

BİZ VE CESUR YENİ DÜNYA'DA İLKELCİLİK

Hakan Çörekçioğlu*

Giriş: İkelcilik ve Türleri

Geriye dönük (retrospektif) bir düşünme tarzı olarak ikelcilik (primitivism) hem edebi hem de felsefi düzlemde Batı tarihine hakim olan eğilimlerden biridir. Antikite'nin altın çağ anlatılarından Helenistik dönemin ahlaksal öğretilerine, Rönesans'ın Antikite'ye dönüş hareketinden 19. yüzyılın romantik doğa söylemlerine ve nihayet 20. yüzyılın distopya edebiyatına kadar uzun bir tarihsel süreçte ikelci düşüncenin izini sürmek mümkündür. Bu tarihsel örneklerin de gösterdiği gibi ikelcilik geriye dönük karakteriyle özellikle kültürel kriz dönemlerinde canlanır; zira kriz anları mevcut durumdan hoşnutsuzluğun, yaşanan koşullara duyulan memnuniyetsizliğin kristalleştiği dönemlerdir. İkelci düşüncede bu memnuniyetsizlik ileriye dönük (prospektif) düşünme tarzında rastladığımız şekliyle geleceğe, henüz gerçekleşmemiş olana yönelme arzusuyla değil, yaşanmış olan veya yaşanmış olduğu düşünülen bir geçmişe geri dönme arzusuyla birleşir. Böylece ikelci düşünme tarzı, geçmişte daha iyi ve daha mutlu bir yaşamın var olduğu inancına veya var sayımına dayanır. Ancak ikelcilik gerek tarihsel görünüşleri bakımından gerekse doğa, doğal durum, pastoral ve soylu vahşi gibi temel kavramları bakımından çok yönlü ve karmaşık bir fenomendir. Bu bağlamda Arthur Lovejoy ve George Boas'ın ünlü kavramsal ayrımları ikelciliğin farklı görünüşlerini teorik bir çerçeveye yerleştirmek açısından oldukça önemlidir. Söz konusu yazarlar kronolojik ikelcilik ve kültürel ikelcilik adı altında ikelci düşüncenin iki türü arasında ayrım yaparlar (Lovejoy ve Boas, 1997; Boas, 1968).

Kronolojik ikelcilikte, adından da anlaşılacağı üzere, esas önemli olan şey zamana

* Doç. Dr. Hakan Çörekçioğlu, Dokuz Eylül Üniversitesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bl. Öğretim Üyesi.
hakancor@yahoo.com

ve tarihe yüklenen anlamdır. Bu tür ilkelcilikte şimdinin geçmişe göre bir yozlaşma olduğu fikrinden hareketle kökensele olanın (başlangıcın) veya geçmişin şimdiden daha iyi olduğuna inanılır. Buna göre şimdide canlandırılmak ve geleceğe aktarılmak istenen şey zamansal süreçte adım adım kaybedilmiş olduğu düşünülen şeydir. Böylece yitirilmiş olanın yeniden keşfini amaçlayan kronolojik ilkelcilikte hayal gücü ve düşünme geçmişte yaşanan belli bir tarihsel döneme yoğunlaşır. Lovejoy ve Boas'a göre kronolojik ilkelcilik "insan yaşamının en mükemmel olduğu veya genel olarak dünyanın en iyi olduğu bir zamanı" konu edinen "bir tür tarih felsefesidir" (Lovejoy ve Boas, 1997, s. 1).

Kültürel ilkelcilikte ise zamandan ziyade mekan ve o mekanın içinde şekillenen yaşam ön plandadır. Bu bağlamda kültürel ilkelcilik "uygar insanın bizzat uygarlığa karşı beslediği hoşnutsuzluğun bir ürünü" (A.g.e., s. 7) olarak ortaya çıkar. Bu hoşnutsuzluk geçmişte belli bir yerde var olan veya var olduğu varsayılan belli bir yaşam tarzının idealize edilmesiyle sonuçlanır. Buna göre kültürel ilkelcilikte "görece daha gelişmiş ve karmaşıklaşmış kültürel koşullar altında yaşayan insanlar, daha basit ve daha az sofistike bir yaşamın ... daha arzu edilebilir bir yaşam olduğuna" inanırlar (A.g.e., s. 7). Aslında kültürel ilkelcilikte idealize edilen yaşam tarzı daha ziyade doğal yaşam veya doğal yaşama yakın pastoral yaşam tarzlarıdır. Böylece doğanın kültürden, içgüdünün ve duygunun akıldan, doğal insanın uygar insandan daha iyi olduğu, dolayısıyla doğal veya pastoral yaşam tarzının uygar yaşamdan daha mutluluk verici olduğu varsayılır. Boas ve Lovejoy'un araştırmalarının gösterdiği gibi, daha iyi olduğu kabul edilen yaşam "tarihin başlangıçlarında veya döngüsünde" (A.g.e., s. 8) var olan bir yaşam olarak tasarlandığında, kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelcilik iç içe geçer. Ancak bu kaynaşma zorunlu olarak ortaya çıkan bir şey değildir. Zira Boas'ın belirttiği gibi, ilkelci düşünme tarzının bazı versiyonlarında, tarihin başlangıçlarındaki doğal yaşamın iyi bir yaşam olduğu kabul edilmesine rağmen uygar insanın ihtiyaçlarını karşılamakta yetersiz kalacağı düşünülebilir; başka versiyonlarında ise uygar kurumların tümünden ortadan kaldırılması gerektiği savunulmasına rağmen ilkel insanın da uygar insan gibi sosyal ve ahlaki kurumların etkisi altında kaldığı iddia edilebilir. Boas ilkelciliğin bu karmaşık yapısını şu şekilde özetler: "Mantıksal olarak hem kronolojik hem kültürel ilkelci olunabilir; ama kronolojik olan kültürel ilkelci olmayabilir, kültürel ilkelci olan da kronolojik olmayabilir veya ne biri ne de diğeri olunur" (Boas, 1968, s. 577- 578).

İkelciliğin karmaşık yapısını güçlendiren başka bir faktör hem kronolojik hem kültürel ilkelciliğin iki farklı şekle bürünmesidir. Lovejoy ve Boas bunları yumuşak ilkelcilik (soft primitivism) ve sert ilkelcilik (hard primitivism) olarak kavramsallaştırırlar. Onlara göre ilkelciliğin bu türevleri doğa (ve doğal olan) kavramına yüklenen farklı anlamların birer sonucu olarak ortaya çıkar (Lovejoy ve Boas, 1997, s. 10-11; Boas, 1968, s. 578).

Yumuşak ilkelcilikte doğa insana dost ve cömert bir varlık alanı olarak tasarlanır. Doğal yaşam aylak bir yaşam tarzıdır, zira doğanın ılımlı koşulları – ılıman iklim, toprağın verimliliği, vahşi hayvanların bulunmayışı gibi – insana rahat ve güvenli bir ortam sağlar. ılımlı iklim aynı zamanda insanın yumuşak bir karaktere sahip olmasıyla sonuçlanır. Böylece yumuşak ilkelci tasavvurda doğadan kaynaklanan bolluk çatışmayı devre dışı bırakır ve insanları daha uyumlu ve ahlaklı kılar. Sert ilkelcilikte ise durum belli ölçüde tersine döner. Burada doğal yaşam sert iklim koşulları altında zor ve basit bir yaşam tarzı olarak tasarlanır. Buna göre doğal insanın karakter bakımından da daha katı ve mücadeleci olduğu; ancak doğayla girdiği bu mücadelenin onu özgür, dolayısıyla mutlu bir

varlık haline getirdiği düşünülür. Erwin Panofsky'nin belirttiği gibi, yumuşak ilkelcilik ile sert ilkelcilik arasındaki ayrımı belki de en iyi romalı şairler Ovidius ve Vergilius'un *Arkadya* betimlemeleri özetler: Vergilius Arkadyalıların efsanevi flüt çalma yeteneğini öne çıkartarak onları ılımlı bir iklimde ve bereketli topraklarda yaşayan, aşka ve sevgiye bolca vakit ayıran aylaklar olarak tanımlarken, Ovidius Arkadyalıları zorlu yaşam koşulları altında yaşayan ilkel ama mutlu insanlar olarak betimler (Panofsky, 1955, s. 288-289). Daha realist düzlemde Antik Yunan'da yerleşik Etiyopyalıların yaşam tarzına ilişkin betimlemeler yumuşak ilkelciliğin, göçebe İskitlerin yaşam tarzına ilişkin betimlemeler ise sert ilkelciliğin bir örneğini temsil eder. 16. ve 17. yüzyılın hayal gücünde ise Etiyopyalıların yerini pasifik adalarında yaşayan yerlilerin, İskitlerin yerini ise Kızılderililerin aldığı bilinmektedir (Boas, 1968, s. 591-594, Horrikan, 1998, s. 52-56).

