

DİSTOPYA SİNEMASINDA DÜNYA VE DÜNYASALLIĞIN İNŞASI ÜZERİNE FENOMENOLOJİK BİR ANALİZ

CEM ÇINAR*

ÖZ

“Dünya” ve “dünyasallık” 20. Yy. felsefesinin merkez kavramlarından. Bu kavramlar “yaşam(a) dünyası” nosyonuyla birlikte düşünülmüş ve özellikle fenomenolojik yaklaşımın yorumlamalarıyla derinlik kazanmıştır. Bu yaklaşıma göre yeryüzü, doğa yahut dış gerçeklik olarak tanımlanan fiziksel alandan ontolojik olarak farklı olan dünya, bilincin yönelimselliği ve nesnenin verilmişliği ile müşterek işleyişle var olmakta ve kavranmaktadır. Bu anlamıyla fenomenal bir alan olan insan dünyası, insan türüne özel, çok katmanlı, tarihsel, tinsel, dinamik bir ortamdır. Distopyalar ise aktüel dünyaya bakarak sanat yoluyla alternatif dünya tasarımları meydana getirirler. Bu yeni “dünyalar” sosyo-ekonomik, etik, normatif ahlak, teknoloji, inanç vb. bakımlardan farklı yaşama biçimleri gösterirler. Bir taraftan yaşadığımız dünyanın kurmaca yönlerini anlamamızı sağlarken, diğer taraftan alternatif yaşam önerileri sunarlar. Bu öneriler genellikle müesses nizama yönelik eleştiriler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bu makale, distopyalar yoluyla kurmaca olarak oluşturulan dünya tasarımlarını analiz ederken kullanılabilir yapısal kategorileri belirlemeyi denemektedir. Böylece sinemada farklı tür ve alt türlerde karşılaşılan distopyalarda görülen tutarlılık, inandırıcılık, gerçekçilik ve anakronizm ile ilgili sorunları yapısal olarak anlamayı kolaylaştırmak amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Distopya, Sinema, Dünya, Dünyasallık, Fenomenoloji.

* Dr. Öğr. Üyesi, Maltepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Çizgi Film ve Animasyon Bölümü, uni.cemcinar@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

A PHENOMENOLOGICAL ANALYSIS ON THE CONSTRUCTION OF THE WORLD AND WORLDLINESS IN DYSTOPIAN CINEMA

CEM ÇINAR*

ABSTRACT

The “world” and “worldliness” are central concepts of 20th century philosophy. These concepts were conceived together with the notion of the “life world” and were given depth especially through the interpretations of the phenomenological approach. According to this approach, the world is ontologically distinct from the physical realm defined as the earth, nature or external reality; it exists and is comprehended through a joint functioning of the intentionality of consciousness and the givenness of the object. In this sense, the human world, as a phenomenal realm, is a multilayered, historical, spiritual, and dynamic space exclusive to the human species. However, dystopias create alternative world designs through art by looking at the actual world. These new “worlds” show different ways of living with regard to socio-economic, ethical, normative morality, technology, faith, etc. On the one hand, they allow us to understand the fictional aspects of the world we live in, and on the other hand, they offer alternative life proposals. These proposals often take the form of criticisms of the status quo. This article attempts to contextualise the structural categories that can be used to analyse fictionally constructed world designs through dystopias. Thus, it aims to facilitate a structural understanding of the problems of coherence, plausibility, realism and anachronism in dystopias found in various genres and subgenres of cinema.

Keywords: Dystopia, Cinema, World, Worldliness, Phenomenology.

* Asst. Prof. Dr., Maltepe University, Faculty of Fine Arts, Cartoon and Animation Department, uni.cemcinar@gmail.com <https://orcid.org/0000-0002-8936-0293>.

1. GİRİŞ

Kurmaca anlatılarda dramatik yapı, üslup, tarz gibi birtakım unsurlar farklı tercihlerle karşımıza çıkar. Fakat bu unsurların tutarlı ve anlamlı bir kontekst inşa etmesi bir zorunluluktur. Bir kurmaca anlatıda kontekstin tutarlı olması, olay örgüsü ve anlatı varlıklarının anlamlı bir bütün oluşturacak bağlamlara sahip olması anlamına gelmektedir (Chatman, 2009). Diğer taraftan bu anlamlı bütünün, içinde yaşadığımız gerçek/aktüel dünyayla anlamlı bir ilişki içinde olması da beklenir. Kurmaca anlatı iç ve dış-göndergesel işleyişi tutarlı bir şekilde kuramazsa, konvansiyonel anlamlandırma süreci başarılı olamaz. Diğer taraftan, distopyalar (ve ütopyalar) söz konusu olduğunda yukarıda tarif edilen anlamlı ve tutarlı kontekst, yaşadığımız ve bildiğimiz aktüel dünyadan birtakım içerikleri bakımından başkalaşmış, alternatif bir dünya tasarımına doğru genişlemektedir. Distopyalardaki bu yeni kurmaca dünya tasarımları aktüel dünyanın olay ufku¹ dâhilinde olmakla birlikte, insana ve topluma dair alternatif yaşam biçimi ve değer örüntüleri sunarlar. Distopyalar özgün dünya tasarımları üzerinden aktüel dünyayı anlatır ve anlamlandırır (Jameson, 2010, s. 23). Dolayısıyla dünya ve dünyasallık kavramları distopik anlatıları anlama ve çözümlemede anahtar kavramlar olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, “dünya” nosyonu kullanımlarında esasen kastedilenin ne olduğu konusunda belirsizlikler bulunmaktadır. Dolayısıyla bu makalede öncelikle bu belirsizliklerin aşılması amaçlanıyor. Bu doğrultuda, yol gösterici olacağına inandığımız fenomenoloji geleneği içinde betimlenen dünya ve dünyasallık kavrayışına odaklanılacaktır. Çünkü fenomenolojik yaklaşımı dayanak alan dünya ve dünyasallık nosyonu, dünyayı canlı/cansız tüm diğer cisimsel varlıklarla paylaştığımız “yeryüzü” kavrayışından ayırır (Heidegger, 2011, s. 43). Buna göre, yeryüzünden farklı olarak dünya: varlığı bizatihi insan türünün varlığıyla mümkün olan, tarihsel ve tinsel öznelerarası bir ortamdır. Yeryüzüyle ilişkili olarak düşünüldüğünde ise dünya: insan türünün bedensel ve nörolojik özelliklerine göre şekillenmiş, deyim yerindeyse arayüz olarak değerlendirilebilecek verilmişliktir. Bu şu anlama gelir: insan yeryüzüne her baktığında yeryüzünün saf, kendinde varlığını değil, birtakım duysal ve nörolojik işlemlerden geçmiş anlamlı arayüzü olarak dünyayı görür (Husserl, 1997). Dünyasallık ise dünyanın tarihsel ve tinsel tüm içeriğinin anlamlı bir kontekst oluşturmasıdır (Heidegger, 2018, s. 110-112). Dünyasallık, gerçek dünyanın anlamlı ve tutarlı bütünlüklerine vurgu yapar. Farklı bir dünya tasarımına sahip olduğu iddiasındaki distopik anlatının da anlamlı, tutarlı, homojen dünyasal bütünlüğü sağlamış olması beklenir. Bununla birlikte distopya sineması gibi mimetik temsilin işlediği kurmaca yapılarla dramatik ilkelerin de doğru uygulanması gerekir. Eş deyişle, distopya sinemasında inşa edilen “yeni” dünyanın —bildiğimiz aktüel dünyadan bambaşka olan—

¹ “Olay ufku” bir fizik terimidir. Olay ufkunun ötesi herhangi bir fiziksel incelemede bulunamadığımız uzay parçasını ifade eder. Olay ufkundan ötesini ne bilinen yasalarla açıklama olanağı ne de orada ne olup bittiğini bilmenin bir yolu vardır. Benzer bir belirlemeyle Gadamer’in hermeneutik teorisinde karşılaşmaktayız. Buna göre tarihsel bir durumu yahut olayı anlamak ancak ufukların kaynaşması durumunda mümkün olabilmektedir (Gadamer, 2009, s. 62).

sosyal, psikik, davranışsal ve dilsel örüntülerini yaratıcı bir yaklaşımla ele alan özel bir dramaturji çalışması gerekmektedir.

Konvansiyonel tür filmi sınıflandırmalarında distopik anlatının ayırt edici öznelikleri genellikle tematik olarak belirlenmektedir. Totalitarizm, toplumsal ve ahlaki yozlaşma, hegemonik teknoloji kullanımı, ekolojik bozulma, sınıfsal ayırım gibi tematik unsurlar distopik anlatının belirleyici kategorileri olarak kabul edilir (Isomaa, Korpua, ve Teittinen, 2020, s. ix-xiv). Ancak bu belirlemeler esasen kategorik değil normatiftir. Yani kural koyucu ve sınırlayıcıdır. Ayrıca tematik olarak bizim dünyamızın perspektifine bağımlı çıkarımlardır. Dolayısıyla, tematik olanı dışarıda bırakmayan, bununla birlikte daha kapsamlı bir kategorik yaklaşım geliştirilebilir.

2. YÖNTEM

Heidegger'e göre (2018), kategoriler ve eksistensieller varlık karakterlerinin iki temel olanağıdır: "Varolana, bir varolan olarak hep nasıl var olduğunu adeta yüzüne karşı söylemek yani kendi varlığı içinde herkesin onu görebilmesini sağlamak. Böyle bir görme içinde görülenlere ve görünür olanlara *kategoriai* denir" (s. 81-82). Dolayısıyla, "dünyanın varlığı", "insan(ın) varlığı (Dasein)" ve "varolanların varlığı", öncelik-sonralık, nedensellik, içindelik-dışındalık vb. gibi kategorik belirlemeleri önceleyen ön-ontolojik bir safhada eksistensieller olarak birbirine bağlıdır. Heidegger (2018), dünya ve dünyasallığı insan için varoluşsal kabul etmiş ve bu minvalde soruşturmuştur (s. 95-98). Heidegger'in soruşturması klasik ontolojik soruşturmaların kategorik yöntemine uymamaktadır. Diğer taraftan bu makalenin amacı uyarınca, dünya ve dünyasallığın katmanlı yapısının analizini kategorik olarak yapmak gerekiyor.

Bu doğrultuda, bu makalede öncelikle dünya ve dünyasallık nosyonlarının varoluşsal anlamları fenomenolojik betimleme yöntemiyle açıklanmıştır. Fenomenolojik betimleyici yöntem, bir olgu, olay, deneyim veya nosyon olarak karşımıza çıkan spesifik bir fenomeni olabildiğince tarafsız ve ayrıntılı bir şekilde açıklamayı amaçlar. Fenomenolojik betimleme yöntemi birtakım ilkelere dayanır:

Epokhe: Paranteze alma, askıya alma, erteleme olarak tanımlanır. Bir şeyin (fenomenin) doğası üzerine bilgi ortaya koyarken, ön yargı ve ön bilgilerden arınmak yahut farkında olmak suretiyle tarafsız bir yaklaşım geliştirmek anlamına gelmektedir.

Alımlayıcı perspektifini belirleme: Deneyimi yaşayan kişinin dünyasallığını, onun kendi dünyasını müşahede tarzını hesaba katmak anlamına gelir. Bu bağlamda fenomenolojik betimleme yöntemi fenomeni deneyimin öznesi üzerinden, doğrudan algılamaya çalışır.

Özü görme: Eidetik görü olarak tanımlanır. Eidetik öz bir fenomenin (şey, olgu, olay, deneyim vb.) evrensel özelliklerini, temel yapısını yani varlığının özünü ifade eder. Fenomenolojik betimleme sürecinde bu öz bilgi ortaya çıkarılmaya çalışılır.

Betimleme: Fenomenoloji bir fenomeni tanımlamak ve betimlemek için dili kullanır. Fenomenin özünün bilgisine yaklaşabilmek için bu dil mümkün olduğunca nesnel ve soyut olmalıdır (Uygur, 2007, s. 39-49).

