu dolayımında önemlidir. Doktor Bovlay, yetmiş yaşındaki arkadaşı Doktor Dodil’den kendisine bu zehri vermesini ister. Doktor Dodil, kırk sekiz saat sonra Bovlay’ı şiddetle sarsarak uyandıracak, böylelikle Bovlay ölüm tecrübesini yaşayıp bunu kitabına aktarabilecektir. Bu sahnede müdahil anlatıcı konudan bağımsız ifadeleriyle araya girer ve “Doktor Dodil, bizim Bovlay’ın ya fâili olurdu, ya mef’ûlü. [...] Fransızca tabir etmek istemiş olsaydık, fâile ‘operatör’ ve mef’ûle ‘suje’ derdik de kimseyi manalı manasız güldürmezdik” diyerek Osmanlıca terimleri küçümsemektedir. Kısacası halkın anlayabileceği dilde yazarak eserleriyle halkı eğitime kaygısı güden bir yazar olan Ahmet Mithat’ın Batı’nın pozitif bilimlerine dair bazı terimlerin de Osmanlı toplumu tarafından benimsenmesi gerektiğine yönelik ifadelerinin yazarın “tedricî” Baululaşma modelinin bir göstergesi olduğu görülmektedir. Nitekim Avrupa ve Amerika’nın makinelerini, bilim ve sanayi alanındaki gelişmişliklerini ve çalışkanlıklarını öven Ahmet Mithat yaşam tarzları, toplum hayatları gibi konularda bu ülkeleri eleştirmektedir.

Yazar, Amerikan halkındaki ahlaki yozlaşmışlık ve dinsizliğin yol açtığı kötü etkileri ele alırken Osmanlı toplumunun ahlaki değerlerinin korunması yönündeki düşüncelerini de ortaya koymaktadır –ki bu durum Osmanlı değerleri üzerine kurulmaya çalışılan bir medeniyet görüntüsünü akla getirmektedir. Ahmet Mithat’ın romanda özellikle fen ve dini eklektik bir biçimde birleştirdiği öne sürülebilir. Amerika’dan Osmanlı için faydalı olacak teknoloji alınmalı, ahlak anlayışı dışlanmalıdır. Bu düşüncenin karşılığını romanda bulabiliriz. Örneğin Amerika’da “çirkin karı arayan budalalar”dan bahsedilir (Ahmet Mithat, 2002, s.14). Müdahil anlatıcı “sıra dışı” gönül ilişkilerinden, “kendisi otuz yaşında olduğu hâlde seksen yaşında bir kadınla tezevvüc eden mecnunlar”dan, hatta “beyaz kadınları beğenmeyerek zenciyeler ile vahşiyeler ile tehhül edenler”den söz etmektedir (Ahmet Mithat, 2002, s.36). Nitekim aşırı medeniyetin yarattığı ahlaki sapma Amerika’nın “bir ifrat ve tefrit memleketi olduğu” yönündeki ifadelerle desteklenmektedir. Dolayısıyla eserde Amerika’daki teknolojik gelişme hem müdahil anlatıcı hem de karakterlerin fen konusundaki bilgileri üzerinden yüceltilirken dinî ve ahlaki anlayış bakımından toplum hayatının yerildiği, fen ve dine yönelik tavrın birbirine tamamen tezat bir nitelik taşıdığı görülmektedir.

Sonuç olarak Ahmet Mithat'ın *Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*'nda Jules Verne prototipini çok farklı bir yere taşıdığı görülmektedir. Yazar, Batı'nın biliminin alınmasıyla sağlanacak pratik faydayı öne çıkararak Amerika'yı fennî bağlamda olumlamaktadır. Amerika bu eserde sömürgeci değil, teknolojik güçle kalkınmış bir ülke olarak gösterilse de din ve ahlak konularında Amerika'dan uzaklaşılması gerektiği öğütlenir. Teknolojinin geleneğin değerlerine eklenmesiyle ulaşılabilecek medeni seviye ideal olmalıdır. Makineler de bu ideal yaşamın tamamlayıcılarıdır. Ancak 19. yüzyıl sonu ve erken 20. yüzyılda üretilen fennî metinlerde bu izleğin her zaman aynı olmadığı belirtilmelidir. Fen, teknolojik güç olarak algılanmış ve Batı'nın endüstriyel gücü ile siyasi gücü arasında bir bağlantı kurularak bu ilişki Osmanlı'ya aktarılmış olsa da aydınların fenne yaklaşımlarının çoğulluk gösterdiği ve söz konusu dönemde fennin modernleşme bağlamında çeşitli kutuplar doğurduğu da görülmektedir. Aydınların medenileşme projelerini yeni bir tür ile ifade etme gereksinimleri Batı'daki gelişmelere duyarlı olmadıklarının göstergesidir. Türkçe bilimkurgu tarihinin öncü metinleri kabul edilebilecek olan fennî anlatılar aynı zamanda Osmanlı'daki edebî tür kavramsallaştırmasının önemini, esin kaynağı Batı olsa bile bir türün yerleştirilebileceğini, edebiyat incelemelerinde her zaman Batılı kavramlara sarılmamız gerektiğini ve günümüz edebiyat tarihlerinde pek yer verilmeyen metinlerin farkına vararak bütünlüklü bir Osmanlı edebiyatı değerlendirmesi yapılabileceğini ortaya koymaları bakımından oldukça kayda değer bir nitelik taşıyor.

Kaynaklar

Ahmet Mithat Efendi. *Ahmet Midhat Efendi / Bütün Eserleri XI. Arnavutlar Solyotlar, Demir Bey Yahut İnkişâf-ı Esrâr, Fennî Bir Roman Yahut Amerika Doktorları*. Haz. Nuri Sağlam, M. Fatih Andi. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 2002.

-----, "Roman ve Romancılık Hakkında Mütalâamız". *Felsefe Metinleri*. İstanbul: Babil Yayıncılık, 2002.

Baudau, Jacques. *Bilim-kurgu*. Çev. İpek Bülbüloğlu. Ankara: Dost Yayınları, 2005.

Beyatlı, Yahya Kemal. "Çamlar Altında Musahabe". *Azîz İstanbul*. Haz. Âdile Güreralp, Nârin Özbalkan, Çetin Şencan, İstanbul Fetih Cemiyeti. İstanbul: Fetih Cemiyeti, 1992.

Mehmet Celal. *Osmanlı Edebiyatı Numûneleri*. İstanbul: Matbaa-i Safâ Vanûr, 1899.

Kırimer, Cafer Seydahmet. *Bazı Hatıralar*. İstanbul: Emel Türk Kültürünü Araştırma ve Tanıtma Vakfı, 1993.

Strauss, Johann. "Osmanlı İmparatorluğu'nda Kimler, Neleri Okurdu (19.-20. Yüzyıllar)?" . Çev. Günil Ayaydın Cebe. *Kritik 2* (Güz 2008): 1-49.

Uyanık, Seda. *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fennî Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

TÜRKİYE'DE BİLİMKURGU

Gürses ÖNER*

Bilimkurgu

Bilimkurgu edebiyatı, geçmişteki sınırlı sayıda olan örnekleri ve mitolojik, masal gibi bazı eserleri saymazsak çağımızın oluşturduğu bir türdür. Tekniğin ve bilimin baş döndürücü bir hızla ilerlemesi, bilginin artması ile insanların bilmedikleri şeyleri ve geleceği öğrenme veya tahmin edebilme çabaları edebiyata da yansınca bilimkurgu ortaya çıkmıştır. Bugün bilimkurgu gerçek kişiliğiyle pek az insan tarafından bilinmektedir. Birçok kişi bilimkurguyu, ilk izlenimine bakarak, onunla ilgisi bulunmayan türlere bağlama yolunu tutmaktadır.

Bilimkurgu nedir? Bugün birçok insanın sorduğu ve kesin cevap alamadığı bir bilinmeyendir. Kesin bir tanım getirmek gerçekten zordur.

Bilimkurgu bütün bilimlerin ve insanlığın vermiş olduğu verilerden hareket ederek insanın gelecekte, geçmişte, günümüzde karşılaşabileceği, karşılaştığı sorunları ve olayları sınırlanmış bir düşümlükle anlatan edebiyat türüdür. (Öner, Mart 1977, s.21)

1977 yılının Ağustos'unda *X-Bilinmeyen* aylık bilimkurgu dergisinin 15. sayısındaki başyazımda söylemiş olduğum aşağıdaki açıklamanın halen geçerli olması biraz üzücüdür.

Halen yayın organlarının çoğunun bir kavram kargaşalığı içinde olduğu görülmektedir. Bilimkurgu sözcüğü dilimize gazeteci ve yazarımız Orhan Duru tarafından kazandırılmıştır. Ne var ki, aradan dört-beş sene geçmesine rağmen (bu sözden bugüne 37 yıl geçmiştir), bu ad üzerindeki tartışmalar, bütün dünyada olduğu gibi bizde de sürüp gitmektedir. Tartışmalar, sonuçta kargaşalara neden olmaktadır. (Öner, Ağustos 1977, s.1)

Yine aynı yazıda yaptığım aşağıdaki açıklamaları tekrarlamakta fayda görüyorum.

Bir başka sorun, bizim geleceği işlememizden dolayı hayalci olduğumuz ve bilimkurgunun beyin yıkayıcı olduğu konusundadır. Bilimkurgu bir hayal ürünü değildir; aksine bilimsel gelişmeler ve geleceğin konumu üzerinde ileri

* Emekli Öğretim Üyesi.

sürülen bilimsel buluşların, yeni yöntemlerin anlaşılır bir şekilde aktarılmasıdır, okuyucuya. Büyük bilim adamı ve yazar Arthur C. Clark bu konuda şunları söylemektedir: Şüphesiz, şimdiye kadar birçok yazarlar geleceğin teknoloji harikalarını tasvir etmeyi denemişlerdir. Bunların içinde büyük başarı gösterenler de olmuştur. Şunu açıkça söylemek isterim ki, geleceğin imkânlarını tartışmak konusunda ancak bilimkurgu yazar ve okurları gerçekten yetkili olabilirler. (Öner, Ağustos 1977, s.1)

Bilimkurgu’nun İngilizce karşılığı olan science-fiction sözcüğünü ilk kez Amerikalı yazar Hugo Gernsback, 1927 yılında çıkarmaya başladığı *Amazing Stories* (Şaşırtıcı Öyküler) dergisinde kullanmıştır. Scientific fiction terimi başlangıçta bilimsel kurgu karşılığı olarak kullanılmıştır. İngilizce’de de bir süre terim kargaşası yaşandığı görülmektedir. Örneğin Robert Heinlein bu dala eskiden de birara kullanılan speculative fiction (spekülatif kurgu) adının verilmesini önermiştir. Yine önerilen isimlerden biri de anticipation (umma-bekleme)’dir. Ancak sonuçta science-fiction terimi üzerinde görüş birliğine varılmıştır.

X-Bilinmeyen Öncesi Türkiye’de Bilimkurgu

Orhan Duru’nun bilimkurgunun Türkçe adını koyduğu zamanı bilinçlenme dönemi olarak kabul edersek, bilinç öncesine ait en eski bilimkurgu eserler Osmanlı İmparatorluğu’na kadar geriye gitmektedir. 1800’lerin ikinci yarısından Ocak 1973’e kadar geniş bir süreyi kapsayan süreçte Türkçe olarak yayınlanmış, ağırlıklı olarak çeviri eserlerden oluşan, çeviri haricinde ise çoğunlukla çocuklara yönelik olarak yayınlanmış yayınlar ile karşılaşırız. Çeviri eserlerin içinde de ağırlığın Jules Verne’e ait olduğu görülmektedir. 1950’lerde Çağlayan Yayınları’nın yazar isimlerini vermeden yayınladığı 10 kitaplık bir diziden sonra uzun bir suskunluk dönemi gözlenmektedir ta ki 1971 yılında Okat Yayınları’nın çıkarttığı 16 kitaplık *Uzay Serisi*’ne kadar. Yine 1971 yılında Metin Atak tarafından yayınlanmış olan iki kitaplık yerli eserde türün bir adı olduğu yönünde ilk işaretin ortaya çıktığını görüyoruz. Türden hoşlananların Ankara’da adresi verilmiş olan “Science Fiction Fan Kulübü” ile iletişime geçmesini tavsiye eden kısa bir not ile karşılaşırız. Benim de 70’lerde ilgilenmeye başladığım bu türün bir adı olduğunu öğrenmem bu not ile olmuştur.