Buraya kadar ilkelciliği olumlu düzlemde açıkladık; ancak şu da var ki, ilkelci düşünme tarzı ve onun öğeleri Batı metinlerine aynı zamanda olumsuz düzlemde de nüfuz etmiştir. Bununla kast ettiğimiz şey, ilkelci düşüncenin öğelerinin diyalektik bir tarzda karşı-ikelci (anti-primitivism) düşünceye yön vermiş olmasıdır (Lovejoy ve Boas, 1997, s. 1-3, 11). Başka türlü ifade edersek ilkelcilik olumlu düzlemde vahşi insanın ve ilkel toplumların uygar insandan ve uygarlıktan üstünlüğünü savunmak için olduğu kadar, olumsuz düzlemde vahşi insanı ve ilkel toplumları yermek, dolayısıyla kültürün ve uygar insanın üstünlüğünü göstermek için kullanılabilir. Bu bağlamda bir ve aynı metinde ilkelci ve karşı-ikelci öğelerin birbiri içine geçtiği gözlemlenebilir. Bu durumun en tipik örneklerinden biri, Huxley'nin distopyasını incelerken daha ayrıntılı ele alacağımız, Shakespeare'in *The Tempest* (Fırtına) adlı eseridir. Burada Montaigne'in ilkelciliği ile Shakespeare'in karşı-ikelciliği bir arada bulunur ve diyalektik bir ilişkiye girerek bir kültür savusuna veya mevcut kültürün kültürel düzlemde eleştirilmesine dönüşür.

İster olumlu ister olumsuz düzlemde olsun ilkelciliğin Batı edebiyatında ve felsefesinde temel işlevi eleştiridir. Başka deyişle bütün versiyonları ve türleriyle ilkelci düşünme tarzı, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde, mevcut duruma yönelik bir eleştiri içerir. Panofsky ilkelciliğin "bir karşı-tasarım" (Panofsky, 1955, s. 297) olarak ortaya çıktığını belirtirken tam da bu duruma dikkat çeker. Buna göre ilkelciliğin doğa ve ilkel insan gibi kavramları bir norm haline gelerek, olana karşı olması gerekeni ifade etmek için kullanılır. Bu normatif düzlemde ilkelcilik mevcut durumu doğa ve doğal yaşam tarzlarına referansla değerlendirip yargılayabileceğimiz bir ölçüte dönüşür. Ancak yukarıda açıklamaya çalıştığımız gibi ilkelciliğin karmaşık yapısında söz konusu normatif işlev, bireysel üretim düzleminde ve farklı tarihsel ve kültürel koşullar altında farklı görümlere bürünebilir. Bu bağlamda doğa ve vahşi insan, kültürcü görüşe sahip bir yazarın elinde olumsuz bir ölçüt olarak kullanılırken, aynı kavramlar doğacı bir görüşe sahip olan ve uygarlığın özgürlüğe ve ahlaka zarar verdiğini düşünen bir başka yazarın elinde olumlu bir ölçüt olarak kullanılabilir.

İkelciliğin bir eleştiri ölçütü olarak kullanılması 20. yüzyılın kültürel krizine bir tepki olarak gelişen distopya edebiyatına da damgasını vurur. Aydınlanma'dan itibaren bilim ve teknoloji alanında üstün başarılarla imza atan Batı uygarlığı, 20. yüzyılın başında bilimsel destekli totalitarizm teşebbüslerini ve yüksek teknoloji ürünü silahlarla yapılan iki büyük dünya savaşını deneyimler. Aydınlanmanın ütopyacı vaatleri ve edebi ütopyada kristalleşen hayalleri somut bir distopya durumuyla sonuçlanır. Distopya edebiyatı işte böyle bir kültürel kriz ortamının ürünüdür. Bu açıdan ilkelcilik distopya edebiyatına modern bilimsel söyleme ve Aydınlanmacı akla yöneltilen bir karşı-söylem olarak nüfuz eder. Gor-

man Beauchamp'ın iddia ettiği gibi, edebi distopyada yeniden canlanan ilkelci söylem, “ütopyanın katı ve indirgeyici akılcılığına” (Beauchamp, 1997, s. 88-89) bir tepkidir ve bu akılcılığı eleştirmeye yarayan bir ölçüttür.

İşte bu çalışmada amacımız 20. yüzyılın bilimsel kültürüne karşı yazılmış iki büyük distopyada, yani Yevgeni Zamyatin'in 1921 tarihli *Mıy* (Biz) ile Aldous Huxley'nin 1932 tarihli *Brave New World* (Cesur Yeni Dünya) adlı romanlarındaki ilkelci öğeleri açığa çıkarmak ve bu iki eserde ilkelciliğin kullanım tarzını karşılaştırmaktır. Şimdiden bir saptama yapmamız gerekirse, ilkelci düşünce her iki metinde önemli bir yer işgal etmesine rağmen yazarların niyetine bağlı olarak farklı tarzlarda işlenir. Zamyatin'in metni daha ilkelci bir düzlemde yer alırken, Huxley'nin metni karşı-ilkelci düzleme yerleşir, daha doğrusu Huxley ilkelci öğeleri karşı-ilkelci bir söylem üretmek için kullanır.

Yukarıda çizmeye çalıştığımız kavramsal çerçevenin ışığında söz konusu metinleri incelemeye başlamadan önce bir hususu belirtmemiz gerekmektedir. Çalışmamız, söz konusu metinleri bütünsel düzlemde karşılaştırmak amacını taşımamaktadır; buradaki amacımız her iki metinde yer alan ilkelci anlatıyı ve ilkelci öğeleri açığa çıkarmak ve karşılaştırmalı olarak analiz etmektir. Bu doğrultuda *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya*'nın ana temaları konumuza hizmet ettiği ölçüde ele alınacaktır.

Biz: Mephi Anlatısı

20. yüzyılın ilk büyük distopyası olarak kabul edilen Zamyatin'in *Biz*'i bir yandan Sovyet totalitarizmine öte yandan teknokratik toplum mühendisliğine karşı yazılmış bir özgürlük savunusudur. Bu savunuyu ortaya koyarken eser yapısal düzlemde üç temel kısma ayrılır. Her kısım başkarakter D-503'ün farklı bilinç düzeyleri üzerinden aktarılır. Birinci kısım D-503'ün devletin sadık bir birimi olarak vatandaşlık bilincine; ikinci kısım D-503'ün “kayıp yarısını” (Zamyatin, 1999, s. 163; 1988, s. 113) yani kendi doğal yönünü keşfettiği eleştirel bilincine ve nihayet üçüncü kısım ise devrimci bilincine ayrılır (Çörekçioglu, 2011, s. 98-111). Buna göre birinci kısım Tek Devlet olarak adlandırılan ve bir ütopya olarak sunulan uygar dünyanın, ikincisi Mephi olarak adlandırılan doğal dünyaya yapılan yolculuğun ve nihayet üçüncü aşama ise Tek Devlet'e karşı girişilen mücadelenin anlatısını içerir. Metnin bu üç aşamalı yapısı içinde ilkelci söylem ikinci kısımda yer alır. Mephi anlatısının işlevi, birinci kısımdaki Tek Devlet anlatısını, yani kültürel olanı doğaya ve doğal olana gönderimle eleştirmektir.