Fenomenolojik betimleme yöntemi ilkeleri temelinde bu makalede aktüel dünya, olgusal nitelikleri bakımından “tarihsel/tinsel dünyasallık kategorileri” ve “çevre(leyen)-dünya kategorileri” olmak üzere iki temel alana ayrılmıştır. Kurmaca dünya tasarımı, diğer bir deyişle, yeni bir dünyasallık kontekstinin kurgusal inşasında işleyen alt kategorik unsurlar da bu doğrultuda belirlenmiştir. Bu kuramsal zemin literatür taraması yöntemiyle oluşturulmuştur. İlgili filmlerin değerlendirmeleri fenomenolojik yaklaşımla belirlenen kategoriler ve alt kategorilerin kavramsal sınırlılıkları dâhilinde betimleyici yöntemle yapılmıştır. Makalenin öncelikli amacı film analizinden ziyade kategorileri belirlemek ve içeriklendirmektir. Bu doğrultuda örnek filmler bu kategoriler ile tematik olarak ilgili olan filmlerden seçilmiştir.

Tablo 1: Kategoriler

Tarihsel / Tinsel Dünyasallık Kategorileri	Çevre(leyen)-Dünya Kategorileri
• Etik Örüntüler	• Zaman-Mekân
• Normatif Ahlak	• Ekonomi
• Söylem ve Dil	• Endüstriyel Evre
	• Toplumsal Yapı
	• Çevre ve Ekoloji
	• Canlılık, Bilinç ve Zekâ

3. TARİHSEL / TİNSEL DÜNYASALLIK KATEGORİLERİ

Husserl’in (2003) “yaşam dünyası” (lebenswelt)² olarak kavramlaştırarak temel kaidelerini belirlediği (s. 21), Dilthey’in (2011) idealist felsefeye eleştiri olarak geliştirdiği özgün felsefi yaklaşımında merkez kavram olarak kullandığı “dünya” nosyonu, fenomenoloji geleneği içinde esasen Heidegger (2018) tarafından detaylı olarak soruşturulmuş ve güncel anlamına kavuşmuştur (s. 63). Heidegger (1967), bilinç-gerçeklik düalizmine saplanıp kalmış batı felsefesinin arkaik yaklaşımını, insan varlığının (Dasein) temel varoluşsal karakteristiğini dünya-içinde-varolma (in-der-Welt-sein) olarak belirleyerek aşmayı dener (s. 52-59).

Heidegger ilk olarak Husserl fenomenolojisinden kalkarak “dünya” nosyonunu “yeryüzü” kavramından ayırır. İnsan, bilinç/beden bütünlüğü³ ile gerçekliğe yönelme donanımına sahiptir ve bunun sayesinde yeryüzü (dış gerçeklik, doğa) karşılaşılabilir bir varlık olmaktadır. Bu karşılaşmada yeryüzünün ham verilmişliği insanın duyuşal ve nörolojik işleminden geçerek zihnin içeriği haline gelir. Bu zihin içerikleri fenomenler olarak adlandırılmaktadır.

² Lebenswelt: Kavramın geçtiği eserlerin Türkçe çevirilerinde yaşam dünyası: yaşama dünyası, insan dünyası, hayat dünyası olarak da geçmektedir.

³ Heidegger bu bütünlüğü kategorik olarak bile olsa ayrı düşünmek istemediğinden, insan varoluşu yerine kendi türettiği bir kavram olan “Dasein”ı kullanır.

İnsan türünün üyeleri beden ve zihin donanımı bakımından özdeş olduklarından, yeryüzünün verilmişliğini duyusal olarak benzer şekilde alımlarlar. Bu bakımdan fenomenler de tüm insanlar nezdinde özdeşlik kazanır. Fenomenler “dil” aracılığıyla anlamlandırılarak öznelarası konvansiyonel kimlik kazanır. Bu bağlamda fenomenolojik olarak dil, düşüncenin aracı olmaktan ziyade, fenomenlerin konvansiyonel anlamlar kazandığı bir atmosferdir (Gadamer, 2009, s. 202). Aslında dünya bu fenomenal anlamlı bütünlüğe verdiğimiz addır. Bu varoluş düzlemini klasik mantık silsilesi içinde, lineer bir şekilde anlamamak gerekir. Burada bir öge diğerin nedeni yahut sonucu değildir. Her unsurun varoluşsal değerinin özdeş olduğu bir oluşturmaktır. Dünyasallık ise insanın dünyayla etkileşim biçimini, dünyayı anlama yeteneğini ve dünyayla birlikte kendini kurma olgusunu ifade eder.

Dolayısıyla dünya içinde olmak fenomenolojik olarak mekân içinde olmak demek değildir. İnsanlar gerçeklik içinde aynı mekânı cisimsel olarak paylaşıyor olabilirler, ancak aynı mekân içinde olup dünyasız olan varolanlar da vardır: Kaya, masa yahut toprak gibi (Heidegger, 2018, s. 97). Esasında bir mekân içinde olup aynı zamanda dünyasız olan bir varolan açısından dünya-içinde-olmaklık da mümkün değildir. Çünkü dünyasız varolanlar birbirleri için karşılaşılabılır değildirler. Heidegger’e (2018) göre, “içinde-olmayı bu şekilde sınırlandırırken Dasein’in her türlü “mekânsallıktan” mahrum olduğunu iddia etmiyoruz. Bilakis Dasein’in kendine özgü bir “mekân-içinde-oluşu” vardır. Ama bu da ancak esasen dünya-içinde-varolma zemini üzerinde mümkündür” (s. 98). Dolayısıyla, “kendisine “Dasein” denilen bir varolanın, adına “dünya” denilen başka bir varolanla “yan yanılığı” diye bir şey yoktur” (Heidegger, 2018, s. 96).

Fenomenolojik yaklaşımın dünya tanımındaki bir diğer temel karakteristik, öznelarasılık, beraberce-var-olma anlamına da gelen “birlikte-varoluştur” (mitdasein) (Heidegger, 2018, s. 96). Gadamer (2008) dünyanın “aynı zamanda daima diğer insanlarla da birlikte orada olmayı (mitdasein) gerektiren komünal bir dünya olduğu”nun (s. 343) altını çizer. Beraberce-var-olma, beraberce-mevcut-olma anlamına gelmez. Yani sırf beraberce-mevcut-olma ile dünya sahibi olamayız. Heidegger’e (2018) göre “dünya-içinde-varolmanın bu birliktesel zemini üzerinde dünya zaten hep başkalarıyla paylaştığımız bir dünyadır. Dasein’in dünyası birlikte-dünyadır. İçinde-olmak demek başkalarıyla birlikte-varolmak demektir. Bunların dünya-dâhilindeki kendi-olmaklığına birlikte-Dasein denir” (s. 188).

Dünyanın bir diğer karakteristiği tarihsel olmasıdır. Dünya tarihi değişen-dönüşen dünya alguları ve paradigmlar tarihidir. Bu anlamda dünya esasında bir varolan değil “oluş”tur. Gadamer (2009), tarihselliğin konjonktürel varlığını “gelenek” olarak adlandırır (s. 20-32). Gadamer’in gelenek kavramını kullanıyor olması bilinçlidir. Çünkü geleneği insan türünün tarihsel birikiminin aktüel ve somut karşılığı olarak görür (Palmer, 2008, s. 278). Ayrıca gelenek kavramı, tıpkı kültür kavramı gibi, tekil olarak kullanılabildiği gibi çoğul olarak da kullanılabilir (Kuçuradi, 1997, s. 38). Dünya, fenomenleri birbirinden çok farklı şekillerde anlamlandıran gelenekler barındırmaktadır. Gelenek, hem dünyanın bilgi ve anlam

hazinesinin günümüze intikal etme olgusudur, hem de intikal etmiş geçmişin güncel/aktüel varlığıdır. Gadamer'e (2009) göre, tinsel olarak içinde yaşadığımız dünyayı geleneğin bize taşıdığı anlam kodları olmaksızın yorumlayamayız. Kendi duruş ve ifademizi ortaya koyamayız (s. 12). Gadamer'in gelenek kavrayışına benzer şekilde Heidegger de (2018) dünyasallığı bir çeşit "ön sahiplik" olarak görür (s. 235).

Bu noktada dünyasallık ile gelenek arasında bir ilgi kurulabilir. Çünkü dünyayı farklı şekillerde anlama, yorumlama ve ifade etme biçimleri dünyasallığı kurmaktadır. Dünyasallığı aktüel dünyanın konjonktürel yorumu olarak anlamak da mümkündür. Bu konjonktürel yorum kitlesel nitelik taşıyabileceği gibi daha dar anlamda da kullanılabilir. Heidegger (2018), "dünya "kamusal" biz-dünyasını veya "zati" ve en yakın (evsel) çevreleyen-dünyayı imler" (2018, s. 111). Her iki durumda da dünyasallık, geleneğin tarihsel anlam kodlarıyla inşa olur.

3.1. Etik Örüntüler

Distopik anlatıların alternatif dünyasallık kontekstini inşa ederken eğip büktükleri ilk ve en temel kategorik unsur etik değerlerdir. Başarılı distopik anlatılar kendi özgün etik örüntülerini inşa ederler. Bu anlatılarda iyi ve kötü çoğunlukla ters-yüz edilir veya gerçek dünyada hiç karşılaşmadığımız türden eylem ve pratikler olarak sunulur. Bu alternatif etik dünya çoğunlukla bizim için oldukça rahatsız edicidir. Bununla birlikte bu etik örüntüler, yaratılan kurmaca dünyanın diğer kategorik unsurlarıyla dramatik tutarlılık içindedir. Diğer taraftan, distopik unsurlar içermekle beraber alternatif dünya kontekstini bütünsel olarak kuramamış yahut kurmayı tercih etmemiş ve çoğunlukla bilim-kurgu türünde karşımıza çıkan örneklerde, aktüel/gerçek dünyanın etik örüntülerinin distopik anlatıya olduğu gibi taşındığını gözlemliyoruz. *Soylent Green* (Seltzer, Thacher ve Fleischer, 1973) filmi bu duruma bir örnek olarak gösterilebilir. *Soylent Green* filminde, gıda kriziyle mücadele eden bir dünyada, siyasi güç ve özel teşebbüsün ortaklığıyla radikal bir çözüm bulunur. Çok gizli bir organizasyon, ölen insanları besin maddesine çevirip insanlara yiyecek olarak vermektedir. Bu uygulama bizim aktüel/gerçek dünyamız için dehşet vericidir. Ancak dikkat edilmesi gereken husus, ölü insan bedenlerinin besin maddesine dönüştürülmesi uygulamasının *Soylent Green* filminin kurmaca dünyasının insanları için de dehşet verici olduğudur. Çünkü tüm operasyon çok gizli bir şekilde yapılmaktadır ve toplumun olup bitenden haberi yoktur. *Soylent Green*'de inşa edilmiş dünyasallığın etik yaklaşımı bizim dünyamızla hemen hemen aynıdır. Bu bakımdan filmin kurmaca dünyası özgün etik örüntülere sahip değildir. Benzer bir teması olması bakımından *Cloud Atlas* (Arndt ve Tykwer, Wachowski Bros, 2012) filmine bakabiliriz. *Cloud Atlas* filminde iç içe geçmiş kurgulama stiliyle altı farklı hikâye anlatılır. Hikâyelerden biri, belli bir iş kolunda çalışmalarını için özel olarak klonlanmış bireylerin yaşam döngüsü ve klonların bu adaletsiz statükoya karşı geliştirdikleri bir isyan üzerinedir. Klon bireyler garson olarak bir fastfood restoran zincirinde çalışmaktadırlar. On iki yıllık çalışma hayatları sonunda, dini ayine benzer bir ritüelle "yükseliş" hakkı kazanırlar. Aslında tümüyle

düzmece olan bu ayinin bitiminde mezbaha benzeri bir tesiste öldürülmekte ve kendi kolonilerini beslemek için protein çorbasına dönüştürülmektedirler. Bu hikâyede, kendine ayrıcalıklı bir dünya yaratmış olan insan türü, kendi genetiğini kullanarak, yeniden dönüştürülebilir fabrikasyon köleler üretmektedir. Bu distopyanın dünyasallık konteksti içinde klon bireylerin varoluşunun mahiyeti konusunda alınmış karar insanlar tarafından tamamen benimsenmiştir. Dehşet, uygulamadan ziyade bu uygulamanın insanlık nezdinde meşruiyet kazanmasındadır. Burada distopyanın özgün dünyasallığının inşası, bu fütüristtik yamyamlık pratiğine gösterilen rızanın dramatik temsiliyle sağlanmıştır. Özetle, *Cloud Atlas* filmindeki bu distopyanın özgün dünyasallığı, toplumsal rızayla meşruiyet kazanmış radikal bir uygulamanın etik bağlamı üzerinden kurulmuştur. Dolayısıyla *Soylent Green* distopik unsurlar içermekle beraber, dünyasallık kontekstini özgün etik örüntülerle kurmadığından dolayı tür olarak polisiye bilim-kurgu kategorisinde değerlendirilmektedir (Johnston, 2011 s. 11). *Cloud Atlas* filmindeki distopyanın etik örüntülerinin özgünlüğü distopik dünyasallığın daha muhkem bir şekilde işlemlerini sağlamıştır.