Gerçek bilinçlenme döneminin miladı 1 Ocak 1973 yılında yayınlanan 256 sayı numaralı *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*’dir. Bu sayıda Orhan Duru’nun “ ‘Science-Fiction’ Sözcüğüne Türkçe Karşılık Arama Denemesi” adlı yazısında türün Türkçe adı olan “bilimkurgu” terimi “science-fiction” teriminin karşılığı olarak önerilmiştir. *Türk Dili* dergisinin bu sayısında ayrıca “Sinemada

Bilimkurgu” adlı bir başka yazıyla ikisi çeviri, diğeri ise Zühtü Bayar’a ait “Tutuklu Bilinç” adlı bir yerli bilimkurgu öykü de yayınlanmıştır. Bu süreçten itibaren bir terim kargaşası ile de karşılaşılıyor ve çeşitli yerlerde bilimkurgu terimi yerine kurgu bilim teriminin kullanıldığını görüyoruz. Ancak günümüzde terim kargaşası tamamen aşılmış ve bilimkurgu terimi dilimize yerleşmiştir. Bugünkü sorun ise neyin bilimkurgu neyin fantazi olarak tanımlanmasında ortaya çıkmaktadır. Birçok fantastik eser bilimkurgu adı ile yayınlanmaktadır ancak bu sorunun yukarıda da belirttiğimiz gibi sadece ülkemizde değil tüm dünyada var olduğunu söyleyebiliriz.

Türkiye’de bilimkurgu üzerine bilinçli ilk çalışmalar Sezar Erkin Ergin tarafından Mart 1974’de yayınlanmaya başlayan *Antares Bilimkurgu Aylık Edebiyat ve Kültür Dergisi* ile başlamıştır denebilir. Sezar Ergin Ekim 1971 yılında teksir yayın olarak *Antares*’i çıkarmaya başlamış ancak bu bültenlerde terim olarak bilimkurgu yerine science-fiction terimini kullandığını sanıyoruz. Zira bu bültenlerden günümüze ulaşabilen olmamış. Bu bültenlerin 9’ar sayfalık teksirler olduğu bilinmektedir. Sezar Erkin 1998 yılında yayınlanan *Nostroma* adlı dergide kendisiyle yapılan söyleşide bültenlerin kendisinde dahi bir kopyasının olup olmadığından emin olmadığını söylemiştir. Orhan Duru’nun ardından Sezar Ergin’in de bilimkurgu sözcüğünü kullanmaya başladığını söyleyebiliriz. Nitekim Mart 1974’de daha düzenli bir dergiye dönüşen *Antares*’in isminde science-fiction yanında bilimkurgu terimi de kullanılmıştır. 32 sayfalık 16 x 22.5 ebatlarındaki bu dergi en başarılı döneminde 200 civarında baskı yapmış ancak Bahar 1975 tarihli 6. sayısına kadar yayınlanabilmiştir. Dergi, ağırlıklı olarak Sezar Ergin’in yazılarına yer verirken Zühtü Bayar, Selma Mine, Sönmez Güven, Recai Dinçer, Giovanni Scognamillo tarafından hazırlanan öyküler ve yazıları da yayınlamıştır. Yerli olduğu belirtilerek yayınlanan bazı öykülerin aslında bilimkurgunun bazı dev isimlerine ait öyküler olması akademik olarak eleştirilecek noktadır. *Antares* daha sonra Ocak 1977 yılından itibaren bir 6 sayı daha çıkacaktır. Ancak bu 6 sayı daha da küçük boyda, 12 x 16 ebadında 16’şar sayfalık fasiküller halindedir. Haziran 1977’de yayınlanan 12. sayısından sonra yayın hayatından çekilmiştir. Sezar Erkin’in daha sonra 1978 ile Nisan 1980 arasında *Antares Haber Bülteni* adı altında 18 adet tek sayfalık haftalık bültenler çıkardığını görüyoruz. Bu sayılarda da çeşitli yerli ve çeviri öykülere yer verilmiştir.

X-Bilinmeyen ve Türk Bilimkurgusunun Altın Çağı

Türkiye’de bilimkurgu üzerine yapılan en organize, en kapsamlı, en profesyonel ve en uzun soluklu çalışma Nisan 1976’da yayın hayatına bir teksir dergi olarak atılan *X-Bilinmeyen Bilimkurgu Dergisi* ile başlamıştır. Selma Mine’nin ilk

sayılarını çıkardığı dergi 1976 yılında 9 teksir sayı olarak yayınlamıştır. *X-Bilinmeyen* bu dönemde toplam 148 sayfa olarak çıkmıştır. Benim dergiden haberdar olmamı takriben 6. sayıda Selma Mine’ye hitaben yazılmış okuyucu mektubum ile dergi çalışmalarına bilfiil dâhil oldum. Selma Mine ile birlikte hızlandırdığımız çalışma kendimize yakın gördüğümüz “Bilim Kulüpleri Birliği” ile işbirliğine gitmemize yol açmıştır. Kadıköy Altıyol’da bulunan bu derneğin bir yan grubu olarak “X-Bilinmeyen Fan Kulübü” oluşturularak konuyla ilgilenen kişilerin bir araya gelmesine imkân sağlayacak bir ortam oluşturuldu. Burada her hafta Cumartesi günleri düzenli, konulu toplantılar düzenlenmeye başlandı. Bu toplantılarda “Bilim Kulüpleri” birliğinden ayrı olarak çeşitli bilimkurgu konularında ve gelişmekte olan bilimsel çalışmalar üzerine söyleşi ve tartışma toplantıları yapılmaya başlandı. *X-Bilinmeyen* yayın ve yazar ekibi bu süreçte ortaya çıkmaya başladı. Selma Mine ve benim beraber yönlendirdiğimiz ve tamamen amatör ruhla çalışan bu ekibin çekirdeği; Günay Taylan, Erol Tulay, Bülent Akkoç, Cem Kılıç, Gökçen Taşkiran, Recai Dinçer ve Fatoş Güman’dan oluşan yayın ekibidir. Dr. Şükran Mamayhan, Giovanni Scognamillo, Orhan Duru, Sezar Ergin, Zühtü Bayar, Afif Yesari ve Nesrin Satar çalışmaları destekleyen ekibi oluşturmuştur. Ayça Bike takma adıyla Selma Mine, Oğuz Öner ve Mete Oğuz takma adı ile Gürses Öner ve Erol Tulay çeviri yazıların çoğunluğunu hazırlamıştır. Yine Gürses Öner, Erol Tulay, Turan Dursun, Aydın Sezginer, Servet Böhürler, Cem Kılıç, Hulki Cevizoğlu, Atilla Dorsay ve diğer bazı kişilerin araştırma yazılarıyla destekleri olmuştur. Adlarını burada sayamadığımız çok sayıda yazarın da öyküleri yayınlanmıştır.

X-Bilinmeyen dergisi 1977 yılının Ocak-Şubat aylarında yayınladığı 48 sayfalık özel sayı ile tamamen profesyonelleşmiştir. Mart 1977’den itibaren 32 sayfalık sayılar ile yayın hayatını sürdürmüştür. *X-Bilinmeyen* Ocak 1980 tarihinde yayınlana 43. sayısı ile *X-Bilinmeyen Evren Aktüalite, Bilim ve Sanat Dergisi* adını almıştır. Aralık 1981 tarihinde yayınlanan 64. sayısı ile profesyonel hayatını kapamıştır. Kurucusu ve yazı işleri müdürü Selma Mine ve yayın yönetmeni ve ortağı Gürses Öner’dir. *X-Bilinmeyen* dergisi, özel sayısı ile birlikte yayınlanmış olan 65 sayı ve daha sonraki yıllarda kesintili olarak Selma Mine’nin tek başına yayınladığı 6 sayı ile toplam 71 sayısı ile Türkiye’de bilimkurgunun kalıcı temellerini atmakla kalmamış, bu uzun süreli yayın hayatı ile dünya çapında da uzun süreli yayınlanabilen bilimkurgu dergileri arasına adını yazdırmıştır.

X-Bilinmeyen dergisi periyodik yayınlanan bilimkurgu içerikli yayınları ile kalmamış, yayın hayatı süresince çeşitli bilimkurgu kitapları da yayınlamıştır. *X-Bilinmeyen* konuyu topluma sevdirmek ve ilgilenenlere ilham kaynağı olmak üzere yukarıda sözü edilen dernekleşme hareketlerine de önayak olmuştur.

Bilindiği üzere Jules Verne ve H.G. Wells bu tür çalışmalar gerçekleştiren derneklerin toplantılarına katılmış ve buralardan aldıkları ilhamları eserlerine yansıtmışlardır. Kadıköy Altıyol'da başlayan toplantılar daha sonra Bilim Kulüpleri Birliği'nden ayrılarak toplantılarını sürdüren X-Bilinmeyen Fan Kulübü olarak Feriköy ve Kızıltoprak'ta devam etmiştir. X-Bilinmeyen Fan Kulübü halen Kadıköy'de fasıllı olarak toplantılarını sürdürmekte ve kitap yayın faaliyetlerine devam etmektedir.

X-Bilinmeyen'in Türk bilimkurgusuna diğer en önemli katkısı profesyonel yayın hayatına atıldığı 1977 yılından itibaren başlattığı çeşitli yarışmalardır. İlki Eylül 1977'de sonuçları açıklanmış olan Birinci Bilimkurgu Öykü Yarışması'dır. Birinciliğe layık eser çıkmamasına karşın ikincilik ödülü Levent Mollamustafaoğlu'nun "Beyin" adlı öyküsüne verilmiş ve bu öykü 16. sayıda yayınlanmıştır. Üçüncülük ödülü Ahmet Sururi Sezer'in "Deliler Koşuşu" öyküsü ile Ateşhan Örs'ün "Uzaylı" adlı öyküsüne verilmiştir. Ayrıca 5 kişi mansiyon ödülü, 7 kişi de kitap ödülü ile onurlandırılmışlardır.

1978 yılında da İkinci Bilimkurgu Öykü Yarışması gerçekleştirilmiştir. Eylül 1978 tarihli 28. sayıda sonuçları açıklanan yarışma ile 4 kişiye 1., 2., 3. ve 4.'lük ödülleri verilmesinin yanında 10 kişiye de kitap armağanları verilmiştir. Birincilik ödülü bir önceki senenin ikincilik ödülünü alan Levent Mollamustafaoğlu'nun "Palyaço" adlı eserine verilirken B. Uğur Banoğlu'nun "Babalar ve Çocukları" adlı öyküsü ikincilik ödülünü, Orhan Baytan'ın "Evren Üstü ve Evren Altı" öyküsü üçüncülük, C. Özkantürk'ün "Karda Kan Damlaları" adlı öyküsü de dördüncülük öykülerini almıştır.

1979 yılında da Üçüncü Bilimkurgu Öykü Yarışması düzenlenmiştir. Eylül 1979 tarihinde sonuçları 39. sayıda açıklanan yarışmada "Asıl Görev" adlı öyküsü ile Osman Dinçbaş birincilik ödülünü, Ateşhan Örs "Deney Evreni" adlı öyküsü ikincilik ödülünü, Orhan Baytan ise "Geleceğe Mesaj" ile üçüncülük ödülünü almıştır. 17 kişiye de değişik ödüller verilmiştir.

X-Bilinmeyen bilimkurgusal müzik söz yarışması ve desen ve karikatür yarışmaları da düzenlemişse de bu yarışmalar herhangi bir ödüle layık eserlerin çıkmaması nedeniyle sonuçsuz kalmıştır.

X-Bilinmeyen dergisinin yayın hayatı boyunca Selma Mine'nin *Unutulan Gezegen* adlı romanı ile Vargo Statlen'in *Across the Ages* adlı romanını Erol Tulay'ın çevirisi ile *Asırlar Boyunca* adıyla tefrika halinde yayınlamıştır. Yine çeşitli büyük bilimkurgu yazarlarının uzun ve kısa öykülerine dergide yer verilmiştir. Bilimkurgu üzerine birçok araştırma yazısı ile bilimkurgunun ortaya çıkışını, gelişimini, çeşitli ülkelerdeki durumunu ve çeşitli sanat alanlarındaki, edebiyat harici resim, müzik ve sinemadaki durumlarını araştıran yazı dizileri yayınlamıştır. Ülkemizde ve dünyada çıkan yayınları, filmleri, televizyon dizileri

ve diğer eserleri de meraklılarına duyurmanın yanında bilime de yer vermiştir. Özellikle gelişmekte olan bilimsel alanlardan söz edilerek bilimkurguya merak duyan yazarların kullanabilecekleri temel kaynakları sağlamaya çalışmıştır.