Tek Devlet, romanın başlangıcında, doğadan tamamen yalıtılmış bir kültür ortamı, mükemmel bir ütopya olarak betimlenir. Tek Devlet Mephi'den ve orada yaşayan ilkel insanlardan uzun duvarlarla ayrılmıştır. Duvar sembolüyle Zamyatin bir yandan uygarlık tarafından çizilen kültür ve doğa dikotomisine, diğer yandan doğanın ve doğal olanın ötekileştirilip şeytanlaştırılmasını vurgular. Zaten Mephi, Mephistopheles'in kısaltılmışıdır. Böylece metin kökeni Antik Yunan'a kadar giden, ama daha çok Aydınlanmacı araçsal akıl anlayışına dayanan doğa ve kültür dikotomisi zemininde bir dizi dikotomik bölünme tesis eder. Bu dikotomilerden biri mavi ile yeşil renk arasında kurulur. Romanda kültürü sembolize eden mavi renk ile doğayı sembolize eden yeşil renk, Tek Devlet ile Mephi arasındaki karşıtlığa tekabül eder. Zira Tek Devlet gökyüzünün mavisini yansıtan cam bir kubbeye örtülüdür. Camdan yansıyan “bu gökyüzü, tek bir bulut tarafından bile lekelenmemiş bu mavi” Tek Devlet'in “steril” (Zamyatin, 1999, s. 3; 1988, s.14) dünyasını temsil

eder. Şehrin temel mimari malzemesi, 18. yüzyılın sanayi devriminin simgesi olan cam ve demirdir. Sokaklar ve caddeler geometrik simetri ilkesine uygun olarak düzenlenmiştir. Aynı simetrik düzen Tek Devlet'in sosyal yaşamına da yansır. D-503 bu düzeni şu şekilde açıklar: "Her sabah Biz, bizim oluşturduğumuz milyonlar aynı saatte ve aynı dakikada ... tek bir beden halinde uyanırız. Aynı saatte milyon başlı bir birlik halinde çalışmaya başlarız ve milyon başlı bir birlik halinde paydos ederiz" (A.g.e., s. 12; 1988, s. 19).

Tek Devlet'te özel ve kamusal yaşam tamamen devletin kontrolü altındadır. Çalışma saatlerinden boş zamana, cinsel birleşme saatlerinden rutin işlere kadar her şey zaman çizelgeleriyle düzenlenmiştir. Bu durum D-503'ün kelimeleriyle şu şekilde ifade edilir: "Zaman çizelgesinin belirlediği şekilde aynı saniyede kaşıklarımızı ağzımıza götürür ve aynı saniyede yürüyüşe çıkarız" (A.g.e., s. 12; 1988, s. 19-20). Böylece Tek Devlet'te sosyal örgütlenme matematiksel kesinlik ilkesi zemininde hiçbir sapmaya izin vermeyecek şekilde düzenlenir. Zira matematik Tek Devlet'in tek ve en üstün bilimidir. Üstelik burada vatandaşlık bile sayısal bir birime dönüşür, isimlerin yerini sayılar alır. Sonuç olarak toplum matematiksel yasalara göre işleyen büyük bir makine haline gelir. Bu şekilde kurgulanan Tek Devlet anlatısıyla Zamyatin genel olarak Aydınlanmacı toplum mühendisliğine özel olarak kendi yaşadığı dönemde Bogdanov ve Lenin gibi Bolşeviklerin Sovyet toplumunu modernleştirme çabalarını eleştirir. Bu bağlamda metnin temel hiciv konusu Taylorizmdir. Bilindiği gibi Lenin 1918 yılında yazdığı üç denemesinde Taylorizmi över ve onun örgütlenme ilkesini Sovyet ekonomisine uygulamayı önerir (Mattelardt, 2005; McCarthy, 1984).

Taylorizm bir iş örgütlenmesi yöntemidir ama Tek Devlet'te aynı zamanda bir sosyal örgütlenme modeli haline gelir. Taylorizmin uzmanlaşma, makineleşme, standartlaşma ve merkezi yönetime dayalı hiyerarşik iş bölümü Tek Devlet'in makineleşmiş yaşam tarzına yansır. Romanın başlangıçlarında, henüz Mephi ile tanışmamış olan ve kendisini Tek Devlet'in sadık bir vatandaşı olarak betimleyen D-503, Taylor'ı şu şekilde betimler: "Taylor kuşkusuz eskilerin en zekisidir. Bir dahi. Yönteminin yaşamın her alanını, günün yirmi dört saatini kapsamadığı doğrudur" (Zamyatin, 1999, s. 33; 1988, s. 33) ama Tek Devlet Taylor'ın modelini günün yirmi dört saatine yayarak eksik kalan şeyi tamamlar. Toplum "Taylor'ın sistemine göre düzenli, hızlı bir ritimle hareket eden, dev bir makinenin manivelaları gibi eğilen, doğrulan ve dönen" (A.g.e., s. 82; 1988, s. 64) insanlardan oluşur.

Kurumları ve işleyişi bir makine olarak kurgulanan Tek Devlet karşısında Mephi anlatısı bir karşı-söylem oluşturur. Tek Devlet anlatısı boyunca doğaya ve doğal olana ilişkin betimlemeler karşı-ilkelcidir (örneğin sadık sayı/vatandaş D-503 kıllı ellerinden utanır). Ancak Mephi anlatısına geçtiğimizde durum değişir; zira metin ilkelciliği eleştirel bir norm olarak kullanmaya başlar.

Mephi anlatısı D-503'ün Mephi'yle bağlantılı gizli bir devrimci teşkilatın üyesi olan kadın karakter E-330'a aşık olmasıyla ve onunla birlikte Mephi'ye kaçak bir yolculuğa çıkmasıyla başlar. Mephi'ye ilk ulaştığında kelimenin tam anlamıyla doğayı deneyimleyen D-503, bu deneyimini şu şekilde özetler: "Adım atamıyordum, çünkü ayaklarımın altı düzgün bir yüzey değildi ... yeşil, yumuşak, hareketli ve canlı bir şeydi." (A.g.e., s. 108; 1988, s.155). Burada yukarıda değindiğimiz mavi ve yeşil arasında kurulan dikotomi asfalt ve toprak dikotomisiyle güçlendirilir. Tek devletin düzen ve simetri ilkesinin tam karşıtını oluşturan Mephi, farklılığın ve çeşitliliğin mekanıdır. Daha doğrusu kültürün ve

uygarlığın sınıflandırıcı ve kategorize edici işlevinin uygulanmadığı bir dönemin, kültür öncesi zamanın yeridir; sınırsız ve dizginlenmemiş arzuların ve tutkuların mekanıdır. Bu ise akıl ile duygu arasında çizilen başka bir dikotomiye işaret eder.

Bu şekilde betimlenen Mephi anlatısının ilkelci bir karakter taşıdığı açıktır ama bu anlatı spesifik düzlemde kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelciliğin ütopyik bir bileşimini oluşturur. Zira Mephi anlatısı boyunca doğal dünya, Tek Devlet'e karşı eleştirel mesafe kazanan D-503 tarafından Tek Devlet'in geçmişinde bıraktığı daha mutlu bir yaşam olarak algılanır. D-503 doğal dünyada bulunduğu bu mutluluğu kaybettiği bir aşka, eski sevgiliyle olan bir "aşk kucaklaşmasına" (A.g.e, 1999, s. 157; 1988, s.109) benzetir. Öte yandan kültürel ilkelcilik düzleminde Mephi doğal yaşamı simgeler. Zira buradaki vahşi yaşam uygar yaşamdan daha iyi, daha soylu, en önemlisi özgür bir yaşam olarak tanımlanır. Tek devletin sosyal düzeninde makinenin bir dişlisi olduğunun bilincine varan D-503, bu doğal mekanda bireysel özgürlüğün mutluluk verici deneyimini yaşar: "Bu bendim, ayrı bir varlıktım, bir dünyaydım. Bütünün bir bileşeni olmaktan çıkıp bir birim haline geldim." (A.g.e., s. 157; 1988, s. 109).