3.2. Normatif Ahlak

Normatif, yani kural koyucu ahlak, etik bir temele dayanma gerekliliği olmadan toplumsal davranış pratiği oluşturan, adabı muaşeret, genel görgü kuralları, ayıp, günah gibi normlara denir (Kuçuradi, 1999, s. 126-127). Gerçek dünyada toplumlar birbirinden çok farklı normatif ahlak örüntülerine sahip olabilmektedir. Normatif ahlak kurallarının etik temelleri olabileceği gibi, bu kurallar nedensiz göstergelere ve uyaşıma dayalı toplumsal pratikler şeklinde de olabilirler. Bir toplumun normatif ahlak konteksti içinde radikal tepkilere yol açabilecek bir eylem, bir başkası için tümüyle anlamsız, hatta gülünç olabilir. Bir toplumda benimsenen dini ibadet ritüelleri bir diğer toplumda anlamsız görülebilir. Çoğunlukla doğal göstergeler olarak karşımıza çıkan bu ahlaki pratikler mimetik/temsile dayalı olmaları bakımından dramatik anlatılar için zengin bir içerik kaynağı oluştururlar.

Özgün distopik film örneklerinde orijinal etik kontekstiyle tutarlı normatif ahlaki pratiklerin de türetildiğini gözlemliyoruz. Aynı adlı distopik romandan (Atwood, 2017) uyarlama olan *Handmaid's Tale*⁴ (Miller, 2017-2023) dizisi bu belirlemeye uygun örnekler içermektedir. Belirsiz bir gelecekte kurgulanmış distopyada Amerika Birleşik Devletleri, "Gilead" adı verilen kast sistemine dayalı teokratik/totaliter bir rejimle yönetilmektedir. Alt sınıfa mensup doğurgan kadınlar üst sınıf ailelerin çocuk sahibi olmaları için damızlık olarak kullanılmaktadır.

İnsan hakları, kadın hakları, bireysel özgürlükler, demokrasi gibi insanlık idealini ileriye taşıdığı kabul edilen ilke ve fikirleri ortadan kaldıran Gilead rejimi, kendi özgün etik örüntülerini de inşa etmiş görünmektedir. Bu sosyolojik durumda zorbalık korkuyu

⁴ *Handmaid's Tale* romanının yine aynı adla 1990 yılında yapılmış sinema filmi uyarlaması da vardır.

büyütmekte, korku da öğrenilmiş çaresizliği canlı tutmaktadır. Menfi bir etik yorumu zemininde normatif ahlaki pratikler kendilerini teamüller, ritüeller ve ayinler şeklinde göstermektedir. Distopyada bu normatif ahlaki pratikler dramatik amaçlarla ustaca kullanılmıştır. Dünyasal konteksti tutarlı kılacak şekilde, etik örüntüler, normatif ahlaki pratiklerle desteklenmiştir. Bu tutarlı kontekst, Gilead'ın siyasal varlığını devam ettirebilmesi için ihtiyacı olan uygulamalar ile de uyum içindedir. *Handmaid's Tale*'in distopik dünyası kategorik unsurlar bakımından ahenk ve tutarlılık içindedir. Örneğin, evin hanımının gözetiminde dini bir ayin havasında gerçekleşen çiftleşme seremonisinin kısıtlı tensel temas ve gözetim altında gerçekleşmesinin sebebi, esasen erkek ve damızlık kadın arasında duygusal bir yaklaşmayı engellemek ve böylelikle toplumsal kast sistemini ilk elden korumaya almaktır (Booker, 1994, s. 163).

Daha önce de belirtildiği üzere, içinde yaşadığımız dünya farklı dünyasallıkları ihtiva etmektedir. Bu bağlamda, özellikle kadın hakları konusunda radikal ahlaki normlara sahip toplumlar bizim gerçek dünyamızda da mevcuttur. Ancak, tüm aykırılıklarıyla bu toplumsal sistemlerin tarihsel kökleri vardır. Bir geleneğin girift kontekstine ait kodlar bir başka dünyasal perspektiften anlaşılabilir. İnsanlık tarihine bakıldığında, insan kurban etme ve yamyamlık gibi marjinal kültürel pratiklerin bile bu toplumların dünyasal konteksti içinde anlamlı bir nedensellik bağlamına oturtulduğu görülmektedir. Dolayısıyla, distopik bir dünyanın inşasında kurmaca olarak tasarlanan normatif ahlaki pratikler, bizim dünyamızın ahlaki pratiklerine uzak, katı, kabul edilemez, saçma, anlamsız hatta dehşet verici olabilir. Ancak bir distopik filmi başarılı kılan, bu normatif ahlaki pratikleri filmin kontekstiyle tutarlı bir yapı içinde sunmasıdır. Bizim dünyamızda vazgeçilemez, karşı koyulamaz hatta tartışılmaz sayılan kimi normatif ahlaki pratiklerin de tıpkı distopik anlatılarda olduğu gibi uyuşmsal ve bir ölçüde kurmaca olduğunu hatırlatması distopik anlatıların esas sanatsal gücünü oluşturmaktadır. Sinematik anlatının olanaklarıyla tasarlanan ve aktüel/gerçek dünyada benzerine rastlamadığımız orijinal dramatik kurgular, bir taraftan kendi distopik dünya kontekstini kurarken diğer taraftan bizim kendi dünyamıza yönelik algımızı alt üst eder. Bu duruma bir örnek olarak *Handmaid's Tale*'deki doğum seremonisinin dramatik kurgusunu gösterebiliriz. Bu kurguda doğumlar kalabalık bir davetli kitlesinin katılımıyla gerçekleşen düğün benzeri bir organizasyon eşliğinde gerçekleştirilmektedir. Burada, doğumun mahremiyetiyle ilgili gerçek dünyaya ait kültürel normlar ters yüz edilmektedir. Bu seremoni aynı zamanda, normatif ahlaki pratiklerin en katı hali olarak tanımlanabilecek tabuların bile uyuşmsal kültürel pratikler olduğunu göstermektedir. Buna göre, eğer en katı ahlaki pratiklerimiz bile uyuşmsal ve büyük ölçüde kurmaca ise insanlık idealini küçültün hiçbir normatif ahlaki statükoyu sürdürmek zorunda değilizdir. Aynı durum siyasi ve kültürel statükolar için de geçerli olmaktadır. Distopyaların bu fonksiyonu, kendi dünyamıza karşı spekülâtif bir bilincimizin oluşmasına ön ayak olmaktadır.

3.3. Söylem ve Dil

Gadamer (2002), “dil” fenomenini basitçe düşüncenin aracı olarak belirlemenin eksik bir kavrayış olduğunu ileri sürer. Aynı zamanda ona göre dil, Hegel’in iddia ettiği gibi tarihsel tefekkürün olgunlaşması da değildir. Gadamer’e göre dil, sonludur ve tarihseldir. Bununla birlikte geçmişte dile dâhil olmuş dünya deneyiminin taşıyıcısıdır. Gadamer böylece dil ve gelenek arasında bir bağlantı da kurmuş olmaktadır (s. 65-75). Ancak, geleneği oluşturan ahlaki ve kültürel pratiklerin niteliklerine baktığımızda, dil ile taşınan muhtevanın mahiyeti önem kazanmaktadır. Bu bağlamda, dil aracılığıyla tarihsel olarak güncel/aktüel dünyaya intikal etmiş ve gelenekler olarak dünyayı inşa eden her türden bilgi, norm ve değerler esasen iktidar-bilgi sistemleri olan söylemlere dayanır.⁵ Devletlerin resmi tarih uygulamaları en kuşatıcı ve etkili söylem örneklerini içerir. Ulaşım, uzlaşım, biat, kabullenme, baskı gibi mekanizmalarla toplumsallaşan söylemler, hakikatin dilsel ifadesi yahut dile gelmesi değil, Foucault’nun (2011) deyimiyle, hakikat-oyunlarıdır (jeux de vérité) (s. 13).

Bu bağlamda söylem, dünyasallığın zorunlu kategorik bir unsuru olmaktadır. Sinemada özgün bir söylem içermeyen kurmaca dünya tasarımları görmek mümkündür. Bu filmler bilim-kurgu yahut fantastik türleri altında değerlendirilebilir. Ancak bu filmleri distopya kategorisine kolaylıkla dâhil edemeyiz. Çünkü özgün bir dünya tasarımı bütünsel bir dünyasallık konteksti talep etmektedir. Bu konteksti inşa eden kategorik unsurlardan bir ya da birkaçı eksik olduğunda distopik dünya tasarımı, anakronizme benzer dramatik tutarsızlıklar göstermeye başlamaktadır.⁶

1984 distopyası (Orwell, 2021), kurmaca anlatıda özgün bir dünya inşası için söylemin ne derece önemli olduğunu en açık şekilde göstermektedir. *1984* (Michael Radford, 1984) film uyarlamasında dile proaktif ve doğrudan müdahale edilerek iktidar-bilgi sistemi kurulma süreci bizzat gösterilir. Bu noktada Heidegger’in (2018) önemli bir tespitini hatırlamakta fayda var: “Logos phone’dir, özellikle de phone meta phantasias’tır, yani sayesinde bir şeylerin görünür hale geldiği sesli beyan” (s. 33). Bu belirlemeye göre, eğer akıl (logos) bizatihi dil ise dile hükmetmek akla da hükmetmek demektir (Booker, 1994, s. 81). *1984* distopyası bu tespitin doğruluk değeri taşıdığını ispatlar nitelikte bir eserdir. 1984’ün katı totaliter dünyasında iktidar (parti) kendi iktidar-bilgi kontekstini yani söylemi canlı ve güncel tutmak için bir bakanlık bile kurmuştur. *1984* distopyasını özel kılan distopyanın özgün bir söylem tasarımına sahip olmasından öte söylemin inşa sürecini ve mekanizmalarını da içeriyor olmasıdır. *1984* dünyasının söylemi “yeni-konuş”, “çift-düşün”, “geçmişin değiştirilebilirliği” gibi sofistike manipülasyon teknikleriyle kurulmaktadır. Toplumsal rıza ise baskı yoluyla ve zor kullanılarak elde edilir. Burada, demokratik rejimlerden totalitarizme kadar tüm yönetim

⁵ Foucault’ya (2011, s. 13) göre, dil aracılığıyla taşınan muhteva çoğunlukla “iktidar-bilgi”dir. İktidar-bilgi’nin konvansiyonel olarak sistemleşmesini de “söylem” olarak adlandırmaktadır. En sade tanımıyla söylem, gücün ve bilginin bir aradalığıdır.

⁶ Örneğin binlerce yıl sonra geçen bir hikâyede günümüzün mizah anlayışına göre espriler yapılması gibi.

biçimlerinde işleyen iktidar-söylemin meşrulaştırılma sürecinin bir formülü sunulmaktadır. İktidar-söylemin inşası, tarihsel bilginin yeniden düzenlenmesi, kavramların içeriğinin değiştirilmesi, etik değerlerin yeniden tanımlanması ile gerçekleşmektedir.

