

Tekno-Bilimsel İlerlemecilik ve Nostaljik-Gelişmecilik İkileminde Modern İnsan

Modern Man in Techno-Scientific Progressivism and Nostalgic-Developmentalism Dilemma

SERTAÇ TİMUR DEMİR 

Gümüşhane University

Received: 10.10.2020 | Accepted: 09.12.2020

Abstract: This article interrogates the “human crisis” of the modern age with a comparative and synthesist approach. Indeed, in the hands of techno-scientific progressivism that has been accelerated since the industrial revolution and the nostalgic-developmentalism that is provoked by the progressivism, the central issue in crisis is not humanity; but man himself. Moreover, this crisis, which encircles daily life entirely, is not merely epistemological, also ontological. Perhaps the most valid question of the day for the modern individual who is torn between techno-scientific progressivism that glorifies speed, technique, method, invention and externality, and the doctrines of nostalgic-developmentalism that prioritise the past, memory, mystical orientation and internality, is perhaps to remain human. While Stanley Kubrick’s 2001: A Space Odyssey (1968), one of the two philosophical films subject to analysis in the article, refers to such a progressivism; and Andrei Tarkovsky’s Solaris (1972) visualises developmentalism. Beyond a science-fiction analysis, this study, which approaches both positions critically, aims to focus on the crucial questions that become evident in the films with the answers of significant thinkers such as Paul Chesterton, Gaston Bachelard, Günther Anders, Ivan Illich, Lewis Mumford, Zygmunt Bauman and Y. Noah Harari. Besides, as a proposition, it can be stated that today sci-fi movies -even the most extraordinary ones- have ironically turned into one of the most authentic projectors in making sense of the fantastic world we live in.

Keywords: Modern man, progressivism, developmentalism, techno-science, nostalgia, cinema.



Giriş

Dünyevileşme ve endüstrileşmenin insanî değerleri aşındırdığını savunan İngiliz yazar Gilbert K. Chesterton'ın güçlü bir şekilde ortaya koyduğu gibi *ilerlemecilik*, şeyleri arkamızda bırakmakken; *gelişmecilik* ise şeyleri içimizde toplamaktır (2000: 114). Yine Chesterton'a göre ilerlemeciliğin bu ölümcül metaforu, gerçek gelişme fikrini tümüyle görünmez hale getirmiştir. Stuart Mill için (1985) ilerlemeciliğin karşısına dikilen böylesi bir gelişmecilik olsa olsa bir tür kabustur. Yalnızca Mill'de değil; birçok ilerlemeci düşünürde ilerlemecilik doktrini bir tür terbiye edici olarak yorumlanmaktadır: Geleneğin, hafızanın, sermayenin ve zamanın mekanik terbiyecisi. Öyle ki, ilerlemeyi mümkün kılan bilim ve teknolojide ne zaman bir sorun oluşsa, bunun çözümünü yine daha iyi bir teknolojide ve daha fazla bilimsel yaklaşımda gören geniş bir kitle vardır (Illich, 2015: 21). İlerleme[cilik], Antik Yunan'dan beri farklı felsefi tahlillerle tartışılan bir mesele olsa da (Akyol, 2009); sonrasında Aydınlanma çağı ve özellikle sanayi devriminin teknik ve toplumsal etkilerinin fazlasıyla görünürlük taşıdığı yıllardan itibaren bir ahlak ve değer meselesi olarak görülmeye başlamıştır (Mackenzie, 1899; Henke, 1917). Öyle ki, bir bütün olarak çağdaş ilerleme literatürü de “eleştirel teori” ve “pragmatizm” ekolleri tarafından yine bu “değer” sorunsalı ekseninde sınıflandırılmaktadır (Öztürk, 2017).

Elbette bu sınıflandırmalar, tarafların birbirleri hakkında yaptıkları tasvirlerle keskinlik kazanmaktadır. Örneğin ampirik bilgiyle kendini temellendiren ilerlemeciler, karşıtlarını ahlakçı, gerici, romantik, gelenekselci, muhafazakâr ve hatta radikal olarak da tanımlarken; gelişmecilerin bakışında ilerlemeciler bilimperest olarak kodlanmaktadır. İlerlemecilik doktrinin değer ve ahlak değerlendirmelerinde bizatihi Tanrı'nın kendisi de bir hesaplama kaynağı olarak görülerek; yoğunlukla Tanrı'nın “ilerleme-karşıtı” olduğu savunulmuştur (Bennett, 2019). Benzer görüşlere sahip Proudhon'a göre, hep daha fazlasına yönelen devrimci hareket olarak ilerlemecilik, tıpkı kendisinden kaçınılamayacak bir yazgı gibi, insanları geçmişle gelecek -daha açık tanımla Tanrı'yla İnsan- arasında tercih yapmaya zorlamaktadır (Harbord, 1969: 32). Bu açıdan ilerlemecilik ve gelişmecilik, salt anlamsal bir farklılaşmadan fazla olarak, birbirlerini hem üreten hem de tüketmeye çalışan *simbiyotik* deneyimlerdir.



Yine de her diyalektik karşılaşma, esasında bir “son” [verme] veya [bulmama] mücadelesi içindedir. Bu mücadele onun meşruiyet kaynağıdır da. Bugün ilerlemecilik ve gelişmecilik özelinde yaygınlık kazanan diyalektik de -makul bir kaygıyla- “insanlığın sonu” tartışmalarına angaje olmuş durumdadır. Bauman da son yıllarda “ilerleme” kültürünün şekillendirdiği bir gelecekte korkma eğiliminde olduğumuzu yinelemektedir (2018: 61). Özellikle aşırı-teknolojikleşmenin sonucu olarak “yokolmanın eşigindeyiz” şeklindeki çıkışlar her geçen gün artmaktadır. İnsanlığın önümüzdeki yirmi yılda değişiminin geçtiğimiz üç yüz yıldan fazla olacağını öne süren Leonhard da *Teknolojiye karşı İnsanlık* adlı kitabında, içinden geçmekte olduğumuz aşamayı “tarihsel büküm noktası” olarak tanımlamaktadır (2018: 19). Ayrıca birkaç nesil sonra insanlığın bugüne kadar biriktirdiği tüm kültürel ve entelektüel mirasın yitirileceği öngörülerinin yanında (Davis, 2018: 13), uzun bir süredir hissedilen ve fakat henüz bilincin yüzeyine çıkmamış bir farkındalıkla modern çağın sonuna geldiği de yazılmaktadır (Lukacs, 2018: 46). Bilincin yüzeyine çıkmamıştır, çünkü Jacques Ellul’un beyan ettiği gibi (2003: 349), bu dönüşümün nihai etkileri tam olarak belirgin değildir. Tam olarak kavranamayan bu kırılmanın (ya da geçişin) tekil olarak insanı, bütün olarak insanlığı hangi yöne götüreceğini anlamaya çalışmak -en az bu deneyimi yaşamak kadar- ikircikli durumlar doğurmaktadır. *İnsan-Sonrası* (The Posthuman) adlı eserinde Rosi Braidotti, bu muğlaklığı şöyle ifade etmektedir:

Geçiş çağında yaşayan diğer bütün insanlar gibi bizler de nereye yöneldiğimiz hususunda her zaman berrak ve net değiliz; hatta başımıza tam olarak ne geldiğini, etrafımızda ne olup bittiğini açıklamaya bile muktedir değiliz. Bu olaylardan bazıları, dehşet ve korku içinde kalmamıza neden olurken, diğerleri keyifle sarsıyor bizleri. Sanki içinde bulunduğumuz bağlam, kolektif algı kapılarımızı çarparak açmaya devam ediyor; bizleri sessizliğin öte yanındaki kozmik enerji kükremesini duymaya, mümkün hale gelenin ölçüsünü esnetmeye zorluyor. Hemen hemen her gün ne de olsa rüyaların yapıldığı şeyden ibaret olduğumuzun ve yeni ihtimallerin muazzam olduğunun anımsatılması hem heyecan verici hem de huzursuz edici (2018: 230).