Kronolojik ve kültürel ilkelciliğin bir bileşimi olan Mephi anlatısı daha spesifik düzlemde bu bileşimi katı ilkelcilik biçiminde işler. Bu yönüyle Mephi, Ovidius'un ki gibi bir *Arkadya*'yı simgeler. Mephi, kültürün yaşamı kolaylaştırıcı etkisinden uzak, zorlu yaşam koşulları altında yaşayan ilkelerin, başka deyişle cesur, soylu ve özgür vahşilerin mekanıdır. Bunun en açık göstergesi metinde dolaylı olarak İskitlere yapılan göndermedir. Ancak bu noktayı biraz açmamız gerekmektedir.

Zamyatin'in yaşadığı dönemde Rusya'da ilkelci düşüncenin en önemli temsilcileri kendilerini İskitler olarak adlandıran romantik-idealist şairlerdi. Dönemin Rusya'sında modernleşme ve endüstrileşme karşıtı olan bu hareket, romantik bir doğa anlayışı zemininde insanın doğal ve bireysel özgürlüğünü öne çıkartarak kültürel dayatmalara meydan okur (McCarthy, 1984, s. 122, 126). Bolşevik Devrim'den sonra dağılan bu grup Zamyatin'in 1918 tarihli "İskitler?" adlı denemesinin konusunu oluşturur. Bu denemede göçebe İskitler, tinsel özgürleşme taraftarı "romantik" devrimciler (Zamyatin, 1970, s. 21-23) olarak betimlenir ve kültürün yerleşik düzeni ile göçebenin özgürlüğü arasında kurulan bir dikotomi bağlamında incelenir (Çörekçioğlu, 2011, s.107). Böylece Zamyatin "İskitler?"de ilkelci düşünceye özgü yozlaşmış uygar insan ve soylu vahşi dikotomisini kullanır. Nitekim aynı denemede İskitler "Vahşi at sırtında bozkırda" nedensiz ve yönelimsiz "koşturan bir barbar" olarak tanımlanır. (Zamyatin, 1970, s. 21). Bu tanım, Mephi halkını betimleyen D-503'ün kelimelerinde, *Biz*'e şu şekilde yansır: "Göğüslerine kadar otlara gömülmüş, kuyruklarını savurarak dörtlünela koşan bir at sürüsü ve sırtlarında kızıl, beyaz ve kuzguni siyah yaratıklar." (Zamyatin, 1999, s. 202; 1988, s. 137).

Bu betimlemedeki "kızıl, beyaz ve kuzguni siyah yaratıklar" ifadesi, Tek Devlet'teki tek tip insanların tersine doğanın çeşitliliğine ve doğadan kaynaklanan farklılıklara işaret eder; öte yandan "göğüslerine kadar otlara gömülmüş dörtlünela koşan atlar" ifadesi, doğadaki zorlu yaşam koşullarına ama buna rağmen vahşi insanın sahip olduğu bireysel özgürlüğe gönderme yapar.

Ancak metin ilkelciliği ve doğaya geri dönüşü kültürün ve uygarlığın yarattığı baskıdan kurtulmanın yolu olarak görmez. *Biz* romantik bir tarzda doğaya geri dönüş çağrısında bulunmaz. Zira metnin kurgusu ne geçmişin altın çağını fundamentalist akımlarda

olduğu gibi şimdiye taşımaya çalışır; ne de Rus şairler (İskitler) gibi vahşinin dizginlenmemiş özgürlüğünü daha mutlu bir yaşam için yegâne alternatif olarak sunar. Bunun romandaki en açık göstergesi kadın karakter E-330 tarafından D-503'ün teklifine verilen cevaptır. D-503 âşık olduğu E-330'a Mephi'ye kaçıp orada aşklarını özgürce yaşamayı teklif eder. Bu teklif kadın karakter tarafından reddedilir (A.g.e., s. 63; 1988, s. 113). Romanın daha sonraki kurgusundan bildiğimiz gibi (Integral adlı uzay gemisinin kaçırılması ve Tek Devlet'e karşı ayaklanma gibi) bu reddin ifade ettiği şey şudur: Mephi'ye hakim olan özgürlük sadece bireysel düzlemde doğal yaşamı seçmekle, tinsel bir devrimle değil; ancak kültürel ve politik bir devrimle gerçekleşebilir. Başka deyişle devrim sadece nedensiz ve yönelsiz bireysel bir özgürleşme meselesi değildir, o aynı zamanda toplumsal ve politik bir özgürleşmeyi merkeze almalıdır. Kısacası özgürlük Tek Devlet'te, yani kültürel alanda gerçekleşmelidir (Çörekçioğlu, 2011, s. 107-108). Böylece *Biz*'de doğayı temsil eden kadın karakterle birlikte ilkelci düşünce, kültürü yeniden yapılandırmak için bir ölçüt, bir norm olarak kullanılır. Buna göre ilkelci yönüyle Mephi anlatısı mevcut söylemi hedef alan bir karşı-söylemdir. Onun eleştiri konusu olan mevcut durum, özel olarak Sovyet totalitarizmi genel olarak toplum mühendisliğine dayanan modernleşme süreçleridir. Benzer bir eleştiri çabası *Cesur Yeni Dünya* için de geçerlidir; ancak *Cesur Yeni Dünya* ilkelci söylemi *Biz*'den çok daha karmaşık bir biçimde kullanır.

Cesur Yeni Dünya: Malpais Anlatısı

Aynı türün bir örneği olarak *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya* gerek iki mekan kurgusu bakımından gerekse yapısal özellikleri bakımından benzerlikler taşır. *Biz*'deki Tek Devlet ve Mephi anlatısı *Cesur Yeni Dünya*'da yerini Londra merkezli Dünya Devleti'ne ve ayrılmış bölgelerden (reservation) biri olan Malpais'e bırakır. Yapısal düzlemde ise *Cesur Yeni Dünya* tıpkı *Biz* gibi üç aşamalı bir kurguya sahiptir. Birinci kısım Dünya Devleti'nin bilimsel, sosyal ve kültürel yapısına; ikinci kısım ise Londralı Bernard ve Lenina'nın Malpais'e yani doğal-pastoral dünyaya yaptığı turistik geziye ayrılır. Nihayet üçüncü kısmın teması Bernard ve Lenina ile birlikte Dünya Devleti'ne gelen Malpaisli Vahşi John'un deneyimleri; John'un Londra'daki uygar dünyaya eleştirel yaklaşımı, başkaldırı çabası ve de başarısızlığıdır.

Bu yapısal düzende Malpais, tıpkı Mephi anlatısı gibi, romandaki ilkelci söylemi temsil eder. Ancak ilkelci söylemin *Cesur Yeni Dünya*'daki kullanımı, karmaşık ve çok katmanlıdır. Zira aşağıda göstermeye çalışacağımız gibi, Huxley ilkelciliği karşı-ikelciliği üreten bir tarzda kullanır. Bu durumu anlamak için öncelikle Dünya Devleti anlatısını kısaca hatırlamamız gerekmektedir.

Dünya Devleti, tıpkı Tek Devlet gibi bilimsel bir toplumdur. Ancak Tek Devlet'in sosyo-kültürel temelini matematik ve onun uygulamalı alanı olan mühendislik oluştururken, Dünya Devleti'nde biyoloji ve psikoloji bilimiyle, onların teknolojik uygulamaları yani manipülatif klonlama, koşullandırma ve hipnopedya (uykuda öğrenme) merkeze geçer. Ve nasıl Taylor Tek Devlet'in bilimsel totalitarizminin fikir babası ise Taylor'ın takipçisi ve seri üretimin kurucusu olan Henry Ford da Dünya Devleti'nin kurucu babası, hatta Dünya Devleti'nin tanrısıdır. Böylece her iki metin de biri makineleşme diğeri koşullandırma vasıtasıyla insanın insanlığından yoksun bırakıldığı bir gelecek kurgusu, bir kültür eleştirisi olarak ortaya çıkar. *Cesur Yeni Dünya*'da söz konusu insanlıktan çıkarma işleminin en açık sembolü kuluçka merkezleridir.