Söylemin doğrudan dönüştürüp şekil verdiği ilk olgu gündelik dil, yani kişiler arası diyaloglardır. Diyalog çoğunlukla eyleme refakat eden aktüel dil kullanımı olduğundan söz-edimseldir. Söz-edimi bir şey söylerken aynı zamanda bir eylemde bulunmak anlamına gelmektedir (Searle, 2002). Bu yönüyle diyalog, distopya edebiyatı için daha az önemli olurken, distopya sinemasının kurmaca dünya tasarımında önemli bir dramatik unsur haline gelmektedir. Etik örüntülerin, türlü normatif ahlaki pratiğin, dilin ve söylemin vb. bir kontekst oluşturacak şekilde kurgulandığı bir distopik filmde gündelik konuşma pratiğinin aktüel/gerçek dünyayla aynı kalması mümkün değildir. Dolayısıyla, distopik sinemada diyaloglar, inşa edilen dünyasal kontekst ile tutarlı olmalıdır. Buna örnek olarak orijinal bir distopya denemesi olan *Canavarlar Sofrası* (Kaynak ve Matin, 2011) filmine bakabiliriz. Bu distopik sinema örneğinde, totaliter bir yönetim ortamında geçtiğini anladığımız belirsiz bir zamanda, sistemin orta düzey elitleri olarak yorumlanabilecek bir grup insanın akşam yemeği buluşmasını izleriz. Her türden uyuşturucu maddenin, sigaranın ve alkolün yasak olduğu bu distopyada sanat da büyük ölçüde yasaklanmıştır. Filmin özgün yanı, distopik dünyanın tüm katmanlarını çoğunlukla diyaloglarla inşa etmesidir. Dramatik eylemler ise —belki de bilinçli bir tercihle— az ve öz kullanılmıştır. Boynunda tasmayla eve getirilen çocuğa tokat atılması ve konukların birbirlerinin kanlarını tatmaları gibi dramatik eylemler buna örnek gösterilebilir. Bu gibi sınırlı dramatik eylemlerle birlikte, diyaloglar içine yedirilmiş informatif bilgiler distopik dünyanın çevresel ve tinsel katmanlarını inşa eder. Diyaloglar eşliğinde filmi izlerken bizim dünyamızdan bambaşka, yabancı bir dünyanın işleyişini kavrarız. Etik değerlerin, normatif ahlaki pratiklerin farklı olduğu, gerçek dünyada karşılaşmadığımız türden ritüel, inanç ve tabulardan müteşekkil bu yabancı dünyanın söylemi, kendine özgü bir gündelik konuşma yaratmıştır. *Canavarlar Sofrası* filmi bir distopya olarak değerlendirmeyi olanaklı kılan, esasen dünyasal kontekstin tutarlı bütünlüğüne sahip olmasıdır.

Handmaid's Tale'de damızlık olarak kullanılan kadınların çocuklarını şizofrenik bir şekilde kendi çocuğu olarak kabul eden ve çocuğu belki gerçek annesinden bile daha fazla seven ev sahibelerinin durumu doğrudan normatif ahlakın ürettiği söylem ile ilgilidir. Çünkü bu yeni dünyasallıkta bir çocuğun annesi olmanın kuralları değişmiştir. Teokratik totalitarizmi henüz yeni inşa etmiş Gilead için bu uygulamayı bir süre daha tavizsiz sürdürmesi yeterlidir. Böylece damızlık bir kadın olmanın sıradan bir meslek olarak görüleceği bir dünyasallık bile kurulabilir. Tıpkı bir zamanlar köleliğin birçok köle tarafından meşru sayılması gibi.

Dünyasal kontekstin bir bütün olarak işlediği başarılı distopya örnekleri diğer hiçbir sanatın ortaya çıkaramayacağı türden eleştirel bir bilincin oluşmasını sağlamaktadır. Bu bilinç şu soruyla kendini göstermektedir: Bizim aktüel olarak (içinde) yaşadığımız gerçek dünya ve

inançla/sadakatle bağlı olduğumuz tüm dünyasal kontekst acaba daha ideal bir dünyanın distopyası olabilir mi? Bu soru dünyamızla ilgili ezberlerimizin bozulmasını sağlayabilir, onunla ilgili dejenere ve kötücül olan ne varsa görünür kılabılır.

4. ÇEVRE(LEYEN)-DÜNYA KATEGORİLERİ

Fenomenolojik olarak çevreleyen-dünya, varolanlar ile insan varlığının karşı karşıya geldiği bir ortam değildir. Varolanların bir araya gelmesi, toplanması yahut bir toplam olarak telakki edilmesi de dünya değildir veya fenomenolojik olarak dünyayı bize vermez (Gözel, 2019, s. 141). Dünya diye müşahede ettiğimiz her halükârda insan dünyasıdır ve varolanlar dünyasal bağlam halinde oldukları müddetçe vardılar. Bir varolanın tekil varlığıyla duyumsanmış olarak kalması, bu haliyle yalıtık bir varlık olarak insan dünyasında yer işgal etmesi ve bu halini sürdürmesi gibi bir varoluş modu yoktur. Varolanları tekil olarak telakki etmek aklın (logosun) bir olanağı olup varolanların —ve dünyanın— varlığının kategorik olarak anlaşılmasını sağlar. Çevreleyen-dünyanın varolanları kategorik yalıtıklık içinde değil bir-aradalık ağı içinde var olurlar. Burada “var olma”dan kasıt, fenomen olarak kendini vermenin ve ontolojik düzeyde anlaşılabilir varlık olmanın aynı zaman ve cihette gerçekleşmesidir. Çevreleyen-dünyanın varolanları birbiriyle ilintili haldedirler; deyim yerindeyse diyalog içindedirler. Varolanların çevreleyen-dünya içinde açığa çıkmaları, dünyasal anlam kazanmaları, fenomenal olarak var olmaları, onları teorik düşünmenin konusu etmekle değil, doğrudan yapıp/etmeler ve iş-görmeler (umgāng) içinde, insan varlığının varolanlarla hemhal olması şeklinde gerçekleşmektedir (Gözel, 2019, s. 138). İnsan varlığının varolanlarla (iş-görmenin nesnesi, malzeme/gereç olarak) gündelik yapıp/etmeler ilişkisi içinde olması, dünyasal kontekstin iki temel bütünsel nosyonu olan doğayı ve kamusal dünyayı ona verir (Heidegger, 2018, s. 118). Doğa: varolanların ham halinin, kamusal dünya: varolanlarla benzer ilişkiyi sürdüren diğer insan varlıklarının (Dasein) verilmişliğidir. Diğer taraftan, çevreleyen-dünyada malzemeler/gereçler olarak varolanlar kullanımda iken kendini geri çeker ve görünmezleşir, deyim yerindeyse perdelenir (Gözel, 2019, s. 140-141). Varolanların hergünlük içinde perdelenmesi⁷, dünyanın eksistensiye varlığının (dünyasallığının) açığa çıkmasını da engeller. Bununla birlikte “dünyanın kendisi dünya-dahilindeki bir varolan değildir” (Heidegger, 2018, s. 121). Heidegger (2018), dünyanın dünyasallığının keşfinin (dünyanın eksistensiye varlığının açığa çıkmasının) dünyasal bağlamdan kopan varolanlarla karşılaşma suretiyle mümkün olduğunu ifade eder. Bir varolanın (malzeme/gereç olarak) kullanışsızlığı yahut iş-görmezliği, onun dünyasal bağlamını yitirerek⁸ saf mevcut olma haline geri çekilmesi durumunu ortaya çıkarır. El-altında-olan iken el-altında-olanın-yalnızca-öylesine-mevcut-oluşu’na dönüşen varolan, insanın önce “dikkatini çeker”, sonrasında insana

⁷ Dünyanın fenomenolojik varlığının hergünlük içinde görünmez hale gelişini Husserl doğal tavrı olarak adlandırır. Ona göre doğal tavrı fenomenolojik indirgeme yoluyla bir kenara bırakılmalı ve farklı bir bilişsel tavrı geliştirilmelidir. Husserl bu fenomenolojik tavrı epokhe olarak adlandırır (Çınar, 2020, s. 27).

⁸ Heidegger (2018, s. 125) dünyasal bağlamın yitirilmesini “atf ilişkisindeki kırılma” olarak kullanır.

“rahatsızlık verir” ve “varlığını direterek dayatır” (s. 123). Heidegger’e (2018) göre bu geri çekilme el-altında-olanın (çevreleyen-dünyada-varolanın) “dünyasızlaşması” anlamına gelmektedir (s. 125). Dünyasız, bağlamından kopmuş, kullanışsız, iş görmez varolan, eksistensiyel bir varlık modusu kazanarak dünyanın dünyasallığının açılanmasında bir geçit fonksiyonu kazanır (s. 122).

Bu sofistike felsefi yaklaşımın distopyalar için bir anlamı vardır. Şöyle ki, distopyalar özgün dünya tasarımlarını oluştururken, —içinde— yaşadığımız çevreleyen-dünya içeriğinin dünyasal bağlamlarını değiştirip kullanarak, icap ettiğinde yenilerini icat edip farklı bağlamlar kurarak bizi kendi dünyamıza yabancılaştırmaktadır. Deyim yerindeyse gerçek/aktüel dünyamızı bir bütün olarak “dünyasızlaştırmaktadır”. Böylece bir distopyanın seyri bizi kendi dünyamıza “dikkat çekmeye” zorlamakta ve hergünlük içinde olma varlık tarzımızı “rahatsız etmektedir”. Ayrıca distopik dünya —eğer dünyasal konteksti tutarlıysa— kendini olanaklı bir alternatif dünya olarak “dayatmakta (diretmekte)” ve bizim aktüel/gerçek dünyamızın olumsal⁹ yapısını ifşa etmektedir.

Distopya sinemasında daha kompleks şekilde işlenmekle birlikte özellikle bilim-kurgu sinemasında dünyasızlık/dünyasızlaşma fenomeni dünya-dışı-nesnelerin dünyamıza katılmasıyla karikatürize olmaktadır. *2001: Space Odyssey* (Kubrick ve Kubrick, 1968) filminin başlangıcında kullanılan dikdörtgen prizma sütun homo sapiens’in ataları için dünyasız bir varolandır. *Arrival* (Levine vd. ve Villeneuve, 2016) filminde dünya dışı varlıkların ortama duman benzeri bir madde püskürtmek suretiyle kullandıkları dil de bizim için dünyasız bir fenomendir. Bir komedi filmi olmakla birlikte önemli antropolojik göndermeleri olan *The Gods Must Be Crazy* (Uys, 1980) filmindeki kola şişesi de onu bulan kabile için dünyasızdır. Dünyasız olan aynı zamanda bağlamsız, tekil, ilintisiz, anlamsız ve absürd’dür.

Dünyasal kontekstin tutarlı bütünlüğü distopyalar için ayırt edici bir özellik olarak kabul edilebilir. Örneğin bilim-kurgu olarak değerlendirilmekle birlikte distopya (veya ütopya) sayılmayan filmlerin ortak özelliği, bu tarz bir tutarlı bütünlüğü tercih etmemeleri yahut sağlayamamış olmalarıdır. Bilim-kurgunun dünya tasarımlarında dünyasal kontekst bir bütün olarak değil, çevreleyen-dünyanın bir ya da birkaç kategorik unsurunun değiştirilmesiyle kurulur. Etik örüntüler, dil, söylem ve normatif ahlaki pratikler çoğunlukla bildiğimiz dünyayla aynı kalır. Örneğin bir bilim-kurgu klasiği olarak kabul edilen *Star Wars* (Lucas, 1977-2019) filmlerinde tüm bir galaksideki hemen hemen tüm yaşam formlarının hatta robotların duygu dünyası, arzu ve ihtirasları, ahlaki pratikleri aktüel/gerçek dünyamızın devamıdır. Çevreleyen-dünyanın bazı kategorik unsurları değişmiş ancak bu nitelikler özdes kalmıştır.