X-Bilinmeyen teksir olarak başlayan hayatını profesyonel döneminde tipo ve ofset baskı yoluyla devam ettirmiş ve zirvede olduğu dönemde 6000 adetlik bir baskı sayısına ulaşmıştır.

X-Bilinmeyen Sonrası

X-Bilinmeyen’in düzenli yayın hayatı başta benim akademik hayata yönelerek bu faaliyetlere ayıracak zamanımın kalmaması ve neticesinde ekibin çeşitli sebeplerle dağılması sonucu 1981 yılının Aralık ayında bitmiştir. Yukarıda da belirttiğim gibi Selma Mine daha sonra aralıklı ve tamamen kendi şahsi gayretleri ile 6 sayı daha çıkarmayı başarmışsa da süreklilik ve yaygınlık sağlayamamıştır.

Bu dönemde çeşitli amatör çalışmalar ve kısa süreli profesyonel teşebbüsler ile çoğunluğu *X-Bilinmeyen*’de yetişen veya *X-Bilinmeyen*’e destek veren kişilerce çeşitli bilimkurgu dergileri çıkartılmaya çalışılmıştır. Ancak 2000’lerden bu yana bilinen bir çalışma kalmamıştır.

X-Bilinmeyen sonrası çıkartılan amatör çalışmaların bilinen ve tespit edilenleri aşağıda verilmiştir:

- a. *Orion Dergisi*. Tuncay Başaran tarafından Mayıs 78’den itibaren 8 sayı yayınlanmıştır.
- b. *Göktaş*. Bülent Akkoç tarafından Ocak 1980’den itibaren 3 sayı olarak teksir baskı ile yayınlanmıştır.
- c. *Galaksi*. Zühtü Bayar tarafından fotokopi yoluyla Ocak 1983’de sadece tek bir sayı olarak çıkabildi.
- d. *Çağdaş Sanat Bilimkurgu Aylık Popüler Dergi*. Ekrem Kasım tarafından Nisan 1988’de ilk sayısı çıkarılan dergi sadece 3 sayı olarak devam edebildi.
- e. *Öncü*. Bülent Akkoç tarafından teksir olarak Ocak 1989’da A5 kağıt boyutunda 16’şar sayfa olacak şekilde yayınlanmaya başladı. 12 sayı yayınlandı ve fotokopi yoluyla çoğaltıldı.

Yarı profesyonel çalışmalar:

- a. *Atılğan Dergisi*. Bülent Akkoç’un yayın yönetmenliğinde, Hakan Alpin’in sahipliğinde ve çeşitli yazar ekibi ile Ocak 1996’da yayınlanmaya başladı. 32 sayfalık basılan bu dergi, Kasım 2000 yılına kadar 14 sayı yayınlanmayı başardı. Zaman zaman renksizleşip baskı kalitesini düşürse de

iyi kağıda iyi bir kaliteyle basılan *Atılğan* dergisinin temel olarak *X-Bilinmeyen* yayın içeriğini izlediği görülmüştür.

- b. *Umutla Yıldızlara Nostromo Bilimkurgu Dergisi*. Editörü Giovanni Scognamiglio, sahibi Nilgün Birgül, yazı işleri müdürü Metin Demirhan ve yazı kuru-lu başkanı Zühtü Bayar olan bu yayın sadece 4 sayı olarak Yaz 1997 ile Sonbahar 1999 döneminde yayınlanmıştır. *Nostromo* bu kısa hayatında bir öykü yarışması yapmış ve sonuçları 4. sayıda yayınlamıştır. Bu yarışmada Orkun Uçar “Depo” adlı öyküsü ile birincilik ödülü, Levent H. Şentürk “Üçüncü Gün” adlı öyküsü ile ikincilik ödülünü, Cem Koçak ise “Yazılım” adlı öyküsü ile üçüncülük ödülünü almıştır.

Sonuç olarak, Türkiye bilimkurguyu 1970’lerin ilk yarısında fark etmiş, 1970’lerin sonunda *X-Bilinmeyen* dergisi ile bilimkurgu dergi faaliyetleri zirveye çıkmıştır. Ancak 1980’lerin sonunda kısa ömürlü ve çoğunluğu amatör çalışmalar ile sınırlı kalmış bilimkurgu faaliyetleri gözlenmiştir. 2000’lerden bu yana ise sürekli ve organize bir sürekli yayın faaliyeti gözlenmemiştir. Bütün bu süreçte tabi ki birçok bilimkurgu eseri Türkçe olarak yayınlanmış ancak bir elin parmaklarını geçmeyen yerli yazarın eserinin yayınlandığı görülmüştür. Umarız bundan sonra birileri duran bu bayrağı alarak Türk bilimkurgusunu ileri taşıma yönünde çalışmalara başlar.

Kaynakça

- Asimov, Isaac. “Foreword”. *Encyclopedia of Science Fiction*. Editor Robert Holdstock. Octopus Books Ltd., 1978.
- Duru, Orhan. “Bilim-Kurgu”. *Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi*. S.256 (Ocak 1973), s.332-340.
- Öner, Gürses. “Bilimkurgu Üzerine”. *X-Bilinmeyen Bilimkurgu Dergisi*. (Ağustos 1977), s.1.
- Öner, Gürses. “Bilimkurgu’nun Tarihçesi”. *X-Bilinmeyen Bilimkurgu Dergisi*. (Mart 1977), s. 21.

1980 SONRASI TÜRKİYE'DE BİLİMKURGU ROMANLARI*

Veli UĞUR**

Bilimkurgu türündeki romanlar Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinden beri edebiyatımızda zaman zaman örneklerine rastladığımız eserlerdir.¹ Zaman zaman diyoruz çünkü bilimkurgu romanları ne yazık ki bir sınıf oluşturacak sayıya hâlâ ulaşamamıştır. Son çıkan eserlerle birlikte toplam iki yüz civarında olan bilimkurgu hikâye ve romanın edebiyatımız içerisinde çok küçük bir yer işgal ettiği aşîkârdır.

Tanzimat devrinde gazetelerde tefrika edilen Jules Verne çevirilerinden beri bilimkurgu her zaman ilgi uyandırmış, bu türdeki yabancı eserler her zaman okuyucu bulmuştur. Ancak bilim ve teknoloji ile ülkemizin insanların kurduğu ilişkideki kimi sorunlar başta olmak üzere çeşitli nedenlerle bilimkurgu romanı yazmaya yeltenen yazarların sayısı da hep sınırlı kalmıştır. Bu durum 1990'lı yıllarda değişmeye başlamıştır. 1980'lerden başlayan video furası ve ardından gelen bilgisayar patlaması dünyada olduğu gibi Türkiye'de de kültürü derinden etkileyen süreçler olmuştur. Bilimkurgu filmlerinin daha iyi tanınması, bu türün yazar ve eserlerine daha kolay ulaşılmasını sağlayan internetin hayatımızın her alanına girmesi türe yönelik ilgiyi arttırmıştır.

Günümüzde Türkiye'de yazılan bilimkurgu eserleri incelendiğinde Batıdaki muadillerine benzer özelliklere rastlamak mümkündür. Modern bilimkurgunun ana vatanı olan bu ülkelerde türün sadece ultra-teknolojik cihazlarla bezeli bir dünyayı anlatmadığı, kimi ideolojik yaklaşımların bu eserlerde kendilerine yer buldukları görülmektedir. Ülkemizdeki bilimkurgu romanları da sosyal, siyasal göndermeleri ya da açık mesajları olan, kimi zaman çevreci kimi zaman ise milliyetçi ya da anarşist görüşlere yer verebilecek ölçüde geniş bir yelpazede yazılmaya başlamıştır.

* Bu makale, 113K040 numaralı TÜBİTAK destekli "Türk Bilimkurgu Edebiyatı Külliyyatının Ortaya Çıkarılması" başlıklı araştırma projesinden türetilmiştir. Katkuları için TÜBİTAK'a teşekkür ederiz.

** Yrd. Doç. Dr., Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

¹ Osmanlı dönemindeki bilimkurgu romanları için Bkz: Seda Uyanık. *Osmanlı Bilim Kurgusu: Fenni Edebiyat*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.

Batılı bilimkurgunun geçmişine bakıldığında çok sayıda alt tür göze çarpmaktadır. Yerli eserler de yakından okunduğunda bu alt türlere göre sınıflandırılabilen içeriklere sahip oldukları anlaşılmaktadır. Bu türler sırasıyla Büyük Savaş sonrası bilimkurguları (*Post-apocalyptic war science fiction*), saf bilimkurgu, yabancı yaratuklarla ilgili bilimkurgu ve sosyal bilimkurgu türleridir.

Büyük Savaş Sonrasını Anlatan Bilimkurgu

Büyük Savaş sonrası bilimkurguları (*Post-apocalyptic war science fiction*) 1945'te Hiroşima ve Nagazaki'ye atılan atom bombalarından sonra en çok ürün verilen alt türlerden biridir. Atom bombalarının bir medeniyeti yok etme potansiyeline sahip olmaları Batı'daki entelektüel çevreler için bir kâbus olmuş, bu kâbus Soğuk Savaş'ın başlamasıyla birlikte elle tutulur, gözle görülür hale gelmiştir. İkinci Dünya Savaşı'nın yıkımı daha ortadan kalkmadan başlayan Soğuk Savaş ve bunun atom bombalarının kullanıldığı sıcak savaşa dönüşme ihtimali 1950'li yıllarda yazılan çok sayıda bilimkurgu eserinde nükleer savaş korkusunun işlenmesinin yolunu açmıştır (Booker, s.53-54). Sonraki dönemde de Batılı bilimkurgu edebiyatı bu konuyu sıkça işlemiştir. Yerli bilimkurgu edebiyatımızda Büyük Savaş sonrası insanların yaşadıklarını anlatan tek eser olan *Gohor: Kıyametten Sonra* Batılı örneklerini aratmayan titiz bir çalışma olarak karşımıza çıkar.

Aşkın Güngör'ün yazdığı *Gohor: Kıyametten Sonra* adlı bilimkurgu romanı, bilimin kötüye kullanımının toplumlara nelere mal olabileceğine dair mesajlar içerir. Teknolojik gelişmelerin yaşamı neredeyse sonlandırdığı, insanlığın son teknoloji ürünü bombalarla yok edildiği bir dünyayı anlatan roman, savaş sonrası dünyada yaşanan gerilimleri ortaya koymayı amaçlamıştır.

Eserde olaylar büyük savaş sonrasında 2436 yılında geçer. O tarihten 300 yıl kadar önce dünya çevresine göktaşlarına karşı kullanılmak üzere içlerinde nükleer bombalar olan iki uydu yerleştirilmiştir. Atmosferin yakınında patlamalar olunca dünyada depremler ve fırtınalar başlar. Yüz binlerce insan ölür. Kırk sekiz ülke birbiriyle savaşa girer. Savaş 23 yıl sürer. Bu döneme "Karanlık 23" denmektedir. Dokuz ay süren bir barış ortamından sonra savaş yeniden başlar ve "İkinci Büyük Karanlık Dönem" oluşur. 6 yıl süren bu savaşta atom bombasından 50 kat daha güçlü olan Revus Bombaları kullanılır. Milyarlarca insan ölür. Daha sonra sağ kalanlar zehirli gazlardan korunmak için Cam Kentler inşa ederler. Toplam beş tane Cam Kent vardır. Tarih sıfırlanır. Eskinin izlerini yok etmek için isimler bile değiştirilir.

Gohor bilimkurgu ve fantazi romanlarının genel özelliklerini içinde barındıran ilginç bir eserdir. Roman öncelikle bilimkurgunun bir alt türü olan "siberpunk"a

yakınlığıyla dikkat çeker. 1980’li yıllarda gelişen bilgisayar teknolojisi ile beraber insan-makine ilişkisinin yeniden sorgulandığı bu türdeki eserler “Siberpunk geç kapitalizmin ve teknolojik gelişmelerin insan ve makine arasındaki sınırları kaldırmasını göstermeye odaklanır.” (Chernaik, s.65). Siberpunk türündeki eserlerde insanların giderek mekanikleşmesi ayrıca hayatın da mekanik biçimde düzenlenmesi ve Kartezyen düşüncenin kristalleşerek her nesneyi sarması (Bould, s.218) üzerinde durulur. *Gohor*’daki Cam Kentler ultra-teknolojik mekânlardır. Bu şehirlerde her şey makineler tarafından yönetilmekte, temiz ve düzenli şehir ortamı bu sayede değişmeden kalmaktadır. Ancak insani duygular yok olmuştur. Pek çok insan cam kentlerin dışında bırakılmıştır. Ayrıca bu kentlerdeki her hareket elektronik cihazlar tarafından kontrol edilmektedir.