Dünya Devleti'nin totalitarizmi, Tek Devlet'in katı ve dayatmacı yasalarından farklı olarak, bir dizi koşullandırma teknikleri ve süreçleriyle, tabiri caizse daha yumuşak araçlarla tesis edilir. Koşullandırmanın ilk aşaması kuluçka merkezlerinde manipülatif klonlamayla yapılan seri insan üretimidir. Bu üretim vasıtasıyla insanların bedensel ve zihinsel özellikleri, toplumun üçlü hiyerarşik yapısına (yönetici, bürokrat-memur ve işçi) uygun düşecek tarzda önceden belirlenir. Böylece her insan kendisine uygun olarak üretildiği sınıfa uygun biyolojik ve zihinsel yapıya sahip olur. Kuluçka merkezi müdürünün kelimeleriyle söylersek, “tüm şartlandırmaların amacı ... insanlara kaçınılmaz toplumsal yazgılarını sevdirmektir.” (Huxley, 2007, s. 63; 2010, s. 39). İkinci aşama bebeklik ve çocukluk döneminde uygulanan psikolojik koşullandırma ve hipnopedyadır. Bu iki koşullandırma tekniğinin hedefi Dünya Devleti'nin hiyerarşik düzenine uygun insan yaratımını güçlendirmektir. Örneğin fabrikasyon ürünü embriyonlar bebeklik aşamasına geldiğinde, elektrik şoku ve şiddetli gürültüyle kitaplara ve çiçeklere karşı şartlandırılırlar; böylece bebeklerin kitaplardan ve doğadan nefret etmeleri sağlanır: Bu bebeklerin “refleksleri değiştirilemez bir şekilde şartlandırılır. Hayatları boyunca kitaplardan ve botanikten korunmuş” (A.g.e., 2007, s. 68; 2010, s. 45) olurlar. Benzer biçimde çocukluk aşamasında uygulanan hipnopedya da Dünya Devleti'nin kurucu fikirlerine uygun vatandaşlar üretmek için kullanılır. Söz konusu “fikirler çocuğun zihninin tümünü kaplayıncaya” (A.g.e., 2007 s. 74; 2010, s. 53) kadar bu teknik uygulanır. Hipnopedyanın amacı zihni her türlü yargılama ve eleştiri işlevinden arındırmaktır. Nihayet son aşama kültürel koşullandırmadır. Bu, bir dizi stratejiyle başarılı. Kültürel koşullandırmanın hedefi yukarıda bahsettiğimiz genetik ve psikolojik koşullandırmayı daha üst dereceden güvence altına almak ve yetişkinler arasında ortaya çıkabilecek her türlü sapmaya karşı tetikte olmaktır; böylece düzenin devamlılığını korumak amaçlanır. Dünya Devleti'nin kültürel koşullandırma stratejileri şunlardır: Evliliği ve aile kurumunu değerden düşürmek, aşk ilişkisini anlamsızlaştırmak, insanları “herkesin herkese ait olduğu” (A.g.e., s. 88; 2010, s.71) sınırsız bir cinsel özgürlüğe teşvik etmek, aşırı ve lüks tüketim propagandası yapmak, aşırı bireyselleşmeye karşı cinsel içerikli tapınma ayinleri düzenlemek, günlük kaygılara karşı insanlara resmi uyuşturucuyu (soma) sağlamak ve nihayet sanal sinema ve reklam yoluyla resmi ideolojiyi aşılacak.

Dünya Devleti'nin totaliter yapısının temelinde işte bu tür koşullandırma teknikleri ve süreçleri yatar. Theodor Adorno, Huxley'nin distopyasında “dünyanın hayalî düzlemde metaya dönüşmesini” ileri burjuva kapitalist düzenin bir öngörüsü olarak inceler (Adorno, 1963, s. 97). Benzer şekilde Margaret Atwood da *Cesur Yeni Dünya*'yı, günümüzün büyük alışveriş merkezlerinde somutlaştığı şekliyle, liberal pazar ekonomisinin uyguladığı bir totalitarizm öngörüsü olarak yorumlar (Atwood, 2007, s. 7). Bu tür totalitarizm doğrudan baskı ve şiddet uygulayarak değil, daha ziyade ideolojik yanılsama üreterek tesis edilir. Nitekim *Cesur Yeni Dünya*'da, *Biz*'de kurgulanan tarzda devlet baskısına ve şiddete rastlanmaz. Romandan bildiğimiz gibi, *Biz*'de Tek Devlet bir yandan tek bilim, tek gazete ve tek tip eğitim yoluyla resmi dünya görüşünü dayatarak, öte yandan Mephi ayaklanmasına karşı gaz odaları, yüksek gerilim hattı ve silahlı mücadele gibi yöntemlere başvurarak doğrudan şiddet uygular. Oysa *Cesur Yeni Dünya*'da Dünya Devleti tarafından uygulanan tahakküm doğrudan şiddete değil, yapısal şiddete dayanır. Yapısal şiddet aslında doğrudan şiddetten daha etkilidir ve özgürlük üzerinde yarattığı sonuçlar bakımından daha tehlikelidir. Zira Dünya Devleti'nin genleri ve hazları koşullandırılmış vatandaşları yapısal şiddeti hissetmezler; sistemin kendi tercihleri olduğunu ve olması gerekenin zaten gerçekleşmiş

olduğunu düşünürler. Bu tür totalitarizmi kurgularken Huxley sadece modern bilimin teknolojik uygulamalarına yönelik öngörülerine değil, aynı zamanda karşı-ilkelci bir görüşe dayanır. Söz konusu görüş, romanın Malpais anlatısına nüfuz eder. Bu noktada artık esas inceleme konumuz olan Malpais anlatısına geçebiliriz.

Cesur Yeni Dünya'da ilkelci anlatı Dünya Devleti'nin iki vatandaşı Lenina ve Bernard'ın ayrılmış bölgelerden (reservation) biri olan Malpais'e turistik gezisiyle başlar. Bu yolculuk, tıpkı D-503'ün Mephi'ye yolculuğu gibi kültürel alandan çıkışı simgeler. Ancak Mephi'ye doğal bir yaşam hakimken Malpais kısmen pastoral kısmen geleneksel ve belli ölçüde kurumsallaşmış bir yaşam alanıdır. Aslında burada bir anlamda kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelciliğin *Biz*'de olduğu gibi iç içe geçtiğini söyleyebiliriz; zira Malpais Dünya Devleti'nin geçmişte bıraktığı bir yaşamı temsil eder. Ancak Huxley'nin Malpais kurgusunda kronolojik ilkelcilik ile kültürel ilkelciliğin kaynaşması karşı-ilkelci bir tarzda işlenir. Bu bakımdan Malpais kurgusu *Biz*'in Mephi kurgusundan farklıdır. Karakterlerin Malpais'teki deneyimleri, D-503'ün Mephi'deki deneyiminin tersine olumlu bir işlev taşımaz. Bernard'ın Malpais'teki yaşama ilişkin olumlu olarak nitelendirilebilecek ifadeleri kararsız ve çekingendir, Lenina'nın ifadeleri ise tamamen olumsuzdur. Zaten romanda Malpais anlatısına hakim olan karakter Lenina'dır ve merkezi işgal eden onun deneyimleridir. Lenina Malpais'te, Dünya Devleti'nde rastlamadığı evlilik, annelik, çocuk emzirme, yaşlılık, hastalık gibi şeylerden tiksindir. Anlatı boyunca bu gibi şeyler ayrılmış bölge müdürünün kelimeleriyle "mutlak vahşilerin ... itici alışkanlıkları ve gelenekleri" (Huxley, 2007, s. 139-140; 2010, s.143-144) olarak betimlenir. Bu tür olumsuz değerlendirmeler kültür ile doğa arasında kurulan bir dizi dikotomiyle güçlendirilir: Temizlik ve kirlilik, zenginlik ve yoksulluk, bolluk ve kıtlık, sağlık ve hastalık. Uygurluk ile temizliği eşleştiren Lenina "temizliğin Ford'dan geldiğini" (A.g.e., s. 145; 2010, s. 151) söyler.