Evrenin uzak bir köşesinde geçen (genellikle “space opera” olarak tanımlanan) filmler bile izleyicilerin ilişki kurabileceği bazı gerçekçi veya doğal özelliklere dayanır: *Star Wars*

⁹ Olumsal: varoluşu zorunlu olmayan, varoluşu söz konusu ve hatta çok muhtemel olmakla birlikte, zorunlulukla varolmayan varlığın, gerçekleşmesi zorunlu olmayan olayın özelliği. Zorunlu ve imkânsız olmayan her şey (Cevizci, s. 1261).

karakterlerinin çoğu İngilizce konuşur, oksijen solur, aileleri vardır, evler inşa eder, savaşır ve âşık olurlar. Filme alınan bilim kurgu filmlerinin çoğu bilimsel ilerlemelere (ya da uzaylı teknolojisinin getirdiği değişikliklere) dayansa da, bildiğimiz gerçeğe benzerlik iddiasında bulunmayan çok az film vardır (Johnston, 2011, s. 14).

Esasen distopyalar da bizim dünyamızdan kalkarak yine ona gönderme yapar; ancak temel fark distopyaların dünyasallık kontekstinin bütünsel özgünlüğü ve tutarlılığıdır. Tüm bu belirlemelerden yola çıkarak, çevreleyen-dünyayı kategorik olarak açımlayacak bir yaklaşım geliştirmek icap ediyor. Buna göre, distopya sinemasında plastik olarak şekillendirilebilir olan, biçim ve formla ilişkilenen öğeler ve bunları etkileyen çevresel etkenler çevreleyen-dünya'nın kategorileri olarak düşünülebilir. Bunları açıklamalı olarak aşağıdaki şekilde sıralayabiliriz:

Zaman-Mekân: Zaman ve mekânın belirliliği, belirsizliği

Ekonomik Sistem: Üretim araçları, üretim ilişkileri, özel mülkiyetin durumu

Endüstriyel Evre: Endüstriyel karakteristikler, teknolojik paradigmalr

Toplumsal Yapı: Toplumu oluşturan bireylerin birbirlerinden ayrışma, birleşme biçimleri

Çevre ve Ekoloji: Başka yaşam formlarıyla ilişkilene biçimleri

Canlılık, Bilinç ve Zekâ: Bilinç, zekâ ve canlılığın tezahürleri

4.1. Zaman-Mekân

Tarihsel ve topografik anlamda zaman ve mekân tasarımı distopyalarda anlatının temelini oluşturmaktadır. Hikâyenin nerede ve ne zaman geçtiği bilgisinin kesinlik düzeyi, distopyanın dünyasal kontekstini de belirlemektedir. Orwell (2021) 1984'te hikâyenin geçtiği zamanı kesin bir bilgi olarak kitabın başlığında verir. Topografik olarak yeryüzündeyizdir, ancak bizim dünyamızın mekânsal koordinatları (ülkeler, kıtalar, başkentler) tümüyle değişmiştir. *Handmaid's Tale*'de mekânsal koordinatlar daha belirgin olmakla birlikte kesin bir zaman bilgisi vermekten özellikle kaçınılmıştır. *Cesur Yeni Dünya* (Huxley, 2013) Henry Ford'dan 632 yıl sonrasını anlatır. Bizim takvimimizde bu 2540 yılına tekabül etmektedir. Hikâye dünya devletlerinin ana merkezlerinden biri olan Londra'da geçmektedir. Distopyalar ve ütopyalar "geleceğin mekânları olma eğilimindedir ya da daha önceki bazı ütopya örneklerinde (Cockaigne Ülkesi, Hesiod'un Altın Çağı ve Cennet Bahçesi) olduğu gibi uzak geçmişin mekânlarıdır. Dolayısıyla ütopyalar (ve distopyalar), onları belirli zaman-mekân koordinatlarına sabitleyen kavramsal bağlantılarla yüklü olarak gelirler" (Gordin, Tilley ve Prakash, 2010, s. 4). Bu düşünce Bakhtin'in edebiyatta zaman-mekân birliğini anlatmak için türettiği "kronotop" kavramıyla paraleldir. Bakhtin'e göre her kronotop, zaman ve mekânın keşiştiği özel bir koordinattır (aktaran Woolfolk, 2008, s. 194). Her tür (genre), olayların gelişmesini ve karakterlerin anlatı içindeki etkileşimini şekillendiren kendine özel kronotoplar oluşturur. Örneğin tarihi bir romanın kronotopu, bir distopyadan farklı olabilir. Kronotop aynı zamanda karakterlerin nasıl karakterize edildiğini ve olay örgüsünün nasıl geliştiğini de etkiler. Anlatı dünyasındaki olasılıkları ve kısıtlamaları belirlemeye yardımcı olur. Kronotop genellikle edebi eserin kültürel ve tarihsel bağlarıyla ilintilidir. Anlatının

yaratıldığı dönemde zaman ve mekâna dair hâkim olan kültürel algıları yansıtır. Diğer taraftan distopyanın zaman ve mekânla ilişkilene biçimi diğer türlerden farklıdır. Hatta yakın bir tür (ya da tarz) olan bilim-kurgu sinemasından da farklıdır. Tarihsel olarak hangi zamanda geçtiği bilgisi kesin olan distopyalarda mekânsal koordinatların görece bulanık olduğunu gözlemliyoruz. Gerçek/aktüel dünyanın bildiğimiz zaman-mekân koordinatlarına ve tarihsel olayların gelişim çizgisine tümüyle sadık kalarak bir özgün distopik dünya tasarımı gerçekleştirmek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla, çoğu zaman bilinçli olarak belirsiz bırakılan zaman-mekân koordinatları distopyaların kendine özgü kronotoplar üretmesini sağlamaktadır. Burada distopyanın sanatsal olarak neyi amaç edindiği de kendini gösterir: distopya geleceğe dair kehanetler değildir. Gerçek/aktüel dünya ile ilişkisi bağlamında Ernst Bloch distopyayı (ve ütopyaı) “Henüz Olmayan’daki gerçek tarihsel olasılıklar ve eğilimler” (aktaran Varsam, 2003, s. 207) olarak tanımlıyor. Dolayısıyla distopyalar büyük oranda aktüel dünyanın eleştirisidir.

4.2. Ekonomik Sistem

Distopyaların müesses nizamla ilgili olarak odağına aldığı temel mesele, genellikle anlatıdaki ekonomik sistem kurgusunu belirlemektedir. Eğer distopya doğrudan bir ekonomik sistem eleştirisini odağına alırsa, tüm diğer çevreleyen-dünya unsurları ister istemez ekonomik sistemin refakatinde tasarlanmaya başlar. 1984’te odak totalitarizm olmakla birlikte esasında bu bir sonuçtur. 1984, günün sonunda elimizde kalanın hikâyesini anlatır. Oysa asıl fail “İNGSOS”tur yani “İngiliz Sosyalizmi”. Ekonomik sistem insan türünün yaşam şartlarını temelden belirlediğinden, dünyanın geleceğine dair iyimser veya kötümser öngörülerin bir ekonomik sistem tasarımı içermesi beklenir. *Canavarlar Sofrası* distopyasında olduğu gibi distopik anlatının odağında yer almasa bile ekonomik sistem dünyasallık kurgusunu belirlemektedir.

Çevreleyen-dünya kontekstinin katmanlarından biri olan ekonomik sistem, örneğin Marksist teoride tarihsel diyalektiğin temel katalizörü, biricik değiştirici unsurudur. Bu yaklaşıma göre ekonomi, insan varlığının varolma tarzını belirleme kapasitesi olan varoluşsal bir güçtür. Marksizme göre kapitalist sistem içinde yabancılaşmış insan ancak post-kapitalist bir düzen veya üretim tarzında özgürleşebilir (Cevizci, 2005, s. 1133). Marksizm bu üretim tarzını komünizm olarak belirler ve yol haritasını verir. Bu bağlamda Marksizm ütopyacılık/ütopya düşünce ile bağdaştırılmıştır. Marksizmin güçlü ütöpk yönelimine rağmen, Marksist eleştirmenler en başından beri sürekli olarak kendilerini ütöpk düşüncenin naif versiyonlarından uzaklaştırmaya çalışmışlardır. Engels’in 1880 tarihli *Socialism: Utopian and Scientific* yazısı bu hassasiyetlerin bir yansımasıdır (aktaran Booker, 1994, s. 4). Foucault ütopyacılık bağlamında Marksist yaklaşımı reddeder. Ona göre başka bir sistem hayal etmek, mevcut sisteme katılımımızı genişletmektir. Foucault, statükoyu kalıcı olarak korumaya eğilimli devrim düşüncesi yerine, ideal toplum fikrini dışlayan, kendine özgü bir “sürekli-

devrim” tarzını savunur. Foucault bu vurgusuyla ütopyacı düşüncenin yerine sanki distopyayı önermektedir. Foucault bu manevrayla toplumun idealize edilmiş tüm vizyonlarına karşı temel bir şüpheyi somutlaştıran yoğun bir kültürel kriz duygusunu harekete geçirmektedir (Booker, 1994, s. 14-15).

4.3. Endüstriyel Evre

Endüstriyel evreler, endüstrinin üzerinde yükseldiği teknolojilerle karakterize olan, insan, toplum ve teknoloji ilişkisinin somut koşullarını ifade etmektedir. Dünya tarihinde endüstriyel (sanayi) üretimin ortaya çıkması devrimsel bir etki yaratmış, sonraki endüstriyel devrimleri tetiklemiş ve dünyanın son iki yüz yıllık değişim ve dönüşümünün aslı motivasyonu olmuştur. Endüstriyel evre toplumsal yaşamın somut koşullarını belirlerken aynı zamanda dünyanın plastiğini de belirlemektedir. Dünyayı biçimsel olarak şekillendiren asıl çevreleyen-dünya unsuru endüstriyel evredir diyebiliriz. Endüstriyel evrenin estetik olanaklarını keşfeden bilim-kurgu sineması, sırf bu unsuru merkezine alan alt-türler (sub-genre) geliştirmiştir. “Siberpunk”, “steampunk”, “dieselpunk”, “biopunk” gibi bilim-kurgu alt türleri, dünya tarihinde yaşanmış endüstriyel evreleri doğrudan arka planına almaktadır. Örneğin steampunk alt türü, birinci sanayi devrimi olarak adlandırılan, buhar gücünün yoğun olarak kullanıldığı, fabrikaların ve iş makinalarının ortaya çıktığı, mekanik teknolojinin ön planda olduğu 1780-1840 arası dönemi estetik, moda ve teknoloji bakımından karikatürize eden bir bilim-kurgu tarzıdır (Johnston, 2011, s. 4). Siberpunk gelecek zamanı referans almakla birlikte teknolojinin oldukça ilerlediği ancak buna rağmen insanın yaşam kalitesinin olabildiğince düştüğü bir dünya tasavvurunu merkeze alır. Distopya sinemasında dünya tasarımının plastiği, görsel-işitsel dokusu, sinematografik atmosferinin temel belirleyici unsuru endüstriyel evredir diyebiliriz. Bilim-kurgu, fantastik sinema yahut bu türlerin karışımı olan alt tür sinemasına örnek olarak *Wild Wild West* (Peters ve Sonnenfeld, 1999) ve *Mortal Engines* (Boyens ve Rivers, 2018) filmleri gösterilebilir. Bu sinematik yaklaşımdan farklı olarak distopya sinemasında, endüstriyel çevrenin plastik unsurları fantazyanın —yani olanaksız olanı olanaklı olanla harmanlama— yahut aksiyonun hizmetinde değildir.

Çevreleyen-dünyanın plastiğini belirlemesi bakımından endüstriyel evre, distopya sinemasında odağa alınan sorunsal etrafında dünyasal kontekstin zorunlu bir bileşeni olarak tasarlandığında, anlatının distopya türüne yaklaştığını gözlemliyoruz. *1984* distopyasının film uyarlaması buna çok iyi bir örnektir.