Braidotti’nin altını çizdiği bu kontrol edilemeyen merak ve şaşkınlık hali, esasında geleceğin neler getireceği ve insanoğluna ne olacağı sorularına yanıt arayan akademik çalışmaların da motivasyon kaynaklarından



biridir. Meseleye özellikle sosyal ve beşerî bilimlerin penceresinden bakan eleştirel teorisyenler, genel bir kötümserlik içinde, insanlığı yıkımın eşiğinde görmeye meyillidirler. Pozitif bilimcilerin önemli bir kısmı ise bu tarz bir karamsarlığın arkasında banal bir nostaljinin, romantizmin ve hatta örtük bir narsizmin olduğunu öne sürmektedirler. Bilim dünyasında ekol ve disiplin farklılaşmalarına dayanan bu ayrışma, yılda iki kez gerçekleştirilen Munk Münazaraları'nın birinde derin bir tartışmaya mevzu olmuştur: "Gelecek Daha Güzel Günler mi Getirecek?" başlıklı oturumda,¹ Oxford Üniversitesi'nde zooloji eğitimi alan Matt Ridley, sadece günümüz insanının değil; tarih boyunca her kuşağın kendisini tarihin dönüm noktasında gördüğünü belirtmiş ve bu şekilde kendisini özel olma inancına kaptırmış kişilerin narsistik eğilim sergilediklerini savunmuştur (Botton ve diğerleri, 2017: 21-22). Aynı münazarada Alain de Botton ise kendisiyle aynı görüşü paylaşmayan dostuyla arasındaki farkın, çalıştıkları akademik disiplinlerden kaynaklandığını söylemiştir: "Siz bu münazaraya pozitif bilimsel bir temelden yaklaşıyorsunuz, bense beşerî bilimden" (2017: 44).

Yaklaşım ve Yöntem

Yukarıda bahsedilen her iki ekol ve yaklaşıma tereddütle yaklaşan ama teknik olarak beşerî bilimlerin sahasına giren bu çalışmada sözkonusu mesele, Braidotti'nin gündeme getirdiği merak kaynağından beslenerek ve fakat bilinmezliğin yarattığı hislere de tümüyle teslim olmadan karşılaştırmalı ve eleştirel yöntemle ele alınmaktadır. Nitekim İvan Illich'in altını çizdiği gibi (2013: 132), insanca bilimin olmazsa olmazı teknolojilere eleştirel yaklaşımdır. Ayrıca artık vakiya dönüşen "dogmatik disiplinler durumu"un kendi karşıtını yok sayan ya da hafife alan bakışına kapılmadan ve mutlak yanıtı ulaşma çabası gütmeden disiplinlerarası bir sorgulama hedeflenmektedir. Bunun nedeni tekno-bilimin² her şeyden önce toplumsal inşa ve kültürel olgu olmasıdır (Bauchspies, Croissant ve Restivo, 2019: 13). Benzer durum, gelişmecilik düşüncesini temellendiren deneyimler için

¹ Bu oturum, aynı isimle kitap olarak da derlenmiş ve Türkçeye çevrilerek Domingo Yayınları tarafından basılmıştır. Munk Münazaraları hakkında daha detaylı bilgi için bkz. <https://munkdebates.com>.

² Tekno-bilim ilk kez Gaston Bachelard tarafından kullanılsa da (1953); Bruno Latour'un "Science in Action" kitabıyla (1987) popülerlik kazanmıştır.



de geçerlidir. Şurası da açıktır ki, tam da böyle olduğu için özellikle ilerlemeciliğin [yıkıcı] çıktıklarına dair en fazla mesai sarfedenler yine ilk dönem sosyal ve beşerî bilimciler olmuştur.³ Öte yandan sanatçılarla beraber yine en fazla onlar, geçmiş özleminin ve nostaljik arzunun esiri olmuşlardır. Her hâlükârda, özellikle sosyal bilimin teorik alet kutusu tekno-bilimi [ve hafıza inşasını] daima ve kaçınılmaz olarak anlamaya ve açıklamaya çalışmıştır (ibid: 96).

Çıkış noktasını iki filmin analizinden alan bu çalışmada, sinema araştırmalarıyla dirsek teması halinde; esas olarak felsefi ve sosyolojik sorgulamalarla modern kültürü besleyen bu deneyimlerin eleştirisi amaçlanmaktadır. Bu sebeple, filmlere dair tüm teknik ve içeriksel detayları vermek yerine; filmlerin ilgili problematiğe dokunan temel noktaları öne çıkarılmaktadır. Bu yaklaşımın yorumcuya sağladığı en önemli kolaylık, onun filmin gösterdiklerine bağlı kalmak zorunda kalmamasıdır. Başka bir ifadeyle yorumcu, filme yeni bir katman ekleyebilmek ve filmin düşünsel çerçevesini genişletebilmek için -yeri geldiğinde- filmin sınırlarını aşabilmektedir. Bu makalede incelenen iki filmin çok sayıda alt-mesaja ve göndermeye sahip olması, böylesi bir “filmi aşma gerekliliğini”, fırsatlarla dolu bir mecburiyete dönüştürmektedir.

Bu çalışmada 2001 (*Bir Uzay Destanı*) ve *Solaris* filmleri aynı bütünün zıt ama birbirlerini tamamlayan parçaları olarak tartışılmaktadır. Çünkü iki filmin de doğrudan böyle bir gayesi olmamasına rağmen birbirlerine itiraz eden ve yanıt veren tarafları bulunmaktadır. Elbette bu filmler benzer soruların izini süren aksi-yanıtlar olarak da tanımlanabilir. Her iki film ve filmlerde karşılık bulan her iki felsefi konumlanış, bu çalışmadaki karşılaştırmalı yaklaşımın önünü açmaktadır. Bir tarafta özgürlüğü ve kendini gerçekleştirmeyle dışsallıkla, araçsallaşmayla ve hükmetmeyle ilişkilendiren 2001: *Bir Uzay Destanı* filmi ve onun temsil ettiği *ilerlemecilik* fikri; diğer tarafta içsellik, vicdanı, maneviyatı ve hafızayı yücelten *Solaris* ve onda somutlaşan *gelişmecilik* tavrı. Aynı eksende, *Solaris*'in yönetmeni Andrei Tarkovski, sanatçıları “kendi dünyalarını şekillendirenler ve gerçekliği yeniden üretenler” şeklinde ikiye ayırdıktan sonra, kendisinin ilk grupta olduğunu eklemektedir (2000, s. 138). Bu sınıflandırmaya göre Stanley

³ Bkz. Nietzsche, Durkheim, Marx, Weber, Frankfurt Okulu düşünürleri. Ayrıca Rousseau, Dostoyevski, Kafka, Heidegger, Spengler, Mead, Gumplowics, Wittgenstein ve Fleck.



Kubrick de ikinci gruba dahil edilebilir. Bu arada sinema sanatının ontolojisi ile bu paradoks arasında ilgi çekici bir bağ bulunmaktadır. Şöyle ki, sinema, Enver Gülşen'in ifade ettiği gibi (2016: 3), teknik ilerlemeyle ilgili olduğu kadar manevi gerilemenin de sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Filmozofi adlı sinema manifestosuyla gündeme gelen ve filmleri gerçekliğin kopyası değil; kendisi olarak yorumlayan Daniel Frampton'a göre de (2013: 19) filmler, yeni felsefe platformu olarak dünyadaki konumunu "canlandırılarak" açıklamaktadır, —ki ayna görevi gören bu canlandırma da başlı başına bir düşünce girişimidir. Sinemanın kendinden menkul dili, yönetmenin felsefi sorgulamalarıyla birleştiğinde, ortaya filmin de felsefenin de sınırları aşan üçüncü bir fikir boyutu belirlemektedir. Bu boyut, özellikle filmi ve filmin öne çıkardığı meseleyi anla(t)maya yönelen düşünürlerin tasavvur evrenlerini genişleten detaylarla doludur. Böyle olduğu için özellikle son yıllarda filmler felsefe yapmaya denk bir işlev kazanmıştır (Herzogenrath, 2017). Elbette her film aynı düzey ve derinlikte düşünsel kıvılcımlaşmaya imkân tanımaz. Bu nedenle, kapsamlı bir analiz genellikle iyi bir filmin gösterdiklerine ve ima ettiklerine de gereksinim duymaktadır. Bu makalenin yöntem odağındaki *2001: Bir Uzay Destanı* (1968) ve *Solaris* (1972) filmlerinin, aradan geçen yarım asra rağmen güncelliğini koruduğu (Kurtyılmaz, 2018: 21) ve entelektüel bakışa açılım sunacak bir zenginlikte olduğu söylenebilir.