Romanın fantastik türle bağlantısı ise çocukların yaptığı yolculuk aracılığıyla kurulur. Bilindiği gibi fantazi edebiyatında bir grup çocuk önemli bir gaye uğruna bir yolculuğa çıkarlar. Yolculuk sırasında dostluğu, insani değerleri yeniden keşfederler. *Gohor*’da da çocuklar çıktıkları yolculukta her türlü zorlukla birlikte mücadele ederek sonunda gerçek birer dost olurlar.

Saf Bilimkurgu

Bilimkurgu edebiyatının “Saf Bilimkurgu” (*hard-core science fiction*) adlı alt türünde ise ideolojik göndermeler, ütöpic söylemler geniş yer tutar. Böylece yazar günlük hayatı, siyasal ortamı çeşitli biçimlerde eleştirebilmekte ayrıca gelecekte nasıl bir dünyada yaşamak istediğini ortaya koyabilmektedir (Westfahl, s.189).

1980 sonrasında yazılan bilimkurgu eserleri incelendiğinde üç farklı ideolojinin kendine yer bulabildiğini görürüz. Ali Nar’ın yazdığı *Uzay Çiftçileri* İslamcı düşüncüyü, M. Semih Arıcı’nın yazdığı *Uluğ Bey: Ganimid Savaşçıları* milliyetçiliği ve Zühtü Bayar’ın kaleme aldığı *Sahte Uygarlık* romanı ise anarşizmi ideolojik arka plana alan eserlerdir.

Ali Nar’ın *Uzay Çiftçileri* adlı romanı uzayda bitki yetiştirme projesi sırasında gerçekleşen maceraları anlatır. Romanın merkez kişiliği olan Hasan II özel eğitim almadan yanlışlıkla uzaya gönderilir. Daha sonra uzay gemisi Refref II’den miracesiyle ayrılarak kırk bininci güneş sitemine gider ve burada bitki yetiştirir. Refref II’den ayrılan Siracüddin II ise Plüton yakınlarında miracesiyle dolaşırken Kuran’da Yusuf Suresi’nde belirtilen on birinci gezegeni keşfeder ve buraya Yusuf adını verir. Benzer maceralar sonrasında görev başarıya ulaşır ve 12 yıl sonra Müslüman astronotlar dünyaya döner.

Arka kapağında “Türkiye’nin ilk bilimkurgu romanı” diye sunulan, yazarın kendisinin de “Ütöpic-uzay romanı” (Nar, s.7) olarak tanımladığı eser aslında bu

tanımdan uzaklaşan ve absürd diyebileceğimiz pek çok sahne barındırmaktadır. Macaristan seferi sırasında balonla uzaya giden yeniçerinin Hasan'la karşılaşması, Hasan'ın yanlışlıkla uzaya gönderilmesi ve köy hayatının aktarılması gibi sahneler romanın bilimkurgu yanına büyük darbe vurmaktadır.

Uzay Çiftçileri'nin en önemli yanı ise İslamcı bir bakışla yazılmasıdır. Yazar bilimkurgu türünü İslami bir dünya görüşü ile renklendirerek geleceğe dair bir ütopya kurmaya çalışır. Romanın her bölümünün başına Kuran'dan ayetler alınmış olması ilk bakışta bu fikrin edinilmesine yardımcı olmaktadır. İlerleyen sayfalarda İslamcı ütopya açık biçimde ortaya konur.

Ali Nar, Osmanlı döneminden beri uzun bir süredir yazılan ilk İslamcı bilimkurgunun yazarıdır. Bu yanıyla önemli olan eserin en büyük sorunu ideolojinin baskın oluşu ve bilimi geri planda bırakmasıdır. Böyle bir tavır romanın bilimkurgudan uzaklaşıp propaganda metnine dönüşmesine neden olmaktadır.

M. Semih Arıcı'nın yazdığı *Uluğ Bey: Ganimid Savaşçıları* adlı romanında ise bu defa milliyetçiliğin baskın olduğu göze çarpar. Romanda, *Uzay Çiftçileri*'ndeki İslam Birliği'ne karşılık Türk Dünyası adlı birlik karşımıza çıkar. Türk Dünyası Birliği Batı'nın bir türlü bitmek bilmeyen sömürgeci zihniyetiyle bu defa uzayda savaşır. Ganimid gezegeninde kurulan uzay üssünün Batılılar tarafından saldırıya uğraması ve Türklerin iman gücünü de kullanarak buna karşı direnişi romanın ana izleğini oluşturur. Ancak bu izlekle bağlantılı olarak Türklerin milli manevi değerlere bağlılığı, terör sorunu gibi alt izleklere de rastlamak mümkündür. Ancak bu alt izlekler de tıpkı *Uzay Çiftçileri*'nde olduğu gibi bilimselliğin temel olduğu bilimkurgu romanını siyasi düşünce broşürüne dönüştürmekten öte bir katkı sağlamamaktadır.

Öte yandan Zühtü Bayar'ın kaleme aldığı *Sahte Uygarlık*'ta anarşist dünya görüşü dile getirilir. Romanda Birleşik Mars Cumhuriyeti (BMC) adlı sağcı yapının yanına, Sol Galaksi İmparatorluğu (SGİ) ve Sosyalist Dünyalar Birliği (SDB) adlı devletleri konumlandırılmış ve bu üç devletin baskıcı, çıkarıcı yapısının karşısına Orion Nebulası'ndaki anarşist bir yapılanma olan Galaksi Kurtuluş Ordusu (GKO) konulmuştur.

2371 yılında geçen romanda, uzak bir galaksiden gelmiş olan Plerlerin güneş sistemine egemen oluşu ve insanlığa ait tüm eserlere el koyarak sahiplenmeleri ve insanların buna direnişi konu edilmektedir.

Zühtü Bayar romanında BMC'yi bir diktatörlük olarak tarif eder

unsuruna rastlanmaması, bilim ve teknolojinin baskın oluşu bu türdeki eserlerin klasik yapısına uygun bir yapının oluşmasına yardım etmiştir.³

Yabancı Yaratıklarla İlgili Bilimkurgu

Batılı bilimkurgu edebiyatında en çok üretim yapılan alt gruplardan biri de “Yabancı Yaratıklar” (*Aliens*) türüdür. Modernizmin tekçi rakip kabul etmeyen düşünce sistemini yansıtan bu türdeki eserlerde insanın evrene hakim olma istenci ön plandadır. Ancak türün genelde fark edilmeyen bir başka yanı da siyasi kökenleridir. ABD’de 1940’lardan 1950 yıllarının sonuna kadar süren McCarthy döneminde Soğuk Savaş’ın tüm çirkinlikleri sergilenmiş “biz”den olmayan Sovyet yanlıları birer canavara benzetilmiştir. Devlet dairelerine asılan resimlerdeki canavar suratlı düşman yaratıklar daha sonra bilimkurgu romanlarında da benzer bir işlevde kullanılmıştır (Booker, 2001, s.6-10).

Kendi yaşam alanlarını genişletmek için insanlığa düşman olan ve dünya dışından gelen yabancı yaratıkların yarattıkları dehşet yerli bilimkurgu romanlarımızda da karşılığını bulmuştur. Bu alt türün en iyi temsilcisi olan Özlem Alpin Kurdoğlu, *Son Cephede Şafak* ve *Yüreğin Zafere Çağrısı* adlı eserleri ile bilimkurgunun alanını genişletmiştir.

Son Cephede Şafak adlı romanda, 1992 yılında gösterime giren *Alien 3* adlı filmin sonunda ölen Teğmen Ripley’in yeniden hayata dönüşü ve yaratıklarla savaşıma devam edişi konu edilmektedir. Böceklerin istilasına uğrayan Dawne gezegeni sakinlerinin Ripley’i ölmeden önce zaman makinesi ile 280 yıl ileri götürerek onun tecrübelerinden yararlanmak istemeleriyle başlayan roman çok sayıda macera ile devam eder. Ancak iyi bir fikirle yola çıkan romanın konu bütünlüğünü sağlama konusunda zaafırlara sahip olduğu hemen göze çarpmaktadır. Romanın başında Dawne’a gelen Teğmen Ripley bir süre farklı gezegenlerde böceklerle mücadele eder. Ancak romanın ortalarından itibaren temel kişilik olan Ripley’in yerini kızı Jake Logan alır. Logan romana girdiğinde başka olayları da beraberinde taşır.

Romanın ilk ve ikinci bölümlerinin farklı karakterlerin ağırlığı altında olması kahraman yaratma ve bunu okuyucuya kabul ettirme konularında yazarın gösterdiği kararsızlığın örneğidir. Ayrıca romana ilhamını veren böceklerin sahnedan çekilmesi ve başka konuların öne çıkması romanın parçalı bir yapıda ilerlemesine neden olmuştur.

³ Bu türde yazılmış olan diğer iki bilimkurgu romanı da Haldun Aydıngün’ün kaleme aldığı *Toso: Dağın Ötesi* ve ayrıca *Boğaziçi ve Ötesi*

İlkinin devamı niteliğinde olan ikinci roman yani *Yüreğin Zafere Çağrısı* ise çok daha bütünlüklü bir bilimkurgu atmosferi oluşturmayı başarmıştır. Bu sefer temel çelişki Dawne sakinleri ile ağgözlü General Vebbat Sinnon arasındadır.

Yüreğin Zafere Çağrısı romanının felsefi alt yapısı teknolojinin barışçıl kullanımına dayanmaktadır. Dawnianların kendilerine zarar verilmedikçe silah kullanmayan, ellerindeki en büyük silah olan ve kimsenin elde edemediği zaman makinesini asla kendi çıkarları için alet etmeyen duruşları ideal bir geleceğin resmidir.

Sosyal Bilimkurgu

1960'lı yıllara kadar fen bilimlerinin hâkimiyetindeki bir alan olan bilimkurgu bu tarihten itibaren gelişen sosyal bilimleri de içine alarak gelişimine devam etmiştir. Özellikle 1964-1970 arasında yayımlanan *New Worlds* adlı dergi aracılığıyla kurumlaşan Yeni Dalga akımı bilimkurgunun sosyoloji ve psikoloji türlerine yönelmesinde önemli etkiye sahiptir (Pawling, s.28).

"Sosyal bilimkurgu" adı verilen alt türde yerli edebiyatımızda da ilk örnekler verilmeye başlanmıştır. Gündüz Öğüt'ün *Şafağı Getirenler* adlı romanı "Sosyal Bilimkurgu" akımı içinde yer alan psikolojik bilimkurgu türündeki bir eser olarak bu gelişmenin önemli örneklerindendir.

Şafağı Getirenler psikoloji bilimi içindeki çekişmelerden yola çıkarak yerleşik bilimsel kavrayışın tartışıldığı bir romandır. Romanda hastalarını tedavi etmek için geleneksel yöntemlerden farklı teknikleri deneyen psikolog Jim Freedman'ın geleneksel yöntemleri savunan kişilerle yaşadığı sorunlar ve Dr. Lee ile tanışmasından sonra bu bilim alanına bakışının tamamen değişmesi dile getirilmiştir. Geleneksel çizgiyi savunan psikoloji çevreleri Jim'den sadece hastalara önceden belirlenmiş reçeteleri yazıp gerisine karışmamasını, bu yolla para kazanmaya devam etmesini isterler. Jim için sorunlar bu noktada başlar. Roman kapitalist sistemde bilimin sadece para getiren bir araç olarak kabul edilmesini sorgulamaktadır.

Türkiye’de bilimkurgu türünün gelişmesi için en çok emek verenlerden biri olan Selma Mine de yazdığı romanlarla geçmişten geleceğe uzanan bir bilimkurgu anlayışı ortaya koyar. Yazar *Unutulan Gezegen Du’nia* ve *Tanrıların Kenti A’bab’ilu* adlı romanlarında dünyada insanlığın başladığı yıllara döner.