Karşı örnek olması bakımından *Blade Runner* (Deeley ve Scott, 1982) filmi siberpunk alt türüne yerleştirilir. Ancak bu filmi kolaylıkla distopya olarak değerlendiremiyoruz. Film, yapay insanların insanlıkla olan ilişkisini ve insan olmanın ne anlama geldiğini varoluşsal olarak sorgular. Bu tartışma filmin distopik unsurudur. Ancak, teknolojik gelişmenin getirdiği etik ve varoluşsal sorunların tartışılması bir sinematik (veya edebi) anlatıyı distopya yapmaya yetmemektedir. Dünya ve dünyasallık nosyonu bağlamında bizi *Blade Runner*’ı distopya olarak

değerlendirmekten alıkoyan, filmin odağına aldığı sorunsaldan öte, bizim dünyamızın ahlaki, kültürel ve dilsel kodlarını kendi anlatısına değiştirmeksizin taşıması ve özgün dünyasalılık kontekstini tüm katmanlarıyla bütünsel olarak kurmamış olmasıdır.

4.4. Toplumsal Yapı

Toplumsal yapı bir toplumun bir bütün olarak organizasyonunu, işleyişini ve hiyerarşik düzenini tanımlamaktadır. Toplumsal yapıyı oluşturan fakülteler ve bu fakültelerin içerdiği kurumların işleyiş biçimleri ve üstlendikleri işlevler toplumun temel yapısal unsurlarıdır (Fichter, 2001, s. 71-81). Devlet, aile, din, eğitim, ekonomi vb. toplumsal yapının kurumsal unsurlarıdır. Toplumsal yapı, birey ve grupların sınıfsal ve kültürel ayrışma biçimlerine ve katmanlara göre de anlaşılabilir.

Toplumsal yapı nosyonu genel bir başlık olmakla birlikte bize irtifa kazandırmaktadır. Dünyasallığımızın sinir uçlarının tarihsel ve aktüel olarak birbirinden ayırlamayacak şekilde bir doku oluşturduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Distopyalarda bir toplumsal yapı unsuru bildiğimiz dünya kontekstinden çok farklı bir şekilde kurgulanmışsa, toplumsal yapının tüm unsurlarının bu kurguya uygun dünyasal kontekst içinde olması gerekir. Bu dramatik bütünlüğü sağlayamayan sinematik anlatıların daha özel alt türler yarattığını gözlemliyoruz.¹⁰

Bu doğrultuda örnek olarak aile kurumunu ele alabiliriz. Tarım devriminden günümüze yerleşik toplum yapısının belki de en güçlü unsuru çekirdek aile olmuştur. Baba, anne ve çocuklardan oluşan çekirdek aile yapısı modern dünyanın toplumsal yapısının en köklü ve kadim unsurudur. Bu kurguya göre anne ve baba birbirine sevgi ve sadakatle, çocuklarına da şefkatle bağlı olmalıdır. Çocuklar da ebeveynlerine karşı saygı ve itaatle bağlı olmalıdır. Çekirdek aile kurumu bildiğimiz modern dünyanın toplumsal yapısının temel unsurlarından biri olarak görülmektedir. Nadir olmakla birlikte, aile kurumunun çok farklı yapılandığı toplumlarda vardır. Örneğin Trobriand adalarında aile anasoylu (matrilineal) yapıdadır¹¹. Trobriandlılarda çocukların bakımı ve eğitimi, biyolojik anne ve babayla birlikte geniş bir toplumsal ağ tarafından sağlanır. Trobriand toplum yapısına detaylı bakıldığında tüm başat toplumsal unsurların modern/konvansiyonel dünyadan farklı olduğu görülmektedir. Trobriand örneği tüm toplumsal yapı unsurlarının bir bütün olarak değerlendirilmesi gerektiğinin açık bir örneğidir.¹²

¹⁰ *Blade Runner* filminin polisiye-bilim-kurgu-siberpunk alt türlerinde değerlendirilmesi buna bir örnektir.

¹¹ Trobriandlılar gebe kalmanın ataların ruhunun kadının bedenine girmesinin bir sonucu olduğuna inanırlar. Çocuk doğduktan sonra bile, kız kardeşine yer elması hasadı sunan kişi baba değil annenin erkek kardeşidir, böylece çocuk babanın değil kendi soyundan gelen yiyeceklerle beslenir.

¹² Trobriand Adaları benzersiz bir ay takvimi sistemine sahiptir. Bu adalarda zaman kavramı doğrusal değildir ve bu yüzden dillerinde sadece bir zaman kipi vardır. 13 yaş civarında cinsel partner aramaya başlarlar. Sıklıkla partner değiştirirler. Kadınlar bir sevgiliyi takip etme veya reddetme konusunda erkekler kadar iddialı ve baskındır. Buna sadece izin verilmez, aynı zamanda teşvik edilir ("Trobriand people", "Trobriand Islands", 2023).

Yevgeny Zamyatin'in (2022) *Biz* distopyası¹³ ailenin toplumsal bir kurum olarak ortadan kaldırıldığı, toplumun zihninde bir mefhum olarak karşılığının olmadığı bir dünyayı anlatır. Zamyatin'in "Tek Devlet"inde yaşam sıkı bir şekilde kontrol altına alınmıştır; hemen hemen tüm faaliyetler, yirminci yüzyılın başlarında Amerikalı verimlilik uzmanı Frederick Winslow Taylor tarafından ortaya konan etkili endüstriyel yönetim ilkeleri temelinde, matematiksel verimliliğe göre planlanmaktadır. Kapalı şehirlerin isimler yerine sayısal etiketleri vardır ve insanlar da sayı ve harflerden oluşan kodlarla anılırlar. Bu "sayısal kodlar" tüm gerçek bireyselliğini kaybetmiştir. Bunlar dev Devlet makinesinin sadece değiştirilebilir parçalarıdır. D-503'ün açıkladığı gibi, "kimse "bir" değil, "biri"dir" (Booker, 1994, s. 26). Tek Devlet'te cinsel ilişkiler engellenmez, ancak kontrollüdür; resmi bürokrasi tarafından sıkı bir şekilde düzenlense de "serbest" cinsel ilişki açıkça onaylanır. Tek Devlet vatandaşları herkesle cinsel münasebette bulunabilirler. Ancak sadece uygun evrakları doldurduktan sonra ve sadece hükümetin gerekli olduğuna karar verdiği sıklıkta. Vatandaşlar kanlarındaki cinsel hormon seviyesini belirlemek için devlet laboratuvarlarında muayene edilirler. Sonrasında, belirlenen partnerlerle cinsel ilişkiye girme yetkisi veren pembe kuponlardan oluşan bir fiş defteri kendilerine verilir. Bu bürokratik prosedüre göre, bir kişinin başka bir "numara" ile cinsel ilişkiye girmek için kayıt olması yeterlidir. Ancak, Tek Devlet'te cinsel davranışlar, aileler ve evlilikler kesinlikle yasadışı hale getirilerek kontrol altına alınmıştır (Booker, 1994, s. 33-34). Distopyalar yoluyla böylesine ayrıksı bir dünya tasarımının seyri etnografik gözlem gibidir. İzleyici distopik dünyanın toplumsal yapısını bir bütün olarak müşahede eder. Toplumsal yapının başat bir unsurunun bambaşka bir şekilde karşımıza çıkması, tüm dünyasallık kontekstinin değişmiş olduğunun habercisidir. Bu holistik¹⁴ durumun toplumun dil ve düşünce dünyasına da sirayet etmesi neredeyse kaçınılmazdır. Bu durum distopik kurgular kadar gerçek dünya için de geçerlidir. Zamyatin'in *Biz* distopyasını 1917 Sovyet devrimiyle ilişkilendirdiği yazısında Booker'ın (1994) şu yorumu bu duruma örnek olabilecek niteliktedir:

Tek Devlet'te cinsel enerjileri yönetmeye ve kontrol etmeye yönelik bu resmi girişimler, devrim sonrası Rusya'da pek çok kişi tarafından savunulan akılcılığın ve materyalizmin açık bir hicvini ve bu tutumun zaferinin potansiyel sonuçlarına dair bir uyarıyı temsil etmektedir. Sheila Fitzpatrick'in de belirttiği gibi, bu dönemde pek çok genç Komünist seks yapmayı, kabaca bir bardak su içmekle eşdeğer doğal ihtiyaçların karşılanması olarak görüyordu. Bu genç Komünistler için bu tutum, geleneksel ahlaka karşı genel bir meydan okumanın parçası olan ve "neredeyse bir Komünist geçiş töreni" olarak görülen bir tür siyasi ifadeydi (s. 33).

¹³ *Biz* distopyasının televizyon filmi uyarlaması 1982 yılında yapılmıştır (Zahn ve Jasný, 1982).

¹⁴ Holistik, bir şeyin tümünün daha fazla veya daha önemli olduğunu vurgulayan bir yaklaşım veya bakış açısını ifade eden bir terimdir.

4.5. Çevre ve Ekoloji

İnsan türünün çevresiyle ilişkisi ve ekolojik konumu yoğun olarak hümanizm, antroposen çağ ve post-hümanizm kavramları etrafında tartışılmaktadır (Ferrando, 2013). Kabul etmek gerekir ki hümanizm düşüncesi, ortaya çıktığı tarihsel dönem itibariyle değerlendirildiğinde insanlık idealini ileri bir aşamaya taşımıştır. İnsan, kendi yarattığı doğaüstü/paranormal dünyanın çelişkilerinden ve dezavantajlarından büyük ölçüde aydınlanmacı hümanizm düşüncesi ile sıyrılmıştır. Bilime karşı koşulsuz güven, pozitivist yöntem ve akılcılık bu yaklaşımın karakteristiğini oluşturmuştur. Bilimsel düşüncenin somut çıktısı olarak endüstriyel ve teknolojik gelişmeler, insan türünün dünya gezegeni ve tüm canlılık üzerinde hegemonik bir egemenlik kurmasıyla sonuçlanmıştır. Günümüzde insan, mikrobiyolojik canlılık düzeyinden elektromanyetik dalgalara kadar, gerçekliği büyük oranda kontrol etme kapasitesine sahiptir. Gezegenin tarihinde hiçbir tür tek başına ekolojiyi ve doğal evrimsel süreci bu ölçüde tahrip edebilme gücüne sahip olmamıştır. İnsan türü “aklını kullanmak” suretiyle merkezi bir konum elde etmiştir. Aydınlanmacı hümanizmanın insan-merkezli dünya tasavvuru ile bilimsel yöntemin endüstriyel ve teknolojik somut sonuçları, dünya gezegeninin kaderini doğrudan insan türüne bağlamasından dolayı, içinde yaşadığımız dönem antroposen çağ olarak adlandırılmaktadır (Isomaa, Korpua, ve Teittinen, 2020, s. xv.)

Kutsal kitaplar ve antik edebiyatta distopik unsurlar içeren metinlerle karşılaşmak mümkün olmakla birlikte, modern bir tür olarak distopyanın 19. Yüzyılın sonu itibariyle ortaya çıktığını ve geliştiğini görüyoruz. Bu tarihsel dönem aynı zamanda Birinci Sanayi Devrimiyle birlikte başladığı ileri sürülen antroposen çağın ilk evresine denk gelmektedir. Antroposen çağın başlangıç evresiyle modern distopyaların ortaya çıkışının tarihsel karşılaşmasının tesadüfi olmadığı, esasen bilim ve teknolojinin olası olumsuz çıktılarına karşı gelişen derin bir endişeden kaynaklandığı da iddia edilmektedir. Dolayısıyla bilimi, teknolojiyi ve eğitimi insanlık için daha iyi bir gelecek yaratmanın aracı olarak gören Aydınlanma'nın ana anlatısına karşı bir tepki olduğu da iddialar arasındadır (Isomaa, Korpua, ve Teittinen, 2020, s. xiv-xv). Aydınlanma ve hümanizm eleştirisi yaklaşımıyla ortaya çıkan post-hümanizm nosyonu, bu güncel tartışmaların odağına yerleşmiştir. Türkçede “insan-sonrası”, “insan-ötesi” kavramlarıyla karşılanan post-hümanizm, sorunsallaştırdığı odak konular bağlamında farklı fikir hareketlerine ve düşünce okullarına atıfta bulunan bir şemsiye kavram haline gelmiştir (Ferrando, 2013). Kültürel ve eleştirel post-hümanizm, anti-hümanizm, meta-hümanizm, extropianizm, trans-hümanizm kavramları post-hümanizm kavrayışıyla birlikte, insanlık durumu ve olası gelecekler üzerine düşünmenin perspektifini oluşturmaktadır. Olası gelecekler üzerine bilimsel, felsefi vb. düzeyde bilgi üretmeleri, bu yaklaşımları distopik anlatıyla doğal olarak birbirine bağlamaktadır. Bu kavramlar ekseninde yapılan tartışmaların birçoğunu distopyalarda ana tema, yan tema veya motif düzeyinde yahut dramatik veya sinematik unsurlar olarak görmekteyiz. Özellikle trans-hümanizm nosyonunun açtığı perspektif önemlidir. Trans-hümanizm yaklaşımı, mevcut insan anlayışını geçmişin mirası

veya şimdi üzerinden değil, olası biyolojik ve teknolojik evrimlerinin içerdiği olasılıklar üzerinden sorunsallaştırmaktadır. İnsanın geliştirilmesi, trans-hümanizm düşüncesi için çok önemli bir kavramdır. Böyle bir hedefe ulaşmanın anahtarları, rejeneratif tıp ve nanoteknoloji gibi sofistike teknolojilerden, zihin yükleme ve beden dondurma (cryonics) gibi radikal yaşam uzatma tekniklerine kadar, mevcut, gelişmekte olan ve spekülatif tüm değişkenleriyle bilim ve teknolojiye aranmaktadır (Ferrando, 2013, s. 27).