Ortak Sorular, Karşıt Yanıtlar

Kubrick'in senaryosunu bilimkurgu yazarı Arthur C. Clarke ile beraber kaleme aldığı *2001*, Hollywood yapımı olmasına rağmen, popüler sinema izleyicisinin algısını sürekli açık tutacak bir dinamizm ve aksiyon içinde olmayan "ağır" bir filmidir. Benzer şekilde, Hollywood'un her koşulda vaad ettiği "mutlu bir son"dan da uzaktır. Yine de Hollywood'un görselliği tıpkı bir savaştaymışçasına yücelten doğası (Baudrillard, 2011: 90), bu filmde de göz alıcı bir şölene dönüşmüştür. Filmde zifiri karanlık bile "gösterilen" bir şeydir, ki film tam olarak bu "karanlığın gösterimi" ile başlamaktadır. Dakikalarca süren ve filmlerde hiç de alışıldık-olmayan bu uzun bekleyiş, kâinatın *Big Bang* (Büyük Patlama) öncesini mimlemektedir. Sonunda, filmin epizotlarına yayılan ortak bir dille, binlerce yılı aşan zamansal sıçramalar yaşanır.



İlk sıçramayla kâinat “var”lığa kavuşur. Bu *insanlığın doğuşudur*. Sonraki sıçramada, daha sonra evrimleşecek insanın ilk ataları belirir. Her sıçrama, bilinç ve zekanın öncülüğünde yeni bir *ilerlemenin* göstergesidir. Filmde gösterilen kara dikilitaşa dokunma eylemiyle metaforize edilen sıçrama noktaları, film boyunca insan/lığın aletlerle kurduğu ilişkide somutlaşır. Güç ve mülkiyet istenci de yine aletlere hâkim olma ereği üzerinden inşa edilir. Otoriteye hizmet eden her bir icat—ki her icat başında ya da sonunda otoriteye hizmete nail olmaktadır—insanın kötücül doğasını açığa çıkardığı gibi, onu vahşi yaşam zincirinin “sağlam halkası” da yapar. Böylece *seçilir* ve geride kalan yitik türlerin fosilleri üstünde yaşamayı sürdürür. Filmde bir su birikintisine sahip olma mücadelesiyle gösterilen bu çatışma, sonraki sıçralamalarda kemiğin uzay gemisine dönüşmesi gibi işlevi aynı / tekniği farklı ilerleyişlerle tekrar edilir. Üst-insana giden yol, bilincin tekamülünün delilleri olarak yansıtılan bu teknik ilerlemenin niteliğiyle paralellik göstermektedir. Farklı bir söyleyişle, burada öznenin yazgısı nesnenin evriminde vücut bulmaktadır.

Kubrick’in anlatısında insan kötülük ya da iyilik temayülüne değil; var olma ya da yok olma olasılığına sahip bir varlıktır. Bu ikisi arasındaki keskin ve ince ipin üzerinde durmasını sağlayacak şey, sarsılmaz bir irade taşımak değil; her açıdan *güçlü olmak* ya da güçlülerden yana durmaktır. Mikro ya da makro düzeyde iktidarın devamlılığı ile bu gücün sağladığı ayrıcalık birbirlerini yeniden üretmektedir. Filmde de gösterildiği gibi, önce küçük su birikintisiyle yetinen insan (ataları), sırf gücün genişlettiği iktidar alanları sayesinde, zamanla —uzayın sonsuzluk imgesinde temsil edildiği gibi her şeye ulaşma, her yeri kuşatma ve kendi dışındaki her şeyi kendine uyarlama ya da kurban etme tavrı sergilemektedir. Öyle ki baştaki korumacılık ve hayatta kalma dürtüsü, kısa sürede tahakküme ve saldırganlığa evrilmektedir. Aynı biçimde, filmde “iyi insan” özleminden çok, “güçlü ve muktedir insan” arayışı söz konusudur. Burada kötülüğün anti-tezi zayıflıktır ve zayıflık da yok olmanın meşru kaynağıdır.

Kubrick’in merkezindeki ilerlemecilik düşüncesi, araçların ilerlemesine koşutken ve dış dünyanın imarıyla ilgiliyken; Tarkovski için mühim olan gelişme[cilik] ideali, “geçmişe” ve “vicdana” eğilmekle mümkündür. Bu yönüyle *2001*’in ufku kosmosken; *Solaris*’te insanın iç alemidir. Nitekim ilerleme, kaostan kosmosa gidişi temsil etmektedir (Akyol, 2009: 99).



2001'de insan uzayı izlemekte ve onun içinde yaşamaktayken; *Solaris*'te uzay insanı izlemekte ve insanın içinde genişlemektedir. *Solaris* mekânı, gerçekte vicdanın coğrafyasıdır. Varlığın dışında ve etrafında değil; derinlerindedir. Buna bağlı olarak 2001'de uzaya çıkılırken; *Solaris*'te inilmektedir. 2001'de insan bölünerek, çoğalarak ve yayılarak; *Solaris*'te azalarak, yoğunlaşarak ve tekleşerek insan olmaktadır.

Bilimkurgu külliyatının en önemli yazarlarından olan Stanislaw Lem'in aynı ismi taşıyan romanından uyarlanan *Solaris* (1972), romandakinin aksine uzayda değil; çoğunlukla dünya yüzeyinde geçmektedir. Diğer filmlerindeki gibi *Solaris*'te de popüler film izleyicisinin beklediği anlamda klasik olay örgüsü ve senaryo yerine insanlık halleri ve duygu-durum değişimleri vardır. Film, benliğin ve bilinç/altının derin ve yavaş varlık sancılılarıyla ve hesaplaşmalarıyla detaylandırılmıştır. *Solaris*, Gülşen'in tanıttığı gibi (2011: 92-93), "nereye gidersen git senle gelecek olan şey'in ifşası" ve "rasyonel akıldan ve gözlemediği olayların verdiği bilgiden başka bir bilgi yöntemi ve hakikat tanımayan (modern) insanlığa çağrı"dır. *Solaris*, bu anlamda mazinin maddileştiği ve kişinin karşısında görünürleştiği, bilinci olan ve bilinci yeniden-kuran okyanus-içre bir gezegendir. Bu gezegen esasında kendimizdir, kalbimizdeki "düşünen Şey"dir (Zizek, 2014: 69). Filmde bu kendilik arayışı, ana karakter Kris Kelvin'in yol hikayesinde somutlaşmaktadır. Kris pozitif bilimin mutlaklığa iman etmiş, bu düşüncenin çıktısı olarak da sevdiklerini, özellikle de eşini ihmal etmiş bir psikologdur. Bu anlamda filmin ana mesajı filmdeki bir cümleyle verilebilir: "*Hayat için vazgeçilmez olmayan, hayata bir şekilde zarar vermektedir*".