Unutulan Gezegen Du’nia, insan türünün uzaylıların bilimsel araştırmalarının sonucunda ortaya çıktığı teorisine dayanır. Kovaya II adlı gezegenden gelen uzaylılar çeşitli gezegenlerde yaptıkları deneylerle oraya uygun akıllı varlıklar üretmektedirler.

Romanda en dikkat çeken kısım uzaylıların yeni ürettikleri yaratıklara “Mutlak Yüce Varlık” düşüncesini aktarmalarıdır. Tek Tanrı inancının köklerinin uzayda olduğu iddiası günümüzdeki inançların ortaya çıkışına dair ileri sürülmüş farklı bir düşüncedir.

Sözünü ettiğimiz düşünce *Tanrıların Kenti: A’bab’ilu* adlı ikinci romanda geliştirilir. İnançların zamanla nasıl geliştiği ve farklı inanç gruplarının birbirlerine olan düşmanlıkları ayrıntılı biçimde işlenir.

Sonuç olarak bu yazıda ele almadığımız çok sayıda bilimkurgu romanını da göz önünde bulundurarak halen sayıca az olmakla birlikte bu türün ülkemizde giderek geliştiğini, kendi alt türlerini oluşturmaya başladığını söylemek mümkündür. İçinde bulunduğumuz dönemde tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de fantastik romanların sayısında yaşanan patlamanın bilimkurgunun sessiz gelişimini engelleyemediği açıktır.

Kaynakça

- Arıcı, Semih. *Uluğ Bey: Ganimid Savaşçıları*, İstanbul: Babiali Kültür Yayıncılığı, 2002.
- Bayar, Zühtü. *Sahte Uygarlık*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 1999.
- Booker, M. Keith, Anne-Marie Thomas. *The Science Fiction Handbook*, Chichester, UK; Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2009.
- Booker, M. Keith. *Monsters, Mushroom Clouds, and the Cold War: American Science Fiction*

- Jancovich, Mark. *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Kurdoğlu, Özlem Alpin. *Yüreğin Zafere Çağrısı*. İstanbul: İm Yayınları, 2003.
- *Son Cephede Şafak*. İstanbul: Us Kitapları, 2000.
- Mine, Selma. *Unutulan Gezegen: Dü'niâ*. İstanbul: O'ses Yayınları, 2002.
- *Tanrıların Kenti: A'bâb'ilu*. İstanbul: O'ses Yayınları, 2002.
- Nar, Ali. *Uzay Çiftçileri*. İstanbul: Elif Yayınları, 2002.
- Öğüt, Gündüz. *Şafağı Getirenler*. İzmir: Ege Meta Yayınları, 2000.
- Pawling, Christopher (ed.). *Popular Fiction and Social Change*. Hong Kong: Macmillan Pub. Ltd. 1985.
- Westfahl, Gary. "Hard Science Fiction". David Seed, (ed.) *A Companion to Science Fiction*, Oxford: Blackwell Pub, 2005 içinde.

CANAVAR: KÜLTÜRALİZM NE ZAMANDI?*

Sibel YARDIMCI**

Canavar olmak ne kişisel bir meseledir, ne de bir hastalık veya toplumsal vaziyet. “Canavar” bir zihinsel çerçeve, bir pratikler kümesi, insanlar hakkında düşünmenin ve onları temsil etmenin bir biçimidir. Bir geleneğin vücuda gelmesi, stilize bir temsilin icrasdır (Robert Bogdan, 2012, s. 73).

Siborg Cennet Bahçesi bilmez; o, çamurdan yapılmamıştır, dolayısıyla toza geri dönmeyi de düşleyemez (Haraway, 2006, s. 7).

Hardt ve Negri, günümüz dünyasını ve politikasını anlatmaya ve bugünün koşullarına uygun devrimci bir projenin genel hatlarını çizmeye çalıştıkları kitapların üçüncüsünde, bu devrimci sürecin kimliğinin ortadan kaldırılmasını içerdığını iddia eder ve bu çabanın zorluğuna dikkat çekerler:

Kendinizi kurtarmayı denemeyin; aslında sizin benliğiniz kurban edilmek zorundadır! [... bu] kan dökmekten kesinlikle daha acılı bir operasyonu gerektirir. Devrim kalbi zayıf olanlar için değildir. Devrim canavarlar içindir. Ne olabileceğinizi keşfetmek için, olduğunuz şeyi kaybetmeniz gerekir (Hardt-Negri, 2011, s.333).¹

Bu ifadede canavar kavramının kalbi zayıf [*faint hearted*, yani cesaretsiz, azimsiz, zora gelmeyen] olmayan birini tarif etmek için kullanıldığı sonucuna varılabilir. Olduğu şeyi (kimliğini, belki de ‘insanlığını’) kaybetmek cesaretini gösteren kişi canavardır ve devrim ancak onun başarabileceği bir iştir.

* Bu makale daha önce *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm Kimlik ve Estetik*, Der. Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013 ve *Skopdergi*, S.3, 2012 içinde yayınlanmıştır.

** Yardı

Cesaret, bedel ödemeye hazır olmak (dahası belki de ödemiş olmak) ve devrimcilik arasındaki varsayılan yakınlığı tekrar etmesinin ötesinde bu yaklaşım, canavar/ucube² figürünün kendi başına taşıdığı devrimci potansiyeli göz ardı etmesi nedeniyle eleştiriye açıktır. Benim bu yazıdaki temel iddiam, canavarın, insan tanımının, dolayısıyla toplumsal örgütlenmenin ve siyasetin sınırlarını hem teşhir hem ihlâl etmesiyle 'devrimci' olduğudur³. Canavarın bedeni, kendi başına politik bir iddiadır. Bizzat mevcudiyetiyle, hem insanın diğer canlılardan (özellikle yer yer kendisiyle 'kıyaslanabilir' bulunan hayvanlardan) üstün tutulmasına, hem de toplumsal örgütlenmenin ırk, cinsiyet ve sakatlık eksenleri uyarınca tabakalaşmasına temel teşkil eden tüm varsayımları alt üst eder⁴. Dolayısıyla hem insanlık/insan hakları⁵, hem de belirli kimlikler ve grup aidiyetleri üzerinden yürütülen geleneksel politik mücadele biçimlerinden farklı bir tahayyüle imkân tanır.

Bu imkân Donna Haraway'ın 1991'de yayınladığı *Siborg Manifestosu*'nda dikkat çektiğini söylemek mümkündür. Haraway'e göre, "Batu'nun bilim ve siyaset geleneklerinde [...] organizma ile makine arasındaki ilişki, hep bir sınır muharebesi şeklinde cereyan etmiştir" (Haraway, 2006, s.4) ve gelinek noktada

² "Monster", "monstrosity" Türkçe'ye hem canavar/lık hem de ucube/lık olarak çevrilebiliyor. Arapça kökenli ve acaba, acayip sözcükleriyle akraba "ucube" ortaya çıktığı 14. yüzyıl civarında çok garip, ruhaf şey, mucize anlamlarına geliyor. Farsça kökenli "canavar" ise "can" sözcüğünden "+aver" [getiren, sahip olan] son ekiyle türüyor. Sözcüğe "canlı yaratık" anlamıyla 1300'lerden itibaren rastlıyoruz ("ucube" ile hemen hemen aynı dönem).

bu sınırın delik deşik edildiğini görmek gerekir. Toplumsal ilişkilerin bilime ve teknolojiye bağlı olarak yeniden örgütlendiği, dünyanın bir kodlama problemine tercüme edildiği, entegre devrelerin gündelik hayatı kuşattığı, mikro-elektronik, biyo-teknolojik günümüz koşullarının paradigmatik figürü olan “siborg”, hem insanla hayvan, hem de (insan/hayvan) organizmayla makine arasındaki ayrımı yerle bir eder (bu vesileyle doğal olanla yapıntı, zihinle beden, kendi kendine gelişen ile dışarıdan tasarlanan arasındaki ayrımları da). Fakat Frankenstein’ın canavarından farklı olarak ne babasının heteroseksüel bir eş imal ederek onu kurtarmasını bekler, ne de organik aile modeline dayalı bir topluluk hayali kurar. Militarizmin ve patriaryakal kapitalizmin bu gayrı-meşru, canavar çocuğu, doğayla kültürü yeni baştan derlerken kayıp bir Altın Çağ’ı örnek almaz (Haraway, 2006, s.6-7; 9-10). Yazara göre bugünün siyasal koşullarında direniş ve yeniden eşleşme için bulmayı umabileceğimiz en kuvvetli araçlar siborg dünyasında mevcuttur –burası, insanların hayvanlar ve makinelerle akraba olmaktan korkmadıkları, parçalı kimlikler taşımaktan, çelişkili konumlarda durmaktan çekinmedikleri bir dünyadır (Haraway, 2006, s.14-15).

Haraway’in siborgu yerleştirdiği tarihsel bağlam apaçık şekilde günümüzün ileri teknolojik-militarist-kapitalist dünyası olsa da, sınır ihlali olarak canavarlığın soykütüğünü çok gerilere götürebiliriz. Ben bu yazıda öncelikle bu soykütüğün genel hatlarını, esasen Rönesans’tan itibaren olmak üzere ve Batılı dünyayı temsil ve okuma biçimlerinde gördüğümüz haliyle ortaya sermeyi deneyeceğim. Bunun aynı zamanda bedensel çeşitliliğin grup aidiyetlerine, kültürel farklılıklara ve toplumsal hiyerarşilere tercüme edildiği

burada *queer*'e doğrudan bir atıf mümkündür⁷- bedenlerin bütün çeşitlilikleriyle yeniden merkeze çağrıldığı ve böylece (doğal ve kültürel arasındaki ayrım dahil

zamanda *zamanda* da bir farklılaşma demek: insanların/toplumların tüm tarihlerini bir arada ve ilerleyen düz bir çizgi üzerinde sıralanmış olarak düşünen bilimsel anlayış, ilerlemenin doğallaştırılmasına neden oluyor.

İlk dönem sosyolojinin öne çıkan neredeyse tüm isimleri toplumların farklılaşma derecelerinden ve birbirlerine göre aldıkları konumlardan söz ediyorlar. Kimisinde öğrenme (Auguste Comte), kimisinde hayatta kalma (Herbert Spencer), kimisinde eski sistemin yeni ihtiyaçlara cevap vermemesi (Henri de St. Simon ve Karl Marx) veya yeni ihtiyaçlar (Spencer veya yapısal işlevselcilik), kimisinde nüfus artışı-iş bölümü-dayanışma-organizasyon karmaşık hale gelmesi süreci (Emile Durkheim) toplumsal farklılaşmanın ve dolayısıyla toplumlar arası ayrımların açıklanmasına hizmet ediyor. Toplumsal dönüşümün kimi zaman çatışmalı (St. Simon, Marx, Spencer) kimi zamansa çatışmasız (Comte, Durkheim) şekilde gerçekleşmesi beklenirken, gerek evrim (St. Simon, Comte, Spencer, Durkheim) gerekse devrim (Marx) yeni bir dünyanın anahtarı olarak görülebiliyor. Devrimden sonra dünyanın farklılaşmamış olacağını düşünenlere (Comte, Marx) farklılaşmış olacağına inananlar eşlik ediyor (St. Simon, Spencer, Durkheim).

Tüm çeşitliliklerine rağmen bu yaklaşımlara tarihsel ilerleme ve toplumlar/bilimler hiyerarşisi fikrinin temel teşkil ettiğini görüyoruz. Doğal olanın mümkün olduğunca geride bırakıldığı bu ilerleme merdiveninde eşitlik ise bedensel (biyolojik/doğal) farklılığın tanınması değil; yok sayılması üzerinden kuruluyor - ki bunun tümüyle başarılı olmuş olduğunu söylemek zor (Comte örneğin, bir bütün olarak insanlık

olmak üzere) varsayılan kategorileri alt üst ettikleri bir politika imkânı çıkarılabileceğini göstermeye çalışacağım⁸. Bu elbette aynı zamanda, temsil meselesinin de tekrar gözden geçirilmesini gerektiriyor: “Kim(ler) kim(ler) tarafından nasıl temsil edilmektedir/edilebilecektir?” sorusundan hareketle kurulan bir politikadan değil, bedenlerin mevcudiyetinde (pratiklerinde, icrasında) temellenen (Butler, 2011), dolayısıyla temsil üzerinden işlemeyen bir politikadan söz etmekteyiz artık.