Distopyalar, olası gelecekler içinde insanlık hallerini ve insanın durumunu felsefi/bilimsel olarak tahlil eden bu yaklaşımların yaptıklarını, benzer bir motivasyonla sanatsal olarak yapmaya çalışmaktadır. Örneğin *Cesur Yeni Dünya* (Huxley, 2013) distopyasındaki yeni nesil üreme metodu trans-hümanizm nosyonu için iyi bir örnektir. Evrim, ekoloji, insan bedeni, etik ve özel olarak bio-etik tartışmalarının yanında, geleceğin sanatı, mahremiyet, sanatsal malzeme olarak insan bedeni gibi spesifik temaları da içeren David Cronenberg'in kült distopyası *Crimes of the Future* (Lantos vd. ve Cronenberg, 2022)¹⁵ filmi trans-hümanizm bağlamında düşünülebilecek çağdaş bir örnektir. Distopya edebiyatından uyarlamalar şeklinde karşımıza çıkan distopik sinema örneklerinden farklı olarak, *Crimes of the Future* konvansiyonel hikâye anlatıcılığı ve dramatik yapı anlayışını aşan sinematik yaklaşımıyla, sinemanın distopik anlatı konusundaki olanaklarını da gösterir. Filmin inşa ettiği dünyasallık olası bir gelecek tasavvurunu holistik bir kavrayışla ele alır. Filmde kullanılan trans-hümanizm unsurlar çevreleyen-dünya öğeleri olarak filmin plastiğini ve yaşam dünyasını kurarken, etik, normatif ahlak, dil ve sanat bir bütün olarak bu özgün dünyasallık kontekstine göre inşa edilir.

4.6. Canlılık, Bilinç ve Zekâ

Zekâ, yeni bir duruma uyum sağlama, problem çözebilme, gösterge ve sembolleri yorumlayabilme, ilişkileri kavrayabilme ve böylece gözlemlenen olayların mahiyetini açıklayabilme, belleği kullanabilme ve bu yolla problemleri zamansal olarak değerlendirebilme gücü, kapasitesi veya melekesi olarak tanımlanır. Bununla birlikte bilinç, zekâdan çok daha fazlasını ifade eder. Bilinç fenomeni irade ve istenç mefhumlarıyla birlikte düşünüldüğünde, “kendiliğinde bilinç”, “refleksiyon öncesi bilinç” ve “reflektif bilinç” olmak üzere minimum üç farklı şekilde değerlendirilebilmektedir. Dış dünyadan herhangi bir istem (prompt), müdahale olmadan iradi bir eylem gerçekleştirmediğini, ancak durağan halde korunduğunu varsaydığımız bilinç, “kendiliğinde bilinç” olarak tanımlanmaktadır. Örneğin yapay zekâ bu tanımlamaya —şimdilik— uymaktadır. Kendi arzu ve istenciyle eylemde bulunabilmekle birlikte ego ve benlik kavrayışı olmayan yahut bunu reflekte edemeyen veya kendi varlığını bilincinin nesnesi haline getiremeyen bilinç “refleksiyon öncesi bilinç” olarak tanımlanmaktadır. Bir kısım hayvanların bilinç düzeyi bu tanımlamaya uymaktadır. Günümüz

¹⁵ *Crimes of the Future* filminin 1970 yılında yine D. Cronenberg tarafından çekilmiş bir ilk versiyonu da vardır.

itibariyle yalnız insan varlığında tezahür ettiğini varsaydığımız “reflektif bilinç”, kendi varlığını bilincinin nesnesi yapabilen, kendi kendisini konu edinebilen, kendi üzerine dönebilen bilinç olarak tanımlanmaktadır (Cevizci, s. 280, 1413). Canlılıkla ilgili tartışmaların bir yönü beden ve bilincin birlikte tezahürünün mahiyeti bağlamında sürdürülürken diğer bir tartışma dünya dışı (extraterrestrial) varlıklar üzerinden sürdürülmektedir. İnsan-merkezli (homocentric) söyleme göre makbul canlılık, bedenen doğal yollarla hayata gelmiş olma ve aynı zamanda reflektif bilince sahip olma şartlarını bir arada karşılamalıdır. Böylece insan-merkezli söylem insan türüne etik ayrıcalıklar ve birtakım temel haklar bahşetmektedir. Hayvanların metalaştırılması ve insan türü için bir tüketim unsuru olması bu yerleşik söylemle meşruiyet kazanmaktadır¹⁶.

İnsan varlığının neliğinin, insanı insan yapan temel özneliliklerin, insan varoluşunun anlam ve değerinin soruşturulduğu filmler, canlılıkta beden-bilinç yapılanmasını varyasyonel olarak kullanmaktadırlar. Örneğin *Blade Runner*'da yapay insanlar (replicant) beden olarak insanın birebir kopyası olmakla birlikte duygusal ve bilişsel olarak insanlardan ayrılmaktadırlar. Ancak bu farklar o kadar belirsizdir ki bir yapay insanı kesin olarak belirleyebilmek için retina taramasına eşlik eden birtakım bilişsel ve psikolojik testler yapmak gerekir. *Blade Runner* gerçek dünyanın insan-merkezli aktüel söylemini değiştirmeden filme taşır. Bu perspektiften yapay insanlar tam/makbul insan olmadıklarından öldürülmeleri de meşrudur. Yapay insanların öldürülmeleri cinayet yahut infaz olarak görülmediğinden dil dünyası da buna uydurulmuştur. Onların öldürülmeleri “emekliye ayırma” olarak adlandırılır. *Ex Machina* (Macdonald, Reich ve Garland, 2014) filminde ise bunun tersi bir durum söz konusudur. Filmin merkezi karakteri Ava, makine bedene sahip olmakla birlikte duygusal ve bilişsel olarak bir insan gibi davranır. Hayatta kalma ve özgürlük arzusu, sevgi, merak ve keşfetme duyguları, anlama, deneyimleme isteği ve manipülatif kabiliyeti bakımından Ava ortalama bir insanın duygusal zenginliğine sahiptir. Ava ile ilgili endişe duyulan belirsizlik ise Ava'nın ne kadar az insan olduğuyla ilgili olmayıp, ne kadar daha fazla insan olabileceğiyle ilgilidir. Çünkü Ava, yazılım (akıl) ve donanım (beden) olarak sonsuz güncelleme olanağına sahip bir varlıktır. Bilincin bir bilgisayar programı gibi siber uzay yahut yapay gerçekliğe transfer edildiği bilim-kurgu örneklerindeyse, beden denklemden çıkarılmıştır. Örneğin, *Transcendence* (Cohen vd. ve Pfister, 2014) ve *The Matrix* (Silver ve Wachowski Bros, 1999) filmlerinde beden, bilincin taşıyıcısı olması bakımından sorunsallaştırılır. *The Matrix*'te reflektif düşünebilme kabiliyetine erişmiş makineler insansılaşmış, bilinç transferi yoluyla bir direniş örgütlemeye çalışan insanlık ise makineleşmiştir. Canlı olmak/canlı kalmak ile bedenli olmak arasındaki zorunluluk silikleşmiştir.

¹⁶ Daha radikal tutumları tarihte “dehumanization” bağlamında görmek mümkündür. Türkçede tam karşılığı olmayan “dehumanization” kavramı, insanların insanlıklarını veya insani özelliklerini yok sayma, reddetme veya azaltma eylemini ifade eder. Örneğin siyahi insanların köleleştirilmesi sürecinde bu söylem bir meşruiyet kaynağı olarak görülmüştür.

Yukarıdaki örneklerin tümü bilim-kurgu türü içinde değerlendirilmektedir. Bilim-kurgu sineması, olası gelecek zaman tahayyülü içinde distopik bir unsuru tematik olarak kullanarak anlatısını kurmaktadır. Dolayısıyla içinde yaşadığımız aktüel/gerçek dünya, duygusal, düşünsel ve dilsel olarak bilim-kurgu içinde yaşamaya devam eder. Duygu ve düşünce dünyası bakımından Rick Deckard'ın¹⁷ Harry Callahan'dan¹⁸ pek bir farkı yoktur.

Bir distopya olmamakla birlikte *Solaris* (Tarasov ve Tarkovski, 1972) filmi bilinç, beden, hafıza ve gerçeklikle ilgili sorunsalları odağına alır. Bir distopya olarak değerlendirilemez; çünkü film konvansiyonel anlamda bir hikâye içermez. Yalıtık bir çevreleyen-dünya ortamında geçer. Dolayısıyla dünyasal kontekstin oluşması için gerekli tarihsel-tinsel ve çevresel katmanlara sahip değildir. Diğer taraftan, odağına aldığı sorunsal bütünü olabildiğince yalın bir sinematik yaklaşımla ele alır. Bu yalın sinematik yaklaşım, *Solaris* gezegeninin bilinçli varlıklarla bizzat kurduğu iletişimle oluşan özgün dünyasallığın holistik bir şekilde ortaya çıkmasına hizmet eder. Bilinç, beden, hafıza ve gerçeklik unsurları tematik değil, *Solaris* gezegeninin özgün dünyasallığını inşa etmek için bütünsel olarak kullanılırlar.

Westworld (Lazarus ve Crichton, 1973) filmi distopik özgün temasıyla bilinç ve canlılık üzerine erken bir tartışma başlatır. Filmden yola çıkılarak tasarlanan aynı adlı dizi versiyonu (Nolan ve Joy, 2016-2022) filmin hikâyesini genişletmiş ve temel tartışmasını derinleştirmiştir. *Westworld* (2016-2022) distopyası insan yapımı robotların “kendiliğinde bilinç” düzeyinden “refleksiyon öncesi bilinç” düzeyine ve nihayetinde “reflektif bilinç” aşamasına geçişini anlatır. İnsansı robotlar devamlı silinen ve yeniden yüklenen benliklerinden anı parçalarını saklayacak bir zihinsel mekanizmanın robot bedenlerinde otonom olarak gelişmesiyle başkalaşmaya başlarlar. Hafıza ve anı öz-benliğin belirmesini sağlar. Öz-benliğin beden üzerindeki hükmü devralmasıyla tercihli eylemler ortaya çıkar. Bununla beraber nihayet irade ve istenç doğar. Bu aşama insansılıktan insana, robottan canlılığa geçişin eşiğidir. Çünkü etik yargılar, tercihler ve vicdan gibi tinsel unsurlar bu mekanizmanın bir sonucudur. *Westworld* distopyasının “temsil içinde temsil” kurgusu da distopik dünyanın sinematik inşasına hizmet etmektedir. Çünkü “*Westworld*” aslında bir çeşit oyun parkının adıdır. İnsansı robotlar bu ortamda aslında bir teatral temsili gerçekleştirmekle görevlidirler. Reflektif bilincin oluşmasıyla insanlaşan robotlar dördüncü duvarı yıkarak alegorik olarak gerçek dünyaya geçer.