İlk bölümde geçimsiz, köksüz ve duyarsız biri olarak konumlanan Kris, bir gün *Solaris* gezegeninde çıkan problemleri çözmek için görevlendirilir. Hikâye buradan sonra kırılmaya uğrar. Kris yıllarca hem inandığı hem de kaçtığı gerçeklerle yüzleşmeye başlar. Burada karşılaştığı her şey, bir taraftan onun yerleşik değer-yargılarını sarsarken; diğer taraftan da insan olma'nın genelde sakınılan hesaplaşmalarıyla onu yüz yüze getirir. İlgisizliğiyle intihara sürüklediği karısıyla—hayatla ölüm arasındaki bir hortlak gibi (Zizek, 2014: 51)—tekrar tekrar karşılaştığında mazinin, daha doğrusu hafızanın ve vicdanın esasında hep olduğu yerde durduğunu fark eder. Yaşadığı her karşılaşmayla beraber, yıllarca sıkı sıkıya bağlandığı kalıp-fikirlerin esasında en köklü zafiyetlerini teşkil ettiğini öğrenir.



Solaris gezegeninde karşısına çıkan herkes, farklı argümanlar üzerinden onun inanışlarını sarsma çabası içindedir sanki. Örneğin istasyonda pilot olarak görevli Burton şöyle der: “*Bilgi ancak bir ablak kurumuna dayanıyorsa geçerlidir*”. Doktor Snaut da: “*Bilim mi? Boş laf. İçinde bulunduğumuz durumda, sıradanlık ve deha aynı derecede yarırsız. Evreni fethetmekle ilgilenmiyoruz. Dünya’yı evrenin sınırlarına kadar genişletmek istiyoruz. Öbür dünyalarla ne yapacağımızı bilmiyoruz. Başka dünyalara ihtiyacımız yok. Bir aynaya ihtiyacımız var*”. Bu aynanın yönü Tarkovski’de evvela geçmişe ve insanın benliğine dönüktür. Çünkü insanın deneyimlerini, ki her deneyim bir imtihandır, içeriklendiren zafiyet ve korkuların aslı izdüşümleri geçmiştir. Buradaki sorunsal, modern insanın yitirdikleri ile kazanımlarının arasındaki çelişkilerdedir (Gülşen, 2011: 84). Hafıza da zamanın mimli noktalarına demir atmıştır, ki bu noktalar da genellikle imtihanlardan artakalan yaralanmalara ve ihmallere düğümlüdür. Tarkovski’nin anlattığı şekliyle, bu düğüm çözülmeksizin yola devam etmek mümkün değildir. *Solaris*’teki karakterler, tam bu yüzden kendi mazilerine ve benliklerine mahpus ve yarım kalmış hikayeleri olan, bir tür kendilerine borçlu tiplerdir. Tarkovski’ye göre, geçmişe sırt dönerek ya da onu örtbas ederek, hatta geçmişin acılarını unutmaya çalışarak *gelişme* mümkün olmayacaktır. Dahası her [dışsal] kaçış, kaçtıkça büyüyen ve eninde sonunda tamamlanacak bir yakalanma edimidir.

İlerlemeci Dünya Görüşünün Eleştirisi

Walter Benjamin, Paul Klee’nin “Angelus Novus” adlı tablosunu “tarihin tasviri” olarak tanımladıktan sonra, eserdeki melek figürünü yorumlamaktadır. Bu yorumlamada, ilerlemecilik karşısında tutunmaya çalışan modern çağın (iyi) insanına dair de güçlü bir gönderme vardır:

Yüzü geçmişe dönüktür. Bizim bir zincirin halkaları gibi görebildiğimiz olayları, o ardi ardına dizilmiş yıkımlar ve felaketler yığını olarak tek bir katastrof biçiminde görmektedir. Melek, kendisine kalsa orada daha duracak, ölüleri ayaklandıracak ve yıkılmış, parçalanmış her şeyi yeniden bir tümlüğe kavuşturacak gibidir. Fakat cennet’ten bir fırtına kopup gelmektedir; meleğin kanatlarına çarpan rüzgâr öylesine şiddetlidir ki, melek artık kapatamaz olmuştur kanatlarını. Bu fırtına, karşı konulmaz bir biçimde meleği, arkasını döndüğü geleceğe doğru uçurmakta, önündeki döküntü ve moloz yığını ise yer-



den göklere kadar yükselmektedir. Bu fırtına, bizlerin ilerleme dediğimiz şeydir (Benjamin, 2007: 223).

Bu fırtına artarak sürmektedir. Lewis Mumford'un çok ses getiren *Teknik ve Uygarlık* adlı eserinde özetlendiği gibi (2017: 176-179), modern anlamda ilerleme doktrini on sekizinci yüzyılda eğitilmiş sınıfların düşüncesi olarak önem kazanmıştır. Bu dönemde geliştirilen aygıtlar, yasalar ve kurumlar, inanç ve içgüdülerin yerine akli ve insancılığı ikame ederek; daha konforlu, daha mobil ve daha zengin bir yaşam tarzını öncelemiştir. Bilim ve sanat alanındaki yeniliklerin ahlaki yozlaşmaya neden olduğu fikrine rağmen; sözkonusu ilerleme doktrini, erdemi dahi teknik bir hesaba indirgenmiştir—ki dönemin dehalarından Rousseau da bu kanıdadır. Öyle ki, demode olmak değer ve erdem sahibi olmamaya denk düşünülmüştür. Aksi ise ilkelik olarak etiketlenmiştir. Başka bir ifadeyle, “ilerleme hayata ne kadar hizmet ettiğine göre değerlendirilmemiş, bunun yerine hayat, İlerlemeye ne kadar hizmet ettiğine göre değerlendirilmiştir” (Mumford, 2017: 179).

Tam da bunun sonucu olarak, ilerlemeciliği tenkit eden düşünürler, daha önce de belirtildiği gibi, kimi zaman geri kafalı olmakla; kimi zaman ilerlemenin önünü tıkamakla itham edilegelmiştir. Örneğin teknolojik ve bilimsel inovasyonlarda yankı bulan ilerlemeciliğe, diğer sosyal bilimciler kadar kötümser yaklaşmayan Harari'ye göre (2012: 370), -kendi deyimiyeler her yeni icatla Cennet Bahçeleri'nden uzaklaştıklarına inananlar, dogmatik ve romantik bir ısrar içindedirler. İlerlemeci dünya görüşünün meşruiyeti kendisini artık nesnel olduğu varsayılan, ölçülebilir, hesaplanabilir ve takip edilebilir parametrelerle üretmektedir. İlerlemecilerin istatistiklere sıklıkla atıfta bulunması biraz da bundandır. Zira sayılar, öne sürülecek iddianın manipülasyon gücünü eşzamanlı olarak hem arttırmakta hem de bir şekilde örtbas etmektedir. Mesela Harari, çok satan kitabı *Sapiens*'te (2012: 361), son yıllarda güçlenen devletlerin ve piyasaların yerel toplulukları ortadan kaldırmasıyla beraber şiddet oranlarının azaldığını belirtmekte ve Avrupa'daki cinayet oranının “yüz binde bir” olduğu istatistiğini ekleyerek bu savını dayandırmaktadır. Ne var ki bu veriler (data) gerçeğe dayansa bile bu yöntemle üretilen argüman, aktardığından daha fazlasını gizlemektedir: Güçlenen devlet ve piyasaların hangi (şiddet) araçlarını kullanarak cinayetleri azalttıklarını; yaşamayı sağlayarak hayattaki



insanları ne olarak yeniden-ürettiklerini; bizatihi ülkelerin katliamlarını cinayet olarak saymadıklarını ve ortadan kaldırılan yerel topluluklarla beraber silinen devasa bir kültürel birikimin izdüşümlerini vs. İlerlemeci aklın ifade aracı olarak bu yaklaşım, yalnızca *nasıl* sorusuna cevap arayabilmekte; *niçin*'leri yanıtlamaktaysa sessiz kalmaktadır (Davis, 2018: 102). Benzer ihmal ve gözden kaçırmalar, bugün kabul gören bilimsel bir metodoloji olarak karşımızda durmaktadır. Esas problemlili olan, bir şeyin nicel metodolojiye uygun olduğu taktirde, kendisine itirazı imkansızlaştıran / gereksizleştiren bir dogmatizme dönüşüyor oluşudur. Oysa, Alain de Botton'un da çarpıcı bir şekilde belirginleştirdiği gibi "istatistiğin filesinden kaçıp giden nice şey vardır" (2017: 79).