Ancak Malpais anlatısının en can alıcı sahnesi Lenina'nın Malpais'te tanıklık ettiği ayindir. Bu sahnede Huxley'nin romanına nüfuz eden karşı-ilkelcilik olanca açıklığıyla ortaya çıkar. Malpais'teki ayinde çalınan davulları Lenina, Dünya Devleti'ndeki "orgy-porgy"* adı verilen cinsel içerikli dayanışma ayinlerine benzetir. Şimdi Dünya Devleti'nde dayanışma ayinleri düzenli aralıklarla gruplar halinde, uyuşturucu alınıp müzik eşliğinde yapılır ve de erotik öğeler taşır. Bu ayinlerin amacı bireyin Dünya Devleti'nin kurucu babası Ford'un şahsında, bütün içinde erimesi ve böylece devletin hiyerarşik düzenini içselleştirmesidir. Bu yönüyle dayanışma ayinleri Hristiyanlığın komünyon ayinine benzer. Bilindiği gibi komünyon ayini İsa Peygamber'in tanrısal şahsında kutsal cemaate katılmayı simgeler. Ancak Dünya Devleti'ndeki dayanışma ayini, komünyon ayininin daha diyonizyak ama kesinlikle profanlaşmış biçimidir. Zira Romanda betimlendiği şekliyle davullar eşliğinde yapılan dayanışma ayininin nakaratı şu şekildedir: "Toplu seks-poplu seks, Ford'la neşelen, Öp kızları birleşsinler, Oğlan kızla huzur bulur, Toplu seks-poplu seks uçurur" (A.g.e., s. 124; Huxley, 2010, s. 121).

Lenina Malpais'teki ayine tanıklık ettiğinde monoloğu şu şekildedir: "Toplu seks poplu seks diye fıslıdadı kendi kendine. Bu davullar da aynı ritimle çalıyordu" (A.g.e., s. 148; 2010, s. 155). Lenina Malpais'te her şeyi garip bulmasına rağmen, bu gösteriyi hiçbir

* *Orgy-porgy* Huxley'nin *Cesur Yeni Dünya* kurgusunda diyonizyak tapınma ayinlerine verdiği isimdir. Ümit Tosun çevirisinde "toplu seks-poplu seks" olarak, Ender Gürol çevirisinde ise "cümbüş-mümbüş" olarak Türkçeye aktarılmıştır. Bkz. Huxley, A. (1964). *Cesur Yeni Dünya* (Ender Gürol Çev.), İstanbul: Varlık Yayınevi.

şekilde yadırgamaz: “Garip evet, bu yer kesinlikle garipti; müzik, giysiler, guatr hastaları, cilt hastalıkları ve yaşlı insanlar da garipti ama özellikle bu gösteride hiçbir şey garip görünmüyordu” (A.g.e., s. 148; 2010, s. 156).

Şimdi Lenina’nın bu ayini tanıdık bulması, uygar yaşamın köklerinin ilkel yaşama, insan doğasının derinliklerine kök saldıgını gösterir. Böylece Huxley bir distopya olarak kurguladığı Dünya Devleti’nin temellerini, yani distopik kültür öngörüsünü, ilkel yaşama ve insan doğasının derinliklerine dayandırır. Böylece distopik Dünya Devleti kurgusuyla Huxley, uygar yaşamın ilkel yaşamdan daha ilkel olabileceğini göstermek ister. Huxley burada sadece kurgusal bir perspektiften veya hayal gücünden hareket etmez, aynı zamanda kendi çağında yapılan antropolojik araştırmalara dayanır. Jerome Meckier’in “Brave New World and the Anthropologists” (Cesur Yeni Dünya ve Antropologlar) adlı makalesinde ayrıntılı bir şekilde gösterdiği gibi, Bronislaw Malinowski, Lévy Brühl ve Margaret Mead gibi antropologlar Huxley’nin *Cesur Yeni Dünya* kurgusunun esin kaynaklarıdır. Örneğin Dünya Devleti anlatısında kurgulanan sınırsız cinsel özgürlük Malinowski’nin Malezyalılar üstüne yaptığı araştırmalardan esinlenir. Elbette Malinowski’nin araştırmalarının gösterdiği gibi Malezyalılar arasında cinsel özgürlük insan doğasına kök salan geleneklerin bir sonucudur, ama Dünya Devleti’nde politik amaçlar doğrultusunda manipüle edilen bir şey haline gelir. Benzer şekilde aşk gibi romantik duyguların, sadakat ve sevgi gibi insani değerlerin Dünya Devleti kurgusunda uğradığı değer kaybı, Meckier’in açığa çıkardığı gibi, Mead’ın Samoa kabilesi üstüne araştırmalarına dayanır. Zira Samoalılar romantik aşkı ve sadakati sadece günlük veya haftalık şeyler olarak değerlendirirken, yaşam boyu bağlılık ve ölümsüz aşkı alay konusu teşkil eden şeyler olarak görürler (Meckier, 2006, s. 227-230).

Şimdi eğer Meckier’in gösterdiği gibi Huxley’nin kurgusu antropologların ilkel toplumlar üstüne incelemelerinden esinlenmişse ve de Adorno ve Atwood’un iddia ettiği gibi *Cesur Yeni Dünya* kapitalist-liberal toplumun geleceğine ilişkin bir öngörü ise, o zaman şunu söyleyebiliriz: Liberal toplumlar cinsel arzuları serbest bırakarak, hazzı bilimsel ve kültürel manipülasyon teknikleriyle bir baskı aracı haline getirirler. Başka deyişle sadece cinsel hazların değil her türlü hazzın doyumunu (lüks tüketim gibi) toplumsal durağanlığı gerçekleştirmenin bir yolu olarak kullanırlar. Huxley’nin *Cesur Yeni Dünya*’sı bu durumun distopya formunda ifade edilen en aşırı ucunu temsil eder. Bu durum *Biz*’de (ve benzer şekilde Orwell’in *1984*’ünde)** işlendiği şekliyle romantik aşkın veya cinselliğin totaliter baskıya başkaldırma potansiyeline *Cesur Yeni Dünya*’da rastlamıyor olmamızın nedenidir.

O halde, tekrar edersek, Huxley için insan doğasına içkin hazların, tutku ve arzuların manipülasyonuna dayanan bir uygarlık, ilkel toplumlardan daha ilkel olacaktır. Bu bağlamda Huxley’nin nihai görüşü şudur: Doğa ve doğal yaşam tarzları veya insanın doğal arzuları ve tutkuları ilkelci bir tarzda, uygarlığı eleştirmek ve kurtarmak için bir alternatif olamaz. Başka deyişle doğa mevcut durumu kendisine referansla eleştirebileceğimiz bir norm olarak kullanılamaz. Bu noktada *Cesur Yeni Dünya* kendine has bir stratejiyle ve kendine has ilkelciliğiyle geçmiş bir norm olarak kullanır; ama bu geçmiş doğal yaşam değil, eski bir kültürel gelenek ve o geleneğin bir temsilcisidir: Rönesans ve Shakespeare. Gorman Beauchamp bu durumu Huxley’nin “Shakespeareci stratejisi” (Beauchamp,

* *1984*’de Winston ve Julia, aşkı ve cinsel ilişkiyi Okyanusya’nın totaliter sistemine bir başkaldırı olarak tanımlarlar; zira Okyanusya’da sadece üreme amaçlı ilişkiye izin verilir (Bkz. George Orwell, 1976, s. 818; 821-822).

1991, s. 61-62) olarak adlandırır.