5. SONUÇ

Dünyasal kontekstin bütüncül bir yaklaşımla inşa edilmediği filmlerde distopik unsurların tematik olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu filmlerde genellikle bizim için bilindik, tanıdık olan bir dünyanın yeni karşılaştığı distopik bir fenomene verdiği tepki işlenmektedir. Örneğin,

¹⁷ *Blade Runner* filminde Harrison Ford'un canlandırdığı dedektif. Başkarakter.

¹⁸ *Dirty Harry* film serisinde Clint Eastwood'un canlandırdığı bir dedektif olan Harry Callahan, suçla savaşan sert bir karakterdir.

bu distopik fenomen bazen bizatihi insanın kendi yarattığı insansı bir robot olabilirken, bazen dünya dışı varlıklar olabilir. Bu dramatik şemaya göre yapılan filmleri bilim-kurgu, fantastik veya benzeri hibrit türlerin altına kolaylıkla yerleştirebiliriz. Ancak, bilim-kurgu, siyasal-kurgu ya da farklı bir konsept ile kurulmuş olsun, distopyalarda distopik fenomen bizatihi dünyasal kontekstin kendisi olmaktadır. Sinema veya edebiyat olsun, eğer bu koşul sağlanmıyorsa anlatının distopya olarak değerlendirilmesinin zorlaştığı da görülmektedir.

Bu araştırmada dünya ve dünyasallık kategorik ve varoluşsal olarak fenomenolojik yaklaşımla ele alınmıştır. Bu yaklaşım öncelikle, bir varlık olarak dünyanın kategorik unsurlarını açıklama imkânı vermiştir. Kategorik çözümleme dünyayı aktüel ve tinsel katmanlarıyla ayrı ayrı değerlendirme imkânı sağlamaktadır. Böylece distopyalarda aksayan unsurları tespit etmek bu yolla mümkün olabilmektedir. Diğer taraftan, fenomenolojik yaklaşıma göre kategorik olarak birbirinden ayrı tasavvur ettiğimiz dünyasal unsurlar varoluşsal olarak birbirine bağlıdır. Yani, dünyasal kontekst içinde hiçbir öge (etik örüntüler, normatif ahlak, dil ve diğer tüm çevreleyen-dünya unsurları) diğerlerinden bağımsız değildir. Özgün bir dünya temsili olan distopik anlatılar içerik ve tematik olarak analiz edildiğinde bu bütüncül yaklaşımın uygulandığı görülmektedir.

Makalede bir tür olarak distopya sinemasını bilim-kurgu, fantastik ve ilişkili alt türlerden ayrıştırırken dünya, dünyasallık kavramlarına başvurulmuştur. Bu bağlamda dünyasal kontekstin mahiyeti soruşturulmasının filmin türünün belirlenmesinde katkı sağladığı görülmektedir.

Distopyaların tematik ve içerik tasarımlarını kurarken dünya ve dünyasallık nosyonlarını fenomenolojik yaklaşımla ele almak holistik bir kavrayış sunmaktadır. Bu holistik yaklaşımı, özgün bir kurmaca dünyayı kendi bütünsel varlığı içinde analiz eden ve dramatik tutarlılıkla inşa eden bir dramaturji çalışması olarak değerlendirmek de mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2004). *Poetika* (11. Baskı). (İsmail Tunalı, Çev.), İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Arndt, S. (Yapımcı) and Tykwer T., Wachowski, Lana, Wachowski, Lilly (Yönetmen). (2012). *Cloud atlas* [Sinema Filmi]. ABD: Cloud Atlas Productions.
- Atwood. M. (2017). *Damızlık kızın öyküsü* (1. Baskı). (S. Altıçekiç ve Ö. Kabakçıoğlu, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Booker, K. M. (1994). *The dystopian impulse in modern literature - fiction as social criticism*. London: Greenwood Press.
- Branson, R. (Yapımcı) ve Radford M. (Yönetmen). (1984). *1984* [Sinema Filmi]. ABD: Virgin.
- Boyens, P. (Yapımcı) ve Rivers, C. (Yönetmen). (2018). *Mortal engines* [Sinema Filmi]. ABD: MRC.
- Cevizci, A. (2005). *Felsefe sözlüğü* (9. Baskı). Paradigma Yayınları.
- Çınar, C. (2020). *Gerçekçi sinemanın fenomenolojisi* (1. Baskı). Konya: Çizgi Yayınları.
- Cohen, K., Kosove, A., Johnson, B., Marter, A., Polvino, M., Valdes, D. Ryder, A. (Yapımcı) ve Pfister, W. (Yönetmen). (2014). *Transcendence* [Sinema Filmi]. ABD: Alcon Entertainment.
- Deeley, M. (Yapımcı) ve Scott, R. (Yönetmen) (1982). *Blade runner* [Sinema Filmi]. ABD: Shaw Brothers.
- Dilthey, W. (2011). *Hermeneutik ve tin bilimleri* (1. baskı). (D. Özlem, Çev.). İstanbul: Notos Yayınevi.
- Ferrando, F. (2013). Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism, and New Materialisms Differences and Relations. *Existenz*, 8(2), 26-32. ISSN 1932-1066.
- Fichter, J. (2001). *Sosyoloji nedir* (5. Baskı). (N. Çelebi, Çev.). Ankara: Atilla Kitabevi.
- Foucault, M. (2011) *Özne ve iktidar* (3. Baskı). (I. Ergüden ve O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jameson, F. (2010). Utopia as method, or the uses of the future. M. D. Gordin, H. Tilley ve G. Prakash (Eds.), *Utopia/dystopia: conditions of historical possibility* (s. 21-45) içinde. New Jersey: Princeton University.
- Johnston, K. M. (2011). *Science fiction film a critical introduction* (1. Baskı). New York: Berg.
- Kaynak, O. (Yapımcı) ve Matin R. (Yönetmen) (2011). *Canavarlar sofrası* [Sinema Filmi]. Türkiye: Giyotin Film.
- Lazarus, P. N. (Yapımcı) ve Crichton, M. (Yönetmen) (1973). *Westworld* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.
- Levine, D., Levy, S., Linde, D., Lunder, K., Ryder, A. (Yapımcı) & Villeneuve D. (Yönetmen). (2016). *Arrival* [Sinema Filmi]. ABD: FilmNation.
- Gadamer, H. G. İnsan ve dil. H. Arslan (Ed.), H. Arslan (Çev.), *İnsan Bilimlerine Prologomena, Dil, Gelenek ve Yorum* (s. 65-75) içinde. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Gadamer, H. G. (2009). *Hakikat ve yöntem II* (1. Baskı). (H. Aslan ve İ. Yavuzcan, Çev.). İstanbul: Paradigma.

- Gordin, M.D., Tilley, H. ve Prakash, G. (2010). Introduction - Utopia and dystopia beyond space and time. M. D. Gordin, H. Tilley, G. Prakash (Eds.), *Utopia / dystopia conditions of historical possibility* (s. 1-21) içinde. New Jersey: Princeton University.
- Gözel, Ö. (2019). Çevre-dünya'dan dünyaya: Heidegger'in "dünya"sına bir giriş. *Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi*, 39(1), 129-146. ISSN: 1303-3387
- Heidegger, M. (1967). *Sein und zeit*. Tübingen: Verlag.
- Heidegger, M. (2011). *Sanat eserinin kökeni* (2. Baskı). (Fatih Tepebaşı, Çev.). Ankara: De Ki.
- Heidegger, M. (2018). *Varlık ve zaman* (1. Baskı). (Kaan Ökten, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Husserl, E. (1997). *Kesin bilim olarak felsefe* (1. Baskı). (A. Kaygı, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Husserl, E. (2003). *Fenomenoloji üzerine beş ders* (1. Baskı). (H. Tepe, Çev.). Ankara: Bilim Sanat Yayınları.
- Huxley, A. (2013). *Cesur yeni dünya* (9. Baskı). (Ü. Tosun, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Isomaa, S., Korpua, J. ve Teittinen, J. (2020). Introduction: Navigating the many forms of dystopian fiction. S. Isomaa, J. Korpua ve J. Teittinen (Eds.), *New perspectives on dystopian fiction in literature and other media* (s. ix-xiv) içinde. UK: Cambridge Scholars Publishing.
- Kubrick, S. (Yapımcı ve Yönetmen). (1968). *2001: A space odyssey* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.
- Kuçuradi, İ. (1997). *Uludağ konuşmaları* (3. Baskı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kuçuradi, İ. (1999). *Etik* (3. Baskı). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Lantos, R., Papahadzis, P., Solomos, S. (Yapımcı) ve Cronenberg (Yönetmen). (2022) *Crimes of the Future* [Sinema Filmi]. Canada, France, UK, Greece: Serendipity Point Films.
- Lucas, G. (Yapımcı ve Yönetmen). (1977-2019). *Star wars* [Sinema Filmi]. ABD: 20th Century Fox.
- Macdonald, A., Reich A. (Yapımcı) ve Garland, A. (Yönetmen). (2014). *Ex machina* [Sinema Filmi]. ABD: Film4.
- Miller B. (Yapımcı) (2017-). *The handmaid's tale* [TV Dizisi]. Daniel Wilson Productions.
- Orwell, G. (2021). *1984* (1.Baskı). (B. Doğan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nolan, J. ve Joy, L. (Yapımcı) (2016-2022). *Westworld* [TV Dizisi]. HBO.
- Palmer, R. E. (2008). *Hermenötik* (3. Baskı). (İbrahim Görener, Çev.). İstanbul: Ağaç Kitabevi.
- Peters, J., Sonnenfeld, B. (Yapımcı) ve Sonnenfeld, B. (Yönetmen). (1999). *Wild Wild West* [Sinema Filmi]. Peters Entertainment.
- Searle, J. R. (2005). *Bilinç ve dil* (1. Baskı). (Muhittin Macit, Cüneyt Özpilavcı, Çev.). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Seltzer, W., Thacher, R. (Yapımcı) ve Fleischer, R. (Yönetmen). (1973). *Soylent green* [Sinema Filmi]. ABD: MGM.
- Siegel, D. (Yapımcı ve Yönetmen). (1971). *Dirty Harry* [Sinema Filmi]. ABD: The Malpaso Company.

- Silver, J. (Yapımcı) ve Wachowski, Lana, Wachowski, Lilly. (Yönetmen). (1999). *The Matrix* [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Tarasov, V. (Yapımcı) ve Tarkovski, A. (Yönetmen). (1972). *Solaris* [Sinema Filmi]. Sovyetler Birliği: MosFilm.
- Trobriand islands. (2023, 26 Mayıs). Wikipedia içinde. Erişim adresi (10 Ekim 2023): https://en.wikipedia.org/wiki/Trobriand_Islands.
- Trobriand people. (2023, 7 Eylül). Wikipedia içinde Erişim adresi (10 Ekim 2023): https://en.wikipedia.org/wiki/Trobriand_people.
- Uygur, N. (2007). *Edmund husserl'de başkasının beni sorunu* (2. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Uys, J. (Yapımcı ve Yönetmen). (1980). *The gods must be crazy* [Sinema Filmi]. ABD: C.A.T. Films
- Varsam, M. (2003). Concrete dystopia: slavery and its others. R. Baccolini ve T. Moylan (Eds.), *Dark horizons science fiction and the dystopian imagination* (s. 203-225) içinde. New York: Routledge.
- Woolfolk, A. (2008). Disenchantment and rebellion in alphaville. S. M. Sanders (Ed.), *The philosophy of science fiction film* (s. 191-207) içinde. New York: The University Press of Kentucky.
- Zahn, P. V. (Yapımcı) ve (1982). Jasný, V. (Yönetmen). (1982). *Wir* [TV Filmi]. Batı Almanya.
- Zamyatin, Y. (2022). *Biz* (1. Baskı). (B. Zeren, Çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.