“Tehlikeli sınıfların” da bir çeşit canavarlaştırmanın hedefi olduklarını hatırlamak kolaysa da⁹, ben burada cinsiyet, ırk ve sakatlık temelli ötekileştirmeden ve canavarlaştırmadan söz etmek istiyorum (nitekim bu tür bir canavarlaştırmayı söz edeceğim sergileme biçimlerinde - nadire kabinelerinden evrensel sergilere ve ucube şovlarına - görmek çok daha kolaydır). Bu nedenle, Foucault, Agamben, Hardt ve Negri tarafından ele alındığı şekliyle “biyopolitika” kavramı kadar, postkolonyalizm, *queer* ve sakatlık literatürlerindeki tartışmalardan da yararlanıyorum. Bu sırada, ötekileştirilmiş, ayrımcılığa maruz kalmış kimliklere/kültürlere merkezdekinin yanında yer açmak yerine (bu örneklerde, erkeğin yanında kadına veya ikisinin yanında LGBT'lere, beyazın yanında siyaha, sağlaman yanında sakata) bizzat bu ayrımların hangi tarihsel düzenekler (Foucault “bilgi-iktidar” şemaları derdi) yoluyla ortaya konduğunu göstermeyi hedefleyen bir çizgiyi takip

Queer kuramının belirgin özelliği cinsiyet, toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim ve cinsel pratiklerle ilgili her tür etikete, dolayısıyla da kimlik ve cinselliğin üzerine kurulduğu “apaçık” her tür kategoriye karşı durmasıdır. “Normali”, normalliği kuran normların kuruluş ve işleyiş yapısını sorgularken amacı, kenarda kalanın

ediyorum. Daha sonra yeniden siborga dönerek yazımı canavar figürünün ve bedeninin imkânları üzerine bir tartışmayla sonlandırıyorum.

Canavarlar Hep Bizimleydi!

“Batılıların tahayyüllerinde topluluğun sınırları”, diyor Haraway “hep canavarlarla tanımlanmıştır”: Yunan polisinin sınırlarını, Centaur’lar ve Amazonlar çizer – bunlar, savaşçının hayvanlıkla ve kadınlıkla arasına koyduğu sınırları çiğnemektedir. Beklenmedik karışımların vücut bulmuş hali olarak yapışık ikizler ve hermafroditler bedensel tasvirin dilini doğal ve doğaüstü (veya erkek ve kadın) gibi ikilikler üzerinden kuran erken dönem Fransa’ında açıklanmaya muhtaç bir soru işareti olarak kalır. Maymunları kuyruklu ve kuyruksuz olarak inceleyen evrim ve davranış bilimleri, yirminci yüzyıl sonundaki endüstriyel kimliklerin çoklu sınırlarını vurgulamıştır (Haraway, 2006, s.70-71).

Gerçekten de canavar figürü yalnızca Batı’nın değil, dünyanın farklı coğrafyalarındaki insanların gündelik hayatında, edebiyatlarında, kültürel temsillerinde, inanışlarında ve politik pratiklerinde farklı şekillerde belirir¹⁰. Tek gözlü Kyklop’lar, Eski Ahit’teki Behemot ve Leviathan, sirenler, periler, cinler, Güneydoğu Asya’nın bekçi cini Kala, Hindu ve Budist iblisleri, kurt-adamlar, vampirler, cüceler, cadılar, Gotik kiliselere işlenmiş Gargoyle’ler, William Shakespeare’in “doğuştan sakat” kahramanı ve bir cadı ile şeytanın oğlu olan Caliban, Mary Shelley’nin yanlışlıkla Frankenstein adıyla bilinen isimsiz canavarı belki de akla en sık gelen canavar örnekleridir. El-Kavzini’nin *Garaib-ül Mahlukat ve A*

Bu yazıda, kendi döneminde uyumsuz kabul edilen parçaların beklenmedik şekilde bir araya gelmesi nedeniyle doğa-doğaüstü, dünya-öte dünya, düzen-kaos, insan-hayvan, erkek-kadın gibi ikilikleri alt üst eder görünen, bu nedenle de dikkate değer bulunan ve bu dikkat ışığında farklı şekillerdeki temsillerin konusu edilen yaratıklar (çeşitli farklarla damgalanmış bulunan insanlar dahil olmak üzere) canavar örnekleri olarak alacağım. Burada canavar sözcüğünün birçok Batı dilindeki karşılığının etimolojik kökenini de göz önünde bulundurmak anlamlı görünüyor (Fransızca *monstre*, İngilizce/Almanca *monster*, İspanyolca *monstruo*, İtalyanca *monstro*). Bir yandan Latince “monstrare” (göstermek, teşhir etmek) fiilini çağıran canavar figürü, öte yandan “monere” (uyarmak, tehlikeyi haber vermek) ile yakınlığı nedeniyle, yalnızca gözümüzün önündekinin değil, aynı zamanda belki de gör(e)mediğimiz (önceleri Tanrısal) bir işareti olarak karşımıza çıkıyor. Demek ki canavar en başından beri görmek, göstermek ve işaret etmekle ilişki içinde – beklenmeyen, uymayan, bizden olmayanın, sınıflandırılmayanın göstergesi olarak görülüyor, gösteriliyor veya var oluyor. Yabancıluğun izi, ötekiliğin delili olarak aramızda dolaşıyor/dolaştırılıyor.

Öteki ile Karşılaşma

Burke, tarihi resimden heykele, minyatüre, oradan fotoğrafa ve afişe görsel malzemenin bin bir türlü üzerinden okuduğu *Tarihin Görgü Tanıkları* kitabında “öteki” (aslında tanımadık, alışılmadık da diyebiliriz) ile karşılaşmanın iki türlü gerçekleştiğinden söz eder: İlk tepki mesaf

geçen ırkların önemli bir kısmına hiç rastlamayan Avrupalılar, inanışlarından vazgeçeceklerine kalıpyargılarını Yeni Dünya'ya taşıdılar (Burke, 2003, s.141).

Burke'nin haklı olarak dikkat çektiği gibi, ötekiyle karşılaşmaya damgasını vuran yaklaşım hangisi olursa olsun, kalıpyargılarla malûldür ve kalıpyargı sözcüğünün yabancı dillerdeki iki karşılığı da (İngilizce “*stereotype*”, Fransızca “*cliché*”) resmin üzerine basılacağı kalıp anlamına gelirken, “görsel ve zihinsel imgeler arasındaki bağın çarpıcı bir işaretidir” (Burke, 2003, s.139). Nitekim daha sonra evrensel sergilerde devasa ölçeklerde göreceğimiz gibi, ötekiliğe yüklenen anlamlar her zaman görsel imgelerle, görülme, gösterilme, sergilenme, temsil ve teşhir edilme biçimleriyle iç içe geçmiştir.

Ucubelik, Canavarlık, Barbarlık

Eski Mısırlılar, Sudan'dan getirdikleri “siyah cüceleri” sergiliyorlardı, Romalıları fethettikleri topraklardaki “barbarları”¹². Ortaçağ panayırlarındaki “canavarlar” ve “ucubeler” hem sıradan insanları hem de aristokratları eğlendiriyor ve tefekküre davet ediyordu¹³. Yeni dünyaların keşfiyle birlikte, kâşifler Avrupa saraylarına “canlı örnekler” taşımaya başladılar – önce Portekiz (1440'tan itibaren) ve İspanya'ya, sonra İtalya'ya ve Avrupa'nın geri kalanına. Fransa'da görülen ilk Amerika yerlisi, Binot Paulmier de Gonneville isimli kaptanın Brezilya'dan getirdiği Essomericq idi (1505 yılı); Cortés

denizcisinden oluşuyordu¹⁴. Öte yandan, farklı sayılanın taşınıp sergilenmesi Avrupa'ya has bir uygulama değildi: Çinli gemiciler de 15. yüzyılda Afrikalıları ülkelerine götürmeye başlamışlardı.

Nadire kabinelerinin ortaya çıkışı da bu döneme denk düşer. Hem doğa tarihi hem sanat müzelerinin atası sayılabilecek nadire kabineleri, doğada bulunan veya insan ürünü beklenmedik, nadir bulunan, tuhaf şeylerin korunması ve sergilenmesini amaçlıyordu: Doldurulmuş veya kurutulmuş doğal nesneler, egzotik bitkiler ve hayvanlar, iskeletler, mumyalanmış insan bedenleri, değişik deniz veya kaplumbağa kabukları, madalyonlar, sanat eserleri veya antikalarla birlikte, yan yana yer alıyordu (bu yan yanalık önemlidir ve zamanla ortadan kalkacaktır). 16. yüzyıldan 17. yüzyıla uzanan yolda, vurgu egzotik olana, uzak ülkelerden akan bitki, hayvan ve nesnelere (zamanla insanlara), anormal ve canavarı nitelikteki şeylere kaydı (Boetsch, 2012, s.78-101). Örneğin 1580 civarında Bavarya Dükü Wilhelm cücelerden ve sakatlardan büyük bir canavarlar koleksiyonu oluşturmuştu.

“Öteki” kategorisinin konsolidasyonu Güney Denizlerinin keşfi ve Aydınlanma ile birlikte geldi. İnsan Gözlemcileri Cemiyeti (La Société des Observateurs de l’Homme) Fransız İhtilali’nden hemen sonra (1800 yılında) kurulmuş ve derhal akademik antropolojinin erken örneklerinden biri kapsamında “Aveyron’lu vahşi bir erkek çocuğu” hakkında bir inceleme başlatmıştı (Blancard, 2012, s.23). Bu belki de 19. yüzyıla damgasını vuracak ve sergilemeyle sınıflandırmanın iç içe geçtiği bütün bir temsil pratiğinin ilk adımıydı.

İki paralel gelişme bu örneklerin sergilenme biçimi üzerinde etkilidir (Blancard, 2012, s.26-29). Birincisi, Paris'teki Zoolojik İklimlendirme Bahçeleri'nde (Jardin Zoologique d'Acclimatation) çalışan Fransız antropologların ve Philadelphia (1876), Paris (1878 ve 1889) ve Amsterdam'daki (1883) evrensel sergilerden faydalanan diğer araştırmacıların, buralarda gözlemleme şansını buldukları örnekleri sınıflandırma yönündeki çabalarıydı – bu, sınıflanmadığı oranda okunmaz kalan bütün bir çeşitliliği okunabilir kılma gayretiydi aynı zamanda. Fakat sınıflandırmanın bir de popüler ayağı vardı: Amerikalı T. H. Barnum'un¹⁶ kendi "örneklerini" sergilemek üzere Avrupa'ya getirdiği yıl (1874) Carl Hagenbeck¹⁷ ise Hamburg'da otuz Ren geyiğinin eşlik ettiği altı Laponyalıyı Hamburglu izleyicilere sundu. Böylece bu "antropolo-zoolojik sergiler" tam da ulusal kimliklerin kurulduğu bir dönemde dünya halklarının belirli bir standarda göre tanınıp sınıflandırılması görevini, bir yandan bilimsel bir öğreti, diğer yandan ise popüler bir eğlence gibi yerine getirdi.

İkinci olarak, bu eğlenceleri daha da popülerleştirmek ve izleyici sayısını artırmak isteyen girişimciler, gösterilerini kısa sürede beklenmedik şekilde mükemmelleştirdiler: Artık birden fazla mizansenin sergilendiği gösterilerde günden güne daha ihtişamlı sahneler inşa edildi ve böylece ötekiliğin daha süslü ve "düzmece" bir inşası ortaya çıktı (Tupinamba Kızılderilileri kılığındaki Fransızların erken bir örneğini teşkil etmiş oldukları gibi). Bu iki eğilim de zirvesini evrensel sergilerdeki mekân düzenlemesinde ve teşhir biçimlerinde buldu.

Farklı kültürleri -coğrafyaları olduğu kadar tarihleri de- temsil ettikleri varsayılan nesne ve kişileri bir araya getiren bu etkinlikler, kurdukları sergi modeliyle, kendini uygar addeden Avrupa'yı ilerlemeci bir sınıflandırmanın zirvesine ve dünyanın jeopolitik merkezine yerleştirmiş, onun dünyaya önderlik etme talebini gerekçelendirmiştir¹⁸.