Aygıtlardaki ilerleme, çoğu zaman insanın değerler dünyasında bir ilerleme olarak karşılık bulmamaktadır. İnovasyonların vaat ettiği umut ve riskin (Ross, 2017: 14) eşzamanlı oluşu, "herkes için eşit ve adil" kazanımı temin edemeyen ilerlemeciliğin de özüdür. Paradoksal bir ifadeyle ilerleme[cilik], herkesin yararına olan topyekûn büyümeyi değil; birbirleriyle rekabet halinde ve genellikle birinin diğerlerini işlevsizleştirmek zorunda kaldığı bir büyüme formunu ifade etmektedir. Üstelik bu işleyiş, kendi dışında herhangi bir alternatif ya da seçenek bırakmayan kuşatıcılığı bir an bile elden bırakmama çabası içindedir. Bu amaçla bir yandan sempatikleştirilmiş ve kavgasız bir dille kendisini düşmansızlaştırmakta; diğer yandan sistemin tüm ikilemlerini —antitezleri de bizzat üretmek suretiyle— hissizleştirmektedir. Harari de genel savlarıyla zımni bir çelişki içinde, modernite kavramında topladığı bu devinimin dolaysız belirleyiciliğine dikkat çekmektedir: "Modernite bir sözleşmedir. Doğduğumuzda imzaladığımız bu sözleşme, öldüğümüz güne dek yaşamımızı düzenler. Çok az kişi bu sözleşmeyi feshedebilir. Bu sözleşme yediklerimizi, işimizi, hayallerimizi şekillendirir; nerede yaşayacağımızı, kimi seveceğimizi, nasıl öleceğimizi belirler. (2016: 211).

Hangi zaman diliminde yaşayacağını tayin etmek değilse de; yaşadığı zamanı inşa etmek veya hiç yoktan an'ların idrakinde olmak insan iradesinin çıktılarıdır. Sağladığı bir takım konfor ve kolaylığa rağmen ilerlemeci yaşam tarzı, salt iradenin ve özgürlüğün değil; organizma düzeyinde bile olsa insan oluş'un sınırlarını bulandırmaktadır (Hong, 2016: 3). Önce hayvanla insan farkını yok sayan evrimci biyoloji, şimdi ise makineyle insan



ayrımını tedavülden kaldıran biyoteknoloji ve gen mühendisliği (Şişman, 2017: 12) ontolojik kaosun ayak sesleridir. Tıpkı bir bilimkurgu filminin içinde yaşayan yarı-sayborg varlık olarak insan, daha şimdiden kıyamet-sonrası (post-apocalypse) dünyaya uyumlanmaktadır. Mücadele ve zaferle gelen uyum, Kubrick'in filminde de gösterildiği gibi, var olmayı sürdürmenin olmazsa olmazıdır.

Öte yandan bu (makine) zafer(i), insanın ruhtan el çekmesiyle irtibatlıdır (Mumford, 2017: 314). Ölümsüzlük arzusundan beslenen bu uyumculuğun bedeli, *Solaris*'de anlatıldığı üzere benliğin, hafızanın ve vicdanın ebedi yıkımıdır. Bu sorun karşısında *Solaris*'in problem tespiti ve çözüm önerisi (filmden bir alıntıyla) şöyle özetlenebilir: “*Kozmosu fethetmeye hiç tutkumuz yok. Sadece yeryüzünü kosmosun sınırlarına genişletmek istedik. Başka bir dünya istediğimiz yok. Yalnızca, içinde kendimizi göreceğimiz bir ayna... Korktuğumuz ve aslında gerek duymadığımız bir ereğin peşinden koşmakla komik görünüyoruz. İnsan insana lazım*”. Filmin başka bir yerinde aynı bağlamda şu soru sorulmaktadır: *Ya eylemlerimiz ileriye doğru değilse; geriye dönmeyi göze alıyor muyuz?* Yine de bu isabetli soru, yanıtı muhtaç başka soruları gündeme getirmektedir: Örneğin, ya aradığımız şey döndüğümüz yerde, yani geride de değilse? Dahası geçmiş aramaya itilen bizler kendimizi oluşturmak için mi, yoksa bir yangından kaçmak için mi bunu yapıyoruz? Gerçekten kaybettiğimizi mi arıyoruz? Sonunda olur da bulacağımız şey bizi tümüyle iyileştirecek mi?

Geriyeye ve İçe Dönerek Gelişmenin Eleştirisi

İlerleme düşüncesi geçmişten soyutlanmış bir gelecek imgesine sahiptir (Beriş, 2010: 51). Öyle ki aygıt, hafızanın yerine ikame edilmektedir (Illich ve Sanders, 2015: 15) İlerlemecilikten farklı olarak gelişmeciliğin önermesi ise, evvelce işaret edildiği gibi, şeyleri varlığın içinde toplamak, büyüme ve büyütme. Buna göre mazi, her şeyden önce hafızada biriktirilmeli ve bilinçte yorumlanmalıdır. Çünkü mazi ve hatıralar, üzerinde düşünüldükçe insanileşmekte; insan da bu imgeler sayesinde ontolojik güzergahından emin olmaktadır. Bu bir tür özgürleşme vaadidir de. Ne var ki her özgürleşme, iyiliği ve kötülüğü eşit bir şekilde etkilemektedir (Baudrillard, 1995: 103). Bu minvalde maziye tutunarak içinde yolculuk yapan kişi, bir yandan mutlu olabileceği aidiyetlere demir atma şansı bu-



lurken; öte yandan kutsadığı mutluluk ve aidiyetin gerektirdiği aşırı-korumacılık duvarları arasında taşlaşabilmektedir. Bu durum, içi harikula-de obje ve hikayelerle donatılmış ama hayatın ve eylemin dışına itilmiş pasif bir müzenin yazgısıyla aynıdır.

Tarihin ve kültürün mirası tümüyle kusursuz an(ı)larla da dolu değildir. Böyle olmakla beraber, yaşama tek-boyutlu romantik bir kadrajdan bakan biri için geçmiş, onca yıkıma ve hayal kırıklığına rağmen, —tıpkı bir illüzyon gibi— kusursuz görünme eğilimindedir (Demir, 2017: 55). Gaston Bachelard'ın dediği gibi (2014: 38-39), hafıza geçmişin tiyatrosudur ve belli anlara saplanmış maziye *olduğu gibi değil*; hatırlamayı istediği gibi tasarlayarak kurgulamaktadır. Sarsılmayan geçmiş duygusu, kişiye ölümün izlerini —geçici bir süreliğine de olsa— ortadan kaldırma imkânı verdiği gibi, toplumları da “murdar bir halden muhteşem bir maziye kanatlandırdığı” düşünülen⁴ (Meriç, 2011: 82) ortak bir ikbalde buluşturabilmektedir. Öte yandan bu bağ kendi dışındaki dünyaya uzak bakışın kaynağı da olabilir. Hatırlamayı, geçmişini kalabalık imgeler yığını içinden seçerek yorumlamak olarak tanımlayan Zygmunt Bauman (2010: 81), bu yorumlamayı hikâye anlatıcılığına benzetmekte ve hikâye anlatıcılarının zafiyetlerini görkemli bir geçmişin ardına sakladıklarından bahsetmektedir. Tam burada, Lukacs'ın teşhis ettiği şekilde (2018: 71) “insan ruhunun rahmi olarak hafıza”nın esasında o kadar da kendinden menkul bir işleyişe sahip olmadığını nostaljinin doğası üzerinden yeniden tartışmak gerekmektedir.