Cesur Yeni Dünya'dan bildiğimiz gibi Lenina ve Bernard Malpais'te vahşi John ile tanışır ve John'u Londra'ya getirirler. John aslında kelimenin tam anlamıyla bir Malpaisli değildir. Malpais'te bir turistik gezide kaybolan Dünya Devleti vatandaşı Linda'nın, yine bir dünya devleti vatandaşı olmaya yasak oğludur. John Malpais'te doğar ve buranın gelenekleriyle büyür ama bir yabancı olduğu için Malpais toplumunda dışlanır. John okumayı Malpais'te tesadüfen bulduğu Shakespeare'in eserlerinden öğrenir. Vahşi John Lenina ve Bernard'la ilk karşılaştığında kültür ve uygarlıktan büyülenir ve Shakespeare'in *Fırtına*'sındaki Miranda'nın sözlerini tekrarlar: "Ah cesur yeni dünya."

Bilindiği gibi Shakespeare'in *Fırtına* adlı oyunu, kardeşinin hileleriyle tahtını kaybeden ve kızı Miranda ile bir adaya kaçan eski Milano dükü ve aynı zamanda bir büyücü olan Prospero'nun hikyesidir. Miranda, John'a benzer bir tarzda, babası ve vahşi Caliban'la birlikte kültürden ve uygar insanlardan uzakta büyür ve adaya gelen uygar insanlarla karşılaştığında ilk sözleri şu olur: "Ne harika, Ah ne güzel yaratıklar var burada, insanoğlu ne de hoşmuş, Ah cesur yeni dünya" (Shakespeare, 2006, s. 125; 2000, s. 115). İşte John'un uygar insanlarla ilk karşılaştığında alıntı yaptığı sözler bunlardır (Huxley, 2007, s. 172; 2010, s. 88). Elbette tıpkı Shakespeare gibi, Huxley de bu ifadeleri ironik bir tarzda kullanır. Zira *Fırtına*'dan da biliyoruz ki Miranda'nın karşılaştığı uygar insanlar aslında babasının tahtını hileyle elinden alan, iktidar hırsıyla kötülüğe batmış tiplerdir.

John Dünya Devleti'nde yaşadıkça Miranda'yla paylaştığı iyimserliğini yavaş yavaş kaybeder ve Dünya Devleti'nde aile sevgisi, sadakat ve aşk gibi duyguların ve inancın uğradığı değer kaybını eleştirmeye başlar. Şimdi ilk bakışta John'un soylu vahşi olarak bu gibi değerleri Malpais toplumunda bulduğu ve Huxley'nin vahşi soylu karakteriyle doğayı ve pastoral yaşamı bir norm olarak kullandığı düşünülebilir. Ancak John'un eleştirel yaklaşımının kökeninde Malpais gelenekleri yatmaz, zira John orada dışlanmış ve Malpais halkının tutucu gelenekleri yüzünden John ve annesi ciddi fiziksel ve psikolojik şiddete maruz kalmıştır. O halde Malpais en az Dünya Devleti kadar kötüdür. Bu nedenle John'a Dünya Devleti'ne karşı eleştirel mesafeyi kazandıran şey Malpais'teki yaşam değil, Shakespeare'in eserleridir**.

John Dünya Devleti'nde Shakespeare'in yasaklanmış olduğunu öğrenir. Bu yasağın nedenini yönetici sınıftan Mond şu şekilde ifade eder: "Çünkü eski, asıl nedeni bu. Biz burada eski şeyleri hiç kullanmayız ... Özellikle güzelseler. Güzellik cezbedicidir. Biz insanların eski şeylere kapılmalarını istemeyiz. Yeni şeylerden hoşlanmalarını isteriz" (A.g.e., s. 244; 2010, s. 283).

Böylece Huxley vahşi John'un Shakespeareci söylemiyle modernitenin yapılanma aşamasına denk gelen Rönesans kültürüne dönerek bir modern kültür eleştirisi ortaya koyar. Bu eleştiri Huxley'nin karşı-ilkelci pozisyonuna işaret etmekle kalmaz, aynı zamanda *Cesur Yeni Dünya*'yı karşı-ilkelci bir söyleme dönüştürür. Bunu anlamamızın belki de en iyi yolu, *Cesur Yeni Dünya*'nın ismini kendisinden ödünç aldığı *Fırtına*'ya biraz detaylı olarak bakmaktır.

Fırtına ilkelci söylem ile karşı-ilkelci söylemin iç içe geçtiği, daha doğru bir ifadeyle ilkelciliğin karşı-ilkelciliği ürettiği bir metindir. Oyunda ilkelci söylemi, karakter Gonzalo'nun ideal devlet betimlemesi oluştururken, karşı-ilkelci söylem vahşi Caliban

* *Cesur Yeni Dünya*'da Shakespeare'e yapılan göndermelerin bir dökümü için bkz. Reiff., 2010, s. 90-95.

karakterinde ve Prospero'nun oyunun sonunda yaptığı tercihte gizlidir. *Fırtına*'nın ilkelci söyleminden başlarsak, Gonzalo kendi ideal devletini şu şekilde betimler: "İdeal devletimde her şeyi ters uygulardım ... hiç kimse çalışmazdı, bütün erkekler aylak olurdu, kadınlar da ama herkes saf ve temiz olurdu ... çalışıp çabalama olmadan insana gerekli olan her şeyi doğa üretti" (Shakespeare, 2006 s. 52-53; 2000, s. 53-54).

Bilindiği üzere Gonzalo'nun bu ifadeleriyle Shakespeare, Rönesans'ta ilkelci düşüncenin en önemli temsilcilerinden olan Montaigne'e ve onun "Des Cannibales" (Yamyamlar Üstüne) adlı denemesine gönderme yapar (Harrison, 1940, Wells, 1970). Söz konusu denemesinde Montaigne ilkel insanın çalışmadan uzak aylak yaşamını ve saflığını yüceltmekle yetinmez; daha derin düzlemde Avrupa Hristiyan kültürüne karşı bir eleştiri ortaya koyar. O, Avrupalıların yabancıları barbar olarak adlandırma hakkına sahip olmadığını, böyle bir nitelendirmenin kibirden kaynaklandığını, üstelik Hristiyan Avrupa uygarlığının barbarlık konusunda vahşileri aştığını iddia eder. Montaigne'e göre özellikle Kuzey Amerika yerlileri barbar sıfatına layık olabilecek hiçbir şeye sahip değildirler (Montaigne, 1993, s. 108-109). Hristiyan-merkezci dünya görüşüne getirdiği bu eleştirilerden hareketle Montaigne, soylu vahşinin uygar insandan daha onurlu, daha erdemli ve daha özgür olduğunu iddia eder ve son derece ilkelci bir tarzda vahşinin bütün bu özelliklerinin doğadan kaynaklandığını, zira onun doğanın saf bir ürünü olduğunu savunur. Vahşiler "doğanın kendi kendine ve kendi olağan süreçleriyle ürettiği yabancı meyveler kadar" (A.g.e., 1993, s. 109) doğaldırlar. Böylece Montaigne "Yamyamlar Üstüne"de uygarlığın yozlaştırıcı etkisine gönderme yaparak ilkelci düşüncüyü kültürü eleştirmek için bir norm olarak kullanır.

Ancak Gonzalo'nun Montaigneci söylemine karşı *Fırtına*'daki vahşi Caliban karakteri bilindiği gibi soylu ve erdemli olmaktan çok uzaktır. Nitekim Shakespeare vahşi Caliban'ı kirlî, pis kokan, hain, düzenbaz, şehvet ve alkol düşkünü, hatta tecavüzcü olarak resmeder. Elbette Caliban'ın bu hale gelmesine neden olan şeyin kültürel baskı, yani Prospero'nun Caliban üzerine uyguladığı tahakküm olduğu ileri sürülebilir. Ancak *Fırtına*'yı bu şekilde sömürgecilik üzerinden okumak, Robin H. Wells'in iddia ettiği gibi, "tarihsel yanlış" (anakronizm) içerir. Nitekim Wells'e göre, "*Fırtına* ticari sömürü üstüne ya da yerli halka boyun eğdirerek yeni bir uygarlık kurmak üstüne yazılmış bir eser değildir. O eski olan bir şeyi yeniden canlandırmak üstünerdir ... Prospero'nun eski politik düşmanlıkları diplomatik bir evlilikle barıştırma çabası üstünerdir" (Wells, 1970, s.103).