Evrensel sergiler kimi zaman düzenlendikleri kentin önemli bir kısmını kaplayan büyük ölçekli etkinliklerdi. Sergi düzeni, nesneleri ulusal pavyonlar veya belirli temalar (sanat eserleri, sanayi malları vb.) etrafında bir araya getiriyordu. Daha sonra bu düzene belirli ırkların veya kültürlerin temsilcileri olarak insanlar da dâhil oldu¹⁹. Haritalar, maketler, panoramalar bakış açılarının düzenlenmesini; tasnif sistemleri, planlar ve kılavuz kitaplar görülenin belirli bir anlam çerçevesi içine oturtulmasını sağlıyordu (Mitchell, 2001, s.35). Bu anlam, evrensel bir tarih, biyolojik evrime paralel ve bu tarihe yön veren zihinsel/kültürel bir ilerleme etrafında örgütleniyordu. Böylece merkezde yer alan sömürgeci devletlerle çevredeki sömürgeler, sanayi ürünleri veya sanat eserleri sergilenen Avrupa ülkeleriyle basit araç gereçleri veya doğal ürünleri izleyiciye sunulan "uygarlaşmamış" toplumlar itinâyyla birbirinden ayrıldı ve "başta uzak, meçhul, gizemli topraklara ait nadireler" konumunda bulunan uzak topraklara ait her tür işaret bu yeni tasnif biçiminde "geri kültürlerle ait numuneler" haline geldi (Artun, 2006, s.205).

Medeniyet Ufkunda Yaban ve/ya Şarklı Olmak

Avrupa ve sömürgeleri, Batı ve Doğu, şimdilerdeyse Kuzey ve Güney arasındaki iktidar ilişkilerini iç içe geçtikleri bilgi biçimleri ve anlam çerçeveleri ile birlikte ele alan çalışmalar tüm bu temsil, teşhir ve sergi modellerini eleştirel bir okumaya tabi tutmak için gerekli ilk araçları sağlamıştır. Bu çalışmalar arasında özellikle Edward Said'in *Şarkiyatçılık*'ını ve ondan mülhem metinleri, Hindistan kökenli Maduniyet Çalışmalarını ve postkolonyal incelemeleri sayabiliriz. Şimdi bir süre canavar kavramından uzaklaşarak bu alandaki tartışmaları aktarmak ve büyük oranda kültür ve kimlik ekseninde kalan bu tartışmalar içinden "temsiliyet" meselesi üzerine bir takım sorular ortaya atmak istiyorum.

Said'in etkili bir şekilde gösterdiği gibi, Batı aklı öteden beri Doğu'yu (Şark'ı), birçok açıdan Batı'dan noksan bir sistem olarak kavramayı seçmiş, Doğu kültürlerini toplum bilimlerinin yekpare bir nesnesi olarak ele almıştır (Said, 1999)²⁰. Bu nesnenin bilgisi, ilişkili bir dizi kavram çifti üzerinden kurulur: Dinamik/durağan, modern/geleneksel, ilerici/muhafazakâr, orijinal/taklitçi gibi ikiliklerin ikinci terimleri, Doğu'yu bir noksanlıklar dizisi olarak tanımlar (Turner, 2001, s.65) (Canavar/ucube terminolojisine geri dönmek adına, bunu biraz da insandan noksan olmak veya eksik

Sömürgecilikle hesaplaşmaları ve bilgi-iktidar rejimlerini konu etmeleri nedeniyle Said'in eleştirisiyle ve birbirleriyle ilişki içinde ele alınabilecek diğer iki alan da Maduniyet Çalışmaları ve postkolonyal yaklaşımlardır²³. 1980'lerin başında yeşeren Maduniyet Çalışmaları Güney Asya kökenlidir ve büyük oranda tarih yazımını revize etmeyi amaçlayan, Antonio Gramsci'nin "madun" kavramından ilham alan bir yaklaşımdır (Gramsci kavramı bir toplumun işleyiş ve temsil mekanizmaları içinde kendine yer bulamayan, bu nedenle de sessiz kalan kesimler – proletarya - için kullanılmıştı)²⁴. Tarihin, kendi yönetim sistemlerini kurarken disiplinlerini de yerleştirmeye çalışan sömürgeciler tarafından elitist bir vurguyla yazıldığını, dolayısıyla madunun sesinin, yapıp ettiklerinin de kaydını tutacak şekilde yeniden yazılması gerektiğini iddia eder²⁵.

Batu ve Doğu arasındaki bir karşıtlık üzerinden kurulmaz. Nitekim Şarkiyatçılık'a benzer şekilde işleyen bir Meridionalizm'den (Kuzey Avrupa'nın kıtanın güneyi, özellikle İtalya ve İspanya hakkındaki tahayyülü) veya bir Balkancılık'tan söz edilebilir. Balkancılık eleştirisi Žižek'e aittir: Düşünür Milche Manchevski'nin Yağmurdan Önce (1995) ve Emir Kusturica'nın Yeraltı (1995) filmlerinin Batılı liberal bakışa tam da onun Balkan Savaşı'nda görmek istediği imgeleri sunduğunu söyler – Dekadan ve anomik Batılı yaşamın aksine, tutkuların zamansız

Foucault'nun dikkat çektiği gibi disiplin teknikleriyle bilimsel disiplinlerin gelişmesi büyük oranda eş zamanlı ve ilişkilidir (Foucault, 2006).

Fakat maduniyet yalnızca sınıfsal bir nitelik olarak çıkmaz karşımıza, çeşitli nedenlerle kültürel-politik üretim süreçlerinden dışlanmış olmak maduniyet kaynağıdır. Nitekim Maduniyet Çalışmalarından postkolonyal düşünceye açılan yolda kimliğe ve kültüre yönelen dikkat artmıştır ki bu dönüşüm sınıf ve sınıf mücadelesi vurgusunu yok ettiği fikri üzerinden de eleştirilir²⁶. Burada dikkat

din, kast vb. eksenler üzerinden örgütlenmiş ayaklanmalar, evrensel Marksist tarihyazımı geleneği uyarınca 1970'lere kadar Eric Hobsbawm'un ifadesiyle "pre-politik" olarak adlandırılmış; Guha "bu karakterizasyonu açıkça reddederek ve evrimci bilinçlilik modellerinden kaçınarak, sömürge Hindistan'da sömürüye karşı kolektif eylemin doğasının, etkili bir şekilde, yeni bir politik gruba yol açacak bir karakter taşıdığını" öne sürmüştü. Buna göre köylü, modernleşen/sanayileşen/kapitalistleşen bir dünyada bir anakronizm değil, sömürgeci modernleşmenin asli unsuruydu (Dipesh Chakrabarty, "Madun Çalışmaları'nın Küçük Bir Tarihi", *Toplumbilim*, 25, 2010). Böylece avcı-toplayıcı insan topluluklarından feodal topluma oradan da modern, kapitalist dünyaya - yani

edilmesi gereken nokta, post-kolonyalizmin yalnızca sömürgecilik-sonrasını imlemediğidir; ekonomik (ve çoğu zaman politik) bağımlılığın devamı, eski sömürgelerden sömürgeci devletlere süregiden göçmen akışı ve sürgün, göçmen gibi yerinden edilmiş, sınırları geçmiş (canavar gibi?) kategorilerin ortaya çıkışı, ulus-aşırı etnik ve kültürel karşılaşmaları artırmış, 'homojen ulusal kültürler' varsayımını zayıflatmış ve ulus-devletler biçiminde düzenlenen dünya coğrafyasını farklı tahayyüllere açmıştır.

Yine de ister sınıf veya kast, ister etnik köken, milliyet veya cinsiyet gibi kategorileri temel alsın hem Maduniyet Çalışmaları hem de postkolonyal düşünce büyük oranda (1) özdeşlik/kimlik ve dolayısıyla (2) temsil sorunu içinde kalmıştır.

Örneğin toplumsal ve tarihsel meseleleri kültürel birer perspektifle ele aldığı için postkolonyal düşünceyi eleştiren Dirlik bile, kültür, kimlik ve yerellik gibi kavramlardan tümden vazgeçemez. Tarihsellik ve diyalektik, kimlik kavramıyla çalışmaya devam etmek için gereken araçları ona sağlayacaktır. Önce tarihselliği dikkate alan ve almayan kültüralizm arasında ayrım yapar ve böylece özcü ve tarih-dışı kimlikçi/kültüralist eğilimlerle arasına mesafe koyarak kimliğin tarihselci olumlamasını savunur (Dirlik, 1998, s.13). Böylece

kültürleri birbirinden ayırdığı varsayılan sınırları yerinden oynatması gerekirken, melezliğin kendisi çoğu zaman bir kimlik haline gelir (Mutman, 2010, s.124). Aynı zamanın ruhunda yan yana yeşerdiği çokkültürcülük gibi, birbirleriyle etkileşmeler de son kertede sınırları belirli kültürel sistemler varsayar²⁹; karşılaşmaların, karışmaların ve kesişmelerin içerdiği şiddeti göz ardı eder; söz konusu kültürleri kodlar, homojenleştirir, onlara otantik özellikler atfeder, onları romantik bir dikkatin ilgisine sunar, turizme açar³⁰.

Kolayca fark edilebileceği gibi, buradaki yaklaşım evrensel sergilerdeki temsil düzeneğinden çok da farklı değildir. Žižek'in ifadesiyle, ötekinin içeriğinden arındırılmış, folklorik (tehlikesiz) bir biçimine göz yummakla yetinirken, köktenci saydığı yönlerini göz ardı eder³¹. Üstelik kültürel farka dayalı

olanağındaki karşılaşmaların, karışmaları şekillendiren hiyerarşik yapıların göz ardı edilmesine yöneliktir.

²⁹ Örneğin, Ulrich Beck için çokkültürcülük "her bireyin kendi kültürel alanına bağlı kaldığı" kolektif bir insanlık imges

yaklaşımlar her zaman ayrıştırıcıdır: ister yerli veya kolonyal kültür söz konusu olsun, ister cinsiyet, isterse de sakatlık alt-kültürleri³², bir gruba aidiyeti ve bir kimlikle özdeşleşmeyi içerdiği için ancak sınırları başka yerlerden çizmekten, başka kavşaklardan geçirmekten söz ederler, yoksa sınırları dağıtmaktan değil.

Madunlar Konuşabilir mi?

Kimliğe vurgu ister istemez temsil meselesini de gündeme getirir, iki anlamıyla da: dünya fuarları ve evrensel sergiler dâhil olmak üzere, şu ana kadar söz

şekilde kuşatan artık bunlardır. Ne ki artık bu özdeşleşmeler de “dolayimsız” değildir – küresel pazarın evrenselliğine verilmiş bir cevap olarak ortaya çıkarlar. Bugünün yeni cemaatleri, çok-uluslu kapitalizmin toprağında yeşerir. Bu nedenle söz konusu olan bir “geriye dönüş” değil, “olumsuzlamanın olumsuzlaması”, yani ilksel özdeşleşmelerin olumsuzlanması olan ikincil, soyut, evrensel özdeşleşmelerin de olumsuzlanmasıdır. Bu ikinci olumsuzlama, ilkinin hedef aldığı

ettiğim sergileme, gösterme anlamıyla (*re-presentation*) ve bu bölümde biraz daha fazla üzerinde duracağımız, birisi adına konuşma anlamıyla (*representation*)³³. Maduniyet Çalışmaları/postkolonyal düşünce, “gerçek” dünya ile anlatılar ve temsiller arasındaki farkın da korunmasından yana kalmıştır³⁴. Bu kavramsallaştırmada temsil, “gerçekte” olanı saklayan veya çarpıtan, bu nedenle de iktidarın hizmetinde bir işlemdir ve bu etkisi ters yüz edilecek şekilde yeniden kurulması (gerçeğin kurtarılması) gerekir. Bu da bizi sözcüğün ikinci anlamına getirir – gerçek/temsil ikiliğini koruduğumuzda kimin bu temsile erişimi olduğu, onu dönüştürmeye muktedir olduğu ve bunu yaparken kimin adına ne şekilde konuşma hakkını taşıdığı meselesine: Bu kurtarma işlemini kimler yapabilecekler? Sömürgeyi sömürgeciden, Doğu’yu Batı’dan, yabancı uygardan ayıran bütün o temsiller silsilesini kimler yeniden kurabilecekler? Kimler susmuştur ve kimler konuşmaya başlayabilecekler? Madunlar konuşabilir mi? Kimin adına kim konuşma yetkisine sahiptir?³⁵

³³ Bu farka Spivak dikkat çekiyor. Bkz. Gayatri Chakrovarty Spivak, “Can the Subaltern Speak?”. <

Yine Dirlik'ten devam edelim: Yazara göre tarihi merkezinden etmek, aynı zamanda tarihçiyi de merkezi konumundan almak, bu merkezde bu tarihi yaşamışlara, deneyimleri tarihçinin söylemine oranla öncelik taşıyanlara yer açmak anlamına gelir (Dirlik, 1998, s.33).