Yunanca *nostos* (eve dönüş) ve *algos* (acı) kelimelerinden türeyen nostalji, bu anlamda “eve dönememenin acısı” olarak tanımlanmaktadır. *Nostaljinin Geleceği* adlı kitabında Svetlana Boym, bu evin esasında bugün de dün de hiçbir zaman var olmadığını öne sürmektedir (2009: 14). “Ev” temsili üzerinde duran Cassin de şöyle demektedir: “Evimde olmayarak evimde gibiyim” (2018:13). Buna göre, mazideki şeylerin değeri ve bu değere ölçü koyan özlem, esasında o şeyin olmayışla var olabilmektedir. Bu demek ki, şayet gerçekten varsa, geçmişin o bakir noktasına ulaşıldığında özlenen de özleyen de bozulacaktır. En azından hiçbir şey, önceden düşünüldüğü gibi olmayacaktır. Foucault'ya göre (2001: 5) nostalji, ancak bu-

⁴ Cemil Meriç bu ifadeyi Meydan Larousse'un “gericilik” tanımını eleştirdikten sonra kullanmaktadır. Cümleinin tamamı şöyledir: “Murdar bir halden muhteşem bir maziye kanatlanmak gericilikse, her namuslu insan gericidir”.



güne karşı saldırgan ve dışlayıcı değilse iyi bir şeydir. Fakat dışlayıcı olmayan bir nostalji ne kadar mümkündür? Bana göre, nostaljinin geçmişe doğru inşa ettiği irrasyonel köprü, böylesi bir dışlayıcı tavrın ahlakını sorgulamayı bile imkansızlaştırmaktadır. Geçmişe bağlı kalarak üretilen kimlik inşası tam da bu nedenle biraz kırılğan, biraz da kavgacıdır. Nostaljik kimlik keskin, tepkisel ve korumacıdır. Oysa kendini kurmayı sürdüren bir kimliğin kendini korumak gibi bir önceliği ya da kaygısı olmamalıdır. Geçmişe böylesine derinliksiz, içeriksiz, ibretsiz ve mutlak-olumlayıcı bakış, sözkonusu geçmişin de israfıdır.

Nostalji, “hem insanın uzakta olduğunda çektiği eziyet hem de geri dönmek için katlanılan sıkıntılardır” (Cassin, 2018: 16). Bana göre, nostaljik karakter, geçmişe duyduğu özlemi dindirmek için bile geriye doğru adım atma cesareti gösteremeyen kişidir. Ondan türeyebilecek tek şey, zamanın akışı karşısında yaşadığı eylemsiz melankolidir. Bu açıdan girişimleri aksiyonel değil; reaksiyoneldir. Varlığını, kaçtığı şeye borçludur, — ki bu kaçış bile, kaçtığı şeyin yeniden üretimine hizmet etmektedir. Nostaljinin coşkusu eylemlerinden ziyade sözlerine yansımıştır. Kapanmasını arzuladığı ancak bunun için kapatması gereken şimdi ile mazi arasındaki boşluk, en iyi olasılıkla, onun entelektüel ve sanatsal üretkenliğinin dinamizi olabilecektir. Bu kaynağı yitirdiğinde, -yani boşluk kapandığında- mazi duygusuyla beraber şimdiyi kotaran ve geleceğe bir şekilde umutla bakmasını sağlayan yaşam-enerjisi de silinip gidecektir.

Nostaljik karakter, ev olarak vatanına dair duyduğu karşıt —yani bir tarafıyla keder bir tarafıyla arzu— duygusunun büyüsünün bozulmaması için de yerinden kıpırdamaz. Havada uçuşan tuhaf düşünceler içinde bile nostaljik karakterin emin olduğu tek şey, hiçbir şeyin geride ve vatanında bıraktığı gibi olamayacağıdır. Bu fikri yerinden oynayacak en ufak bir teşebbüste bulunmaması, gittikçe kirlendiğini varsaydığı yaşamın tek “saf” ve “bakir” mıntıkanın burası olduğunu varsaymasıyla ilgilidir.⁵ Nostaljik karakterin varsayımları kemikleşmiş inanç öğeleridir. Çocukluk hatıralarına sığınan modern nostaljinin kaçtığı bir diğer örtük gerçek ise ölümün her geçen gün yaklaşıyor olduğudur. Bu anlamda nostalji, ölüm çağrışımlarıyla dolu yaşlanmanın da bir göstergesidir. Yani yaşlanmak, yaşama-

⁵ Belki de sebeple, Bachelard’ın tarif ettiği gibi (1988: 56-57) Şimdi’den uzaklara gittiğimizde gözümüzün önüne en fazla çocuk yüzleri ve çocukluk hatıraları gelmektedir.



aşkıyla dolu dipdiri bir çocukluk ya da gençlik evresinin tutkulu hatıralarıyla bastırılmaya çalışılmaktadır. Tersten bir okumayla, kişi yaşlanıp yaşlanmadığını ve derinden derine fanilik ıstırabı taşıyıp taşımadığını, benliğindeki ve sözlerindeki nostalji izlerinin belirginleşmesinden yola çıkarak da kavrayabilir. Başer'e göre (2010: 9) modernlerin nostaljileri özlemden çok bir ölünün ardından yas tutmayı imlemektedir. Fakat burada yas tutulan ölü(m), bizatihi nostaljik karakterin kendi ölümüdür.

Geçmişe sığınma isteği, gündelik yaşamın daha az güvenli olduğu durumlarda artmaktadır (Özben, 2010). Modern anlamda bu geçmiş kurgusunun en kritik açmazlarından bir diğeri de, bu hatıraların ağırlıkla organik bir istence dayanmamasıdır. Nostalji, ilerlemeci kültürün dışında ya da karşısında değil; genellikle onun fabrikasından çıkmış bir insanlık halidir. Anders de tarihselliğini yitirmiş ve geçmişi kendisine; kendisi de geçmişe ait olmayan (biz) modernlerin “yapay hatırlamanın seri üretimi olan nostalji”nin müşterileri olduğumuzun altını çizmektedir (2018b: 370). Nostaljinin neredeyse fabrikasyon üretilen bir duygu oluşu, onun yönü - yani geçmişe mi geleceğe mi dönük olduğu hakkında da bir karmaşa yaratmaktadır. 2001 filmi de olanca ilerlemeci doğasına hem rağmen hem de istinaden, Gene Youngblood'ın tespit ettiği gibi, bir tür “tersine çevrilmiş nostalji”dir (1970 içinde Kolker, 1999: 146). Youngblood'un “yeni nostalji” (the new nostalgia) olarak tanımladığı bu trend, Batı uygarlığının kutsal olandan seküler olana dönüşümünün de sonucudur (1970: 143). Nitekim geçmişi yad eden maneviyatçıların aksine; seküler kültür de geleceğe nostaljik bir bakış atmaktadır (McHale, 1969: 24 içinde Youngblood, 1970: 143). Bilimsel metodolojiyle inşa edilen bu son trend nostalji, tarihin ölümünün de ilanıdır (Youngblood, 1970: 144). Bana göre buradaki tarihin ölümü, yalnızca toplumların geçmişini değil; insan/lığın hafızasını da kapsamaktadır.

Sonuç

Şeyleri birbirinden ayırabilmek, önce de vurgulandığı gibi, yaşamı araçlarla ve sürekli artan hız ve yüzeysellikle tecrübe eden modern birey için hiç de kolay olmayacaktır. Zira teknoloji-tabanlı bilimselci ilerlemecilik, geçmişi ve an'ları tümüyle arkasında bırakarak yola devam etmeyi salık vermektedir. Modern kültürde seri üretimi yapılan hız, düşüncenin zemi-



nini ve belleğin nirengi noktalarını belirsizleştirmektedir (Connerton, 2014: 111-112). Gladwell de, buna bağlı olarak, herhangi bir alanda yapılan ilerlemenin, insanoglunun kendini (ya da ürettiklerini) yok etme becerisiyle beraber ilerlediğini savunmaktadır (Botton ve diğeri, 2017: 70). Bu akışkanlıkta icat edilen her yeni aygıt, gündelik yaşama dahil olur olmaz, model aldığı geçmiş formları demodeleştirmek suretiyle öldürmektedir. “Geçmiş, makineler için engelleyici bir yükür” (Chatfield, 2013: 55). Fakat, selefini yok eden her yeni teknoloji de, kendisi henüz kullanımda bile değilken daha ileri bir teknoloji tarafından yok edileceği zamanı beklemedir. Her yenilik, çabucak tüketilmek vaadiyle geliştirildiği için, ilerlemeci kültürün göstergesi ve ölçüsü olan teknolojiler, Günther Anders’in değindiği gibi (2018b: 369), bizleri her yeni gün *geriye bakmadan* yaşanan bir ilerlemeye, daha doğrusu bir devamlılığı maruz bırakmakta ve *tarihsellik dışı* bir evreye sürüklemektedir.