Fırtına'dan bildiğimiz gibi, Prospero ne adaya gelenlerle hain planlar hazırlayan Caliban'dan ne de tahtını elinden alan kardeşinden intikam almayı değil, tam tersine erdemli bir şekilde onları affetmeyi tercih eder. O halde diyebiliriz ki, Caliban karakteri aslında Shakespeare için insanın kötü doğasının ilkel köklerini temsil eder. Başka deyişle uygar insanın – yani hain planlarıyla kardeşi Prospero'nun elinden dükalığını alan Antonio ve ona yardım eden diğerlerinin kötülüğünün arkaik temellerini simgeler. Bu açıdan *Fırtına*'nın kültürü eleştirmek için nihai çözümü doğaya ve doğal insana geri dönmek değildir; tersine insanın doğal yönlerine kök salan kültürel kötülüğü yine kültürel olan bir şeyle aşmak üzerinedir. Bu çözüm, Wells'in iddia ettiği gibi Rönesans hümanizminin temel amacını paylaşmak yani insan doğasının kötü karakterini ahlaki eğitim ve ahlaki bir politik düzen yoluyla değiştirmek anlamına gelir (A.g.e., s. 102-104). Zira bilindiği üzere Rönesans humanizmi antik ideallere dayalı bir eğitim ve öğretim programından (bkz. Kristeller, 1961, s. 1-23), başka deyişle kültürel bir yenilenme projesinden ibarettir.

Bu durumda, vahşi John'un Shakespeare'in eserlerinden hareketle Dünya Devleti'ne

yaptığı eleştiriler, doğal olana veya Malpais yaşamına geri dönüş çağrısında bulunmaz; tersine kültürel yozlaşmanın yine kültür vasıtasıyla – sanat, felsefe ve din – aşılabileceğini vurgular. Nitekim Huxley “Science and Civilization” (Bilim ve Uygarlık) adlı yazısında bilimin ahlaki açıdan tarafsız olduğunu, modern kültürün tesis ettiği bilimsel ve teknolojik baskı sisteminin bilimin kendisinden değil, onu kullananların niyetlerinden kaynaklandığı iddia eder (Huxley, 1995, s. 107-108). Bu durumda bilimsel dünya görüşünün yol açtığı olumsuzlukla baş etmenin yolu doğaya geri dönmek değil, bilim ve teknolojiyi daha hümanist amaçlar doğrultusunda kullanmaktır. Bu nedenle söz konusu yazısında Huxley “bilim için biricik reçete daha az bilim değil, daha fazla bilimdir” (A.g.e., s. 106) diye iddia etmekte bir an bile tereddüt etmez ve böylece kültürel bilinçlenmenin önemine dikkat çeker. O halde *Cesur Yeni Dünya*’da John’un Shakespeare’e yaptığı göndermeler bilimsel tekniklerle yozlaşmış bir kültürün yine kültür vasıtasıyla kurtarılabilceğini ifade eder. Ama John Dünya Devleti’nde, bu cesur yeni dünyada, Shakespeare’i anlayabilecek birini bulamaz ve önce kırsala kaçmayı sonra intihar etmeyi tercih eder. Bu, daha sonra Huxley’nin bizzat kendisi tarafından da öz-eleştiri konusu yapıldığı üzere**, romanın karşı-ilkelci örgüsüyle amaçladığı şeye ihanet eder ve *Cesur Yeni Dünya*’nın oldukça kötümser bir şekilde son bulmasına neden olur.

Sonuç

Distopya edebiyatının iki büyük örneği olarak *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya* ilkelci düşüncenin distopik düzlemde iki farklı kullanım tarzını örneklendirir. *Biz*’de ilkelcilik kültür ve uygarlığın baskıcı yönlerine karşı eleştirel bir norm olarak kullanılır. Buna karşılık *Cesur Yeni Dünya*’daki ilkelci öğeler karşı-ilkelciliği üretir; böylece Huxley’nin elinde karşı-ilkelcilik insan doğasının ve kültürün arkaik yönlerini eleştiren bir norma dönüşür. Bu bağlamda *Biz* ve *Cesur Yeni Dünya* arasındaki ayrım ilkelciliği ve karşı-ilkelciliği eleştirel bir ölçüt olarak almak arasındaki ayrıma karşılık gelir. Bununla birlikte her iki metinde de ilkelciliğe için geriye dönük düşünme tarzı başat unsurlardan biridir. *Biz* romantik bir doğa söylemi bağlamında insanın kültür öncesi geçmişini temel gönderim noktası olarak alırken, *Cesur Yeni Dünya*, Shakespeare üzerinden, modern kültürün yapılanma aşaması olan Rönesans dönemine geri döner. Ancak geriye dönük düşünme tarzı *Cesur Yeni Dünya* için olduğu kadar *Biz* için de saf doğaya geri dönüş çağrısına dönüşmez. Elbette bu durum Huxley’nin metni açısından bizzat metnin karşı-ilkelciliğinin bir sonucudur. Zamyatin’in metni açısından ise doğal olan ile kültürel olanı uzlaştırma çabasının bir ürünüdür. Bu bağlamda kültürel baskıdan, mevcut ve olası totaliter sistemlerden kurtulmak için *Biz*’in alternatifi doğa ile kültürü, *pathos* ile *logos*’u bizzat kültürel alanda uzlaştırmak, *Cesur Yeni Dünya*’ninki ise, tüm kötümser sonucuna rağmen, kültürü yine kültürel olan üzerinden eleştirmek ve dönüştürmektir. Bu doğrultuda totalitarizme karşı Zamyatin’in metni insanın doğal yönüyle barışık bir kültürün inşasına, Huxley’nin metni ise hümanist bir bilinçle üretilen bilimsel, sanatsal ve felsefi kültür ürünlerine, bunların kötülüğü dönüştürücü gücüne işaret eder. Bu durum Zamyatin’in çözümünü daha politik, Huxley’nin çözümünü ise daha ahlaki kılar.

* Huxley, *Cesur Yeni Dünya*’ya 1946 yılında yazdığı önsözde, vahşi John’a Malpais ve Dünya Devleti arasında sıkışıp kalmak yerine üçüncü bir alternatif, intihar yerine yeni bir yaşam imkanı sunmadığı için pişmanlığını dile getirir (Bkz. Huxley, 2007, s.43; 2010, s. 6).

KAYNAKÇA

- Adorno, T. W. (1963). Aldous Huxley und Utopie. *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft* (s. 92-117). München: DTV.
- Atwood, M. (2007). Introduction, *Brave New World* (s. 6-15). London: Vintage Books.
- Beauchamp, G. (1977). Cultural Primitivism as Norm in the Dystopian Novel. *Extrapolation*, 19 (1), 88-96.
- Beauchamp, G., (1991). The Shakespearean Strategy of Brave New World. *Utopian Studies*, 4, 60-64.
- Boas, G. (1968). Primitivism. P. P. Wiener (Ed.). *Dictionary of the History of Ideas III* (s. 577-598). New York: Charles Scribner's Sohn. Erişim: 25.11.2015, www.xtf.lib.virginia.edu.
- Çörekcioğlu, H. (2011). Zamyatin'ı ve Biz'i Okumak: Doğa ve Kültür Geriliminden Geleceğe Bakış. *Felsefelogos*, 41, 93-113.
- Harrison, T. P. (1940). Aspects of Primitivism in Shakespeare and Spenser. *Studies in English*, 20, 39-71.
- Horigan, S. (1998). *Nature and Culture in Western Discourses*. London: Routledge.
- Huxley, A. (1995). Science and Civilization. D. Bradshaw