Sınıf dâhil olmak üzere bütün soyutlamalar, tarihin öznesini tarihçiden uzaklaştırmak adına kullanıldıklarından hegemonyanın bir aracı haline gelirler – çünkü anlamlandıran öznenin, kendi söylemi dâhilinde, tarihsel aktörü nesneleştirmesine yararlar (Dirlik, 1998, s.35).

O zaman Birinci Dünya'da akademik bir konumu işgal eden kişilerin, örneğin yerlilik üzerine konuşması, konuşan yerli olduğunda bile sorunludur. Çünkü o da bu dünyanın akademik teamüllerine uygun olarak çalışacak, onun varsayımlarından hareket edecektir. Dolayısıyla “epistemolojinin etnikleşmesi” veya “yerlileşmesi” gerekir. Ne zaman ki yerliler kendi seslerini kazanırlar, kimlik pazarlıkları daha eşitlikçi bir şekilde yapılabilecek hale gelir (Dirlik, 1998, 140-141). Kolayca görülebileceği gibi, bu da eldekine çok benzer bir ufuktur: Merkezden vazgeçmeyi değil

dönemde üretilen bilgilerin/söylemlerin içine gömülü olduğu ve o dönem içinde bazı şeyleri (bilimsel olarak) söylenebilir, yapılabilir, açıklanabilir, bazılarını da düşünülemez ve yapılamaz kılan düzenlemeler bütünüdür. Demek ki, bir meta-teori veya bilgiler toplamı olarak değil, bir yayılım alanı olarak, ihtimaller kümesi olarak düşünülmelidir. Bu ihtimaller kümesi, meşru sayılan ve sayılmayan bilme biçimlerini de belirler ve bu ikisini özenle birbirinden ayırır (Foucault, 2001)³⁷.

İşte sömürgecilik de yalnızca belirli kültürlerin değil fakat aynı zamanda belirli bilme biçimlerinin diğerleri üzerindeki hâkimiyeti olarak okunabilir (Foucault'da bilgi ve iktidarın iç içe geçmiş olduğunu hatırlayalım). Sömürgecilik, Castro-Gómez'in ifadesiyle, Batı'nın teknik-bilimsel rasyonalitesinin, kendisini, tek meşru episteme, dünyayı bilmenin tek geçerli, yani doğa, ekonomi, toplum, ahlak ve mutluluk üzerine sahici bilgileri üretebilecek tek yolu olarak kurmasının da tarihidir. Bu sırada diğer bilme biçimleri adeta modern bilimin geçmişiymiş gibi kavranır ve geçersizleştirilir (Castro-Gómez, 2006). Bu

süreci, otantik bir ses ve söz imkânını ortadan kaldırmıştır³⁹. Ne ki, birbirlerinden farklı görünseler de, aslında her iki perspektif de gerçek/temsili ikiliği içinde hapsolmuştur. Buna göre madunun “gerçeği”, Batılı bilme biçimlerinin erişimine açık değildir ve onun tarafından her ele alındığında yanlış bir temsile kurban gider; dolayısıyla ya madunun kendi kendisini temsiline açılan bir kapı kalır bize, ya da madunu hepten sessizliğe mahkum bırakan bir yargı. Spivak emperyalizme has epistemik şiddetin, “episteme olanağında” yatan genel şiddetin ancak kusurlu bir alegorisi olabileceğini teslim etse de (Spivak, 1994, s.82), buradan bir bütün olarak episteme eleştirisine gitmez. Gerçek/temsili ayrımının kendisini kuran belirli dispozitifler olduğu halde, bu ayrımı tutar ve belirli (geçerli) bir episteme içindeki temsili imkânları üzerinde düşünmeye devam eder⁴⁰.

gerçekliğin anlamı şeklinde ikiye ayrılmış olması bu “modernlik metafiziğinin” temel varsayımını teşkil eder⁴² (Mitchell, 2001, s.20).

Bu tasavvurda “gerçeklik” kendine içkin bir anlam taşımayan, maddi ve atıl parçaya tekabül ederken, temsil onun okunurluğunun gayri-maddi, gayri-fiziki veçhesi olarak kabul edilebilir (Bu tabii, beden ile akıl/zihin arasındaki ayrıma da tekabül etmektedir). İşte temsilin doğruluğu veya yanlışlığı tartışması ancak bu varsayım ayakta kaldığı sürece anlamlıdır. Oysa asıl mesele, dünyanın bizzat sergi olarak tasavvur edilip kavranmasıdır. İşte dünya fuarları ve evrensel sergiler de yalnızca sömürgeci pratiklerin önemli bir parçası değil, aynı zamanda temsilin doğasını örnekleyen önemli bir motiftir: Dünyayı bir resim olarak kurmuş, izleyici topluluğu karşısında bakılacak, tecrübe edilecek ve incelenecek bir teşhir nesnes

şeffaf ve rasyonel gerçekliklerini" koyar (Mitchell, 2001, s.54) ⁴⁴. Sanki gerçek bir Şark vardır fakat yanlış temsil edilmektedir⁴⁵. Bu tür bir açıklamadaki sorun, temsil olgusunun kendisini hiç sorgulamamasıdır. Oysa sürekli bir "dış gerçeklik" efekti yaratılmasının kendisi yeni (ve modern) bir iktidar mekanizmasıdır (Mitchell, 2001, s.54).

Canavar Yeniden: Modernlik, İnsan ve Canavar

Öteki'nin temsiline ayrılmış bu uzun parantezden sonra yeniden canavar meselesine dönebilir ve bu meseleyi de ele alırken benzer bir yaklaşımı takip edebiliriz. Çünkü soru, kimin nasıl yanlış (canavar gibi) temsil edildiği değil, bizzat canavar figürünün/kategorisinin neyi kurduğudur.

dünya doğanın düzeni bağlamında anlaşılmaya başlamıştır. Fakat Foucault'nun bütün düşünsel çabasının esas odağı 18. yüzyıl sonlarından başlattığı modern dönemdir. Artık dünya düzeni Tanrı'ya veya doğaya atfedilmez, merkezinde insan vardır ve bilgi de insana odaklanır⁴⁶. İşte insan da bu dönemin icadıdır.

Ben canavar kavramını bu perspektiften ele almayı öneriyorum. Var olan bir takım insanların yanlış bir temsili gibi olarak değil, fakat doğrudan "insan" (Batılı özne?) kategorisini kuran, onun çeşitli açılardan sınırlarını çizen bir çerçeve olarak.

⁴⁶ Aslında yukarıda kısaca tasvir ettiğim sergi biçimleri de

Sınıflandırma Masum Değildir: Canavar İkonografisinin Grameri⁴⁷

Önce modern dönemin, 19. yüzyıla damgasını vuran temsil biçimlerinin canavarları kimlerdi, hatırlayalım: Rusya’da doğmuş yarı insan yarı aslan Lionel hem insan-hayvan karışımı “doğasıyla” genel bir merak uyandırıyor, hem de “kadınların favorisi” olduğuna dair, 1911 tarihli bir posterdeki ifade, belirli bir cinsellik imâsı taşıyordu (Friedländer, 1911, s.60). Hottento Venüsü olarak bilinen Sara (veya Saartjie) Baartman ırk ve cinsiyet eksenli ön yargıları birlikte harekete geçiriyordu: “İnsan ırklarının en aşağı, biçim olarak hayvana en yakın” olduklarını düşündüğü için Sahra-altı

büyümüş zihinsel engelli kişilerdi (Bogdan, s.56-77). Son Aztekler Maximo ve Bartola da aslında mikrosefaliden mustarıptiler (Menut, s.118). Tıpkı Barnum'un Maymun-Adam'ı gibi, David Lynch'in filmine konu ettiği *Fil Adam* (1980) da insan-hayvan karışımı bir yaratık olarak görülmüştü. Meksikalı Kızılderili "sakallı kadın" Julia Pastrana'nın "hilkat garibesi" bedeni hem yaşarken, hem de öldükten sonra mumyalanarak sergilenmişti (Garland-Thomson, 2011). Tıpkı diğer örneklerde olduğu gibi, Pastrana'nın teşhirinde üst üste binen ırk, cinsiyet/cinsellik ve sakatlık kategorileri, böylece birbirini doğrulamış ve ortak bir ötekiliğin vücut bulmasını sağlamıştı.

*bahşederek, bu keskin çizginin sürekli olarak daha ileriye taşındığı ve insanı insandan ayırma noktasına vardırıldığı kısır bir döngüyü tetikledi*⁴⁹.

Fakat belki de asıl dikkat edilmesi gereken üçüncü nokta, canavarın muğlak ve bedensel/etnik/dinî/kültürel/zihinsel üst üste binmeler aracılığıyla işleyen bir kategori olduğudur. İnterseks bir beden kadar insan eti yediğine inanılan bir Güney Amerika yerlisi de bu kategori içine düşebilir. Dahası yukarıda gördüğümüz gibi, pek çok örnekte bu ayrımcılık eksenleri - insan olmayanı olandan ayırmak için - keşişir. Eldeki metinde atıf yapılan bütün o antropo-zoolojik teşhirlerde, dünya fuarlarında, evrensel serg

3. Mastürbasyoncu. 18. yüzyılda (ortaya çıkan) yepyeni bir figür. Cinsellik ve aile düzeni arasındaki yeni ilişkilerle, çocuğun ebeveyn grubunun merkezindeki yeni konumuyla, sağlığa ve bedene verilen yeni önemle bağlantılı olarak ortaya çıkar [...] Cinsellik veya en azından birinin kendi bedenini cinsel açıdan kullanımı, etkilerini her şekilde ve yaşamın her döneminde hissettiren belirsiz bir fiziksel düzensizlikler serisinin kaynağına konulur (Foucault, 2003, s.321-327)⁵⁰.

</

yararlı kılmayı amaçlayan bir bakışın nesnesi haline de getirmiştir (nitekim özneleşme aynı zamanda tâbiyet demektir – Foucault’nun Fransızca kullandığı sözcük her iki anlamı da verir: *Asujetissement*). Davranışların öngörülebilirliği meselesi, yasa öznesinin içinden onun psikolojik-ahlaki ikizini çıkarmıştır: Konu, birisinin ne yaptığı değil, ne yapabileceğidir. Öyleyse esas soru şu hale gelir: Kişi nasıl biridir, yani, nasıl bir doğaya sahiptir?⁵²

analizinde, hem de Giorgio Agamben'in *Kutsal İnsan* ve benzeri metinlerinde dile getirdiği siyaset tanımında canavarın sınırları çizmenin; toplumu ayırır, böler ve sınıflarken kurmanın bir aracı olduğunu görüyoruz.

Çok genel hatlarıyla ifade etmek gerekirse, Agamben söz konusu kitapta siyaseti *zoe* ve *bios* arasındaki sınır

lir. Çünkü Hardt ve Negri için canavar kurucu değil, yıkıcı bir güçtür. Bu izleği *Çokluk*'taki "Golem" başlıklı bölümde çok daha net olarak görürüz (Hardt ve Negri, "Golem", *Çokluk*, s. 26-29). "Günümüzde sınırsız savaşın ve ayrım gözetmeyen yıkımın ikonu" haline gelen golem de bir canavardır. Yahudi gizemciliğinin temelde

sağlamlık, heteroseksüellik), imkânsızlığını ifşa eden bedensel bir çeşitlilikle yaşıyoruz, bu anlamda da hepimiz canavarız!⁵⁷

Ruh bedenin hapisanesidir, demişti Foucault (Foucault, 2001, s.68). Butler bu kavramı “kim

maddi emek olarak dâhil edilebilecek kadim bilgilerin yoğun olduğu bölgeler (Žižek'in de hatırlattığı gibi anavatansız, merkezsiz) yeni bir sömürgeci ilginin hedefi haline geliyor. İnsan, bitki ve hayvan türlerinin bütün genetik

canavar da bu teorik ve ona eşlik eden tarihsel-topl

imkânsızlaştıran dışlayıcı kategoriler