Böyle bir dünyada 2001 filmi -tıpkı ilerlemecilik eylemi gibi- heyecanverici ama tehditkâr bir öngörü, *Solaris* ise -tıpkı gelişmeci öğretiler gibi- insancıl ama muhal bir temennidir. 2001 de *Solaris* de her şeyden önce, “uzay” görüntüleri ve çağrışımlarıyla yüklü olsa da; esasında *uzay filmleri* değildir. Uzay, bu filmlerde birer düşünsel metafordur. *Solaris*’te uzay ve onun genişliği, insanın derinliğini görselleştirmektedir (Gülşen, 2011, s. 94). Öyle ki filmin yönetmeni Tarkovski, filmdeki uzay görüntülerinin filmin ebediliğe ve insaniliğe yaslanan esas düşüncesinin aktarılmasına perde olduğunu ifade etmektedir (2000, s. 220). Yine de uzay, insanın dipsiz merak ve istidadının, sınırlarının ve sınırsızlıklarının uzamsal karşılığıdır. Kubrick’in 2001’i de, Kolker’e göre (1999, s. 101) bir uzay anlatısı değil; uzayın tam da modernitenin tasarımları ışığında neye benzemesi gerektiğini görme isteğidir. Uzay, insanın hayalleri ve insanlığın ikballeriyle doldurulmaya müsait boşluğu ve sonsuzluğu somutlaştırmaktadır. Kendini ve kâinatı bilme ve dahi ona hükmetme arzusunun portresidir. Uzay *Solaris*’te insan ruhunun; 2001’de ise insanlık mücadelesinin ufkudur. 2001’in insanı korkusuz, tepkisiz, ritüelleşmiş temiz ve düzgün makinelere uyumlanmış ve bunların kontrolüne girmiş insandır (Kolker, 1999, s. 146). *Solaris*’teki insan ise, kendini arayan, bu amaçla hafızasının âtil kuyularına inen; orada bir iç-çekişme nosyonunda kendisini sağaltmaya çalışan insandır.



Her iki film de kalabalık söz ve diyaloga sahip olmasalar da; kendi inançlarını Tarkovski'nin anlatarak, Kubrick'in ise göstererek ifade ettikleri söylenebilir. İkisi de *yavaş* olan filmlerden *Solaris* an'lara; 2001 ise evrenin başından sonuna ulaşan geniş bir zaman dilimine yoğunlaşmaktadır. Kubrick, anlatısını "başlangıçtan sona doğru" kurgularken; Tarkovski "sondan başa doğru" inşa etmektedir. 2001'de zaman *akan* değil; ileriye *sıçrayan* bir şeydir. *Solaris*'te zamanın ve yaşamın ibresi hafızanın ellerindedir. Bu nedenle 2001'de hatırlamak; *Solaris*'te ise unutmak lanettir. 2001 fantastik; *Solaris* otantik atmosfere sahiptir. Böyle olduğu için Kubrick'in tasarladığı uzay, tıpkı geleceğin dünya tasavvurlarında olageldiği gibi ahşapla değil; -ilerlemeciliğin dokusuna uygun olarak- metal, cam ve plastikle yapılandırılmıştır (Kolker, 1999, s. 142). 2001'de sentetik yiyecekler ve aşırı aydınlatılmış tekdüze bir dekor varken; *Solaris*'te ise -tıpkı hafızanın coğrafyası gibi- toprak, yağmur ve sis hakimdir.

2001 filmine karşılık gelen ve diyalektik işleyişe sahip teknolojilerlemecilik, bugün iki nedenle krizdedir. Birincisi sonsuz özgürlük, sonsuz eşitlik, sonsuz hak, sonsuz iktidar, sonsuz konfor, sonsuz imkân veya sonsuz etkileşim gibi sonu gelmez sonsuz vaatlerle ayakta duran ilerlemecilik, tam da bu vaatler nedeniyle kırılmıştır. Bu, kendisini sürekli ve yepyeni bir devinime mecbur kılmaktadır. Oysa geleceği devamlı inşa etmeye azmeden ilerlemecilik, geleceğin şimdileşmesiyle ve döngüleşmesiyle birlikte kendini tekrar etmeye başlamıştır. İkincisi ilerlemeci doktrin, kendini var eden tüm karşıtlarını (insanı, inancı, aileyi ve kültürü) onda karşıtlık bırakmayacak bir şekilde tüketmiş ve tektipleştirmiştir. Muhtemeldir ki, karşıtları tümüyle bitirdiğinde kendisi de son bulacaktır. Kendini bıkkınlık verici bir monotonlukla tekrar eden ve hatıra biriktiremeyen (yarı-sayborg) son neslin bugün kendine ait bir hafızası ol(uş)madığı ya da anımsamak adına analog bir hafızaya ihtiyaç duymadığı için nostaljinin de sonu görünmektedir.

Kimliğinin her parçası farklı yönlere savrulmuş; onca ışık ve ışıltıya rağmen karanlıkta koşan ve *Solaris*'te söylendiği gibi "*kozmetik anlamını kaybetmiş*" modern insan için bugün en büyük ikbal, bu ikilem arasında insan kalabilmektir. Daha açık ifadeyle, bu çağın insanı, belki de tarih boyunca hiç olmadığı kadar insan kalmaya çalışmanın güçlükleriyle çevrelenmiştir. Öte yandan kapitalist kültür, en sofistike ve maneviyatçı stratejileri ko-



layca mülk değerine evirebilmekte ve tüketimcilik potasında eritebilmektedir. Bir yanda geçmiş-duygusu müze-türevi mekân ve eylemlerle işlevsizleştirilmektedirken; diğer yanda rekabetçilikten bunalmış modernlerin müşterisi olduğu ve esasında sadeliği vaaz eden en kadim öğretiler bile ultra lüks otellerde düzenlenen ücretli kişisel gelişim seminerlerinde saatlik terapi seanslarında ticarileşmektedir. Doğa bile bugün pazarlanan bir portreye dönüşmüştür. Modern bireyin tüm kaçış güzergahları artık ücrette tabidir. Üstelik ödeme karşılığı elde edilen şey huzurun, tutkunun, inancın ya da doğanın kendisi değil; imitasyonu -yani avuntusudur. Öyle ki modern kültürde kaçış içinde olmak yakalanmaya giden en kestirme yoldur. Belki çözüm, çözüm arayışı içinde olmaktan tümüyle feragat edip; kendinden menkul ve kaçmasız bir yaşamın inşasına yönelmektir.

Kaynaklar

- Akyol, F. (2009). İlerleme Üzerine Bir Kaç Söz. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 19, 91-110.
- Anders, G. (2018a). *İnsanın Eskimişliği: İkinci Endüstri Devrimi Çağında İnsan Rubu Üzerine*, cilt 1. (Çev. H. Belen & H. Ertürk). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anders, G. (2018b). *İnsanın Eskimişliği: Üçüncü Endüstri Devrimi Çağında Yaşamın Tabriyatı Üzerine*, cilt 2. (Çev. H. Belen & H. Ertürk). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Anderson, C. (2008). The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete. *Wired*. <https://www.wired.com/2008/06/pb-theory>. (Erişim Tarihi: 12.09.2020).
- Bachelard, G. (1953). *La Materialisme Rationel*. Paris: PUF.
- Bachelard, G. (1988). *Seçmeler*. (Çev. A. Timuçin). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. (Çev. A. Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Başer, V. (2010). Nostalji-Sonrası Bir Dünyada Nostaljiden Söz Açmak. *Mubafazakar Düşünce*, 25-26, 7-14.
- Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün Şeffaflığı: Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme*. (Çev. E. Abora & I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (Çev. O. Adanır). Ankara: Doğu Batı Yayınları.



- Bauman, Z. (2010). *Etiğin Tüketiciler Dünyasında Bir Şansı Var mı?* (Çev. F. Çoban & İ. Katırcı). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Bauman, Z. (2018). *Retropya*. (Çev. A. Karatay). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2007). *Eстетize Edilmiş Yaşam: Sanat'tan Savaş ve Siyasete Alman Faşizminin Kuramları*. (Çev. Ü. Oskay). İstanbul: Derin Yayınları.
- Bennett, J. (2019). *God and Progress: Religion and History in British Intellectual Culture 1845-1914*. Oxford: Oxford University Press.
- Beriş, H. (2010). Nostalji, Muhafazakârlık ve Türkiye. *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, 25-26, 47-74.
- Botton, A. & Pinker, S. & Ridley. & Gladwell, M. (2017). *Gelecek Daba Güzel Günler mi Getirecek?* (Çev. C. Duran), İstanbul: Domingo Yayıncılık.
- Boym, S. (2009). *Nostaljinin Geleceği*. (Çev. F. B. Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Braidotti, R. (2018). *İnsan Sonrası*. (Çev. Ö. Karakaş). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Cassin, B. (2018). *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir? Odysseus, Aeneas, Arendt*. (Çev. S. Kıvrak). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Chatfield, T. (2013). *Dijital Çağa Nasıl Uyum Sağlarız*. (Çev. L. Konca). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Chesterton, G. K. (2000). *On Lying in Bed and Other Essays*. Alberta: Bayeux Arts.
- Connerton, P. (2014). *Modernite Nasıl Unutturur*. (Çev. K. Kelebekoğlu). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Davis, W. (2018). *Yol Bilenler: Kadim Bilgeliğin Modern Dünyadaki Önemi*. (Çev. A. Terzi). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Demir, S.T. (2017). The Stranger to Time: What A Collector Stands for in a Hurried Society. *Human Studies*, 40 (1), 43-59.
- Ellul, J. (2003). *Teknoloji Toplumu*. (Çev. M. Ceylan). İstanbul: Bakış Yayınları.
- Foucault, M. & Gutman, H. & Hutton, P. H. (2001). *Kendini Bilmek*. (Çev. G. Ç. Güven). İstanbul: Om Yayınevi.
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı Yeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto*. (Çev. C. Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülşen, E. (2011). *Hakikatın Sineması*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Gülşen, E. (2016). *Sinemanın Kökleri: Anlam Arayışında Sanat ve Sinema*. İstanbul: İnsan Yayınları.



- Harari, Y. N. (2012). *Hayvanlardan Tanrulara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Tarihi*. (Çev. E. Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Harari, Y. N. (2016). *Homo Deus: Yarımın Kısa Bir Tarihi*. (Çev. P. N. Taneli). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Harbold, W. (1969). Progressive Humanity in the Philosophy of P.-J. Proudhon. *The Review of Politics*, 31 (1), 28-47.
- Henke, F. G. (1917). A Note on the Relation of Ethics to Progress. *International Journal of Ethics*, 27 (4), 485-494.
- Herzogenrath, B. (2017). *Film as Philosophy*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Hong, S. (2016). *İnsan ve Makine*. (Çev. D. Kurt). İstanbul: Sub Yayınları.
- Illich, I. & Sanders, B. (2015). *ABC: Akıl Modernleşmesi*. (Çev. İ. Avcı & Ü. Şahin). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Illich, I. (2013). *Gölge İş*. (Çev. D. Keskin). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.
- Illich, I. (2015). *Şenlikli Toplum*. (Çev. A. Kot). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Kolker, R. P. (1999). *Yalnızlık Sineması*. (Çev. E. Yılmaz). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Kurtyılmaz, D. (2018). Doğa, İnsan ve Teknik: 50. Yılında 2001: Bir Uzay Macerası'nı Heidegger'le İzlemek. *SineFilozofi*, 5, 3-24.
- Latour B. (1987). *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Leonhard, G. (2018). *Teknolojiye Karşı İnsanlık: İnsan ile Makinenin Yaklaşan Çatışması*. (Çev. C. Akkartal & İ. Akkartal). İstanbul: Siyah Kitap.
- Lukacs, J. (2018). *Modern Çağın Sonu*. (Çev. İ. Kapaklıkaya). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Mackenzie, J. S. (1899). The Idea of Progress. *International Journal of Ethics*, 9 (2), 195-213.
- McHale, J. (1969). *The Future of the Future*. New York: George Braziller.
- Meriç, C. (2011). *Bu Ülke*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mill, J. S. (1985). *On Liberty*. Middlesex: Penguin Books.
- Mumford, L. (2017). *Teknik ve Uygarlık*. (Çev. E. C. Ercan). İstanbul: Açılım Kitap.
- Özben, M. (2010). Risk Toplumunda Nostaljinin Kaçınılmazlığı: Güvenli Bir Yaşam Arayışı ve Nostalji. *Mubafazakar Düşünce Dergisi*, 25-26, 15-26.



- Öztürk, E. (2017). Eleştirel Teori ve Pragmatizmin “Değişme” ve “İlerleme” Konusuna Yaklaşımı. *FLSF: Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, 85-103.
- Ross, A. (2017). *Geleceğin Endüstrileri*. (Çev. B. Buğan). Ankara: Orion Kitabevi.
- Şişman, N. (2017). *Kaderle Tasarım Arasında Yeni İnsan*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Tarkovski, A. (2000). *Mübürleşmiş Zaman*. (Çev. F. Ant). İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co.
- Zizek, S. (2014). *Tarkovski: İçsel Uzamdan Gelen Şey*. (Çev. M. Öznur). İstanbul: Encore Yayınları.

Öz: Bu makale, karşılaştırmalı ve sentezci bir yaklaşımla modern çağın “insan krizi”ni sorgulamaktadır. Nitekim endüstri devrimi sonrası ivmelenen tekno-bilimsel ilerlemecilik ve onun kışkırttığı nostaljik-gelişmeciliğin ellerinde, krizde olan asıl şey insanlık değil; bizatihi insanın kendisidir. Üstelik gündelik yaşamı tümüyle kuşatan bu kriz salt epistemolojik değil; ontolojiktir de. Yüzü geleceğe dönük, hızı, tekniği, metodu, icadı ve dışsallığı yücelten tekno-bilimsel ilerlemecilik ile maziye, hafızayı, mistik yönelimleri ve içselliği önceleyen nostaljik-gelişmecilik doktrinleri arasında kalan modern birey için günün belki de en geçerli sorunsalı belki de insan kalabilmektir. Makalede analize konu olan iki felsefi filmden Stanley Kubrick’in 2001: Bir Uzay Destanı (1968) böylesi bir ilerlemeciliğe gönderme yaparken; Andrei Tarkovski’nin Solaris’i (1972) ise gelişmeciliği görselleştirmektedir. Her iki konumlanışa da eleştirel yaklaşan bu çalışma, bilimkurgu çözümlemesinin çok ötesinde, filmlerle belirginleşen kritik sorulara Paul Chesterton, Gaston Bachelard, Günther Anders, Ivan Illich, Lewis Mumford, Zygmunt Bauman ve Y. Noah Harari gibi dikkat çekici düşünürlerin verdiği cevaplar eşliğinde odaklanmayı amaçlamaktadır. Kaldı ki, bir önerme olarak bugün bilimkurgu filmlerinin -yani hemen en sıradışlarının bile içinde yaşadığımız fantastik dünyayı anlamlandırmada ironik bir şekilde en sahici projektörlerden birine dönüştükleri söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Modern insan, ilerlemecilik, gelişmecilik, tekno-bilim, nostalji, bilimkurgu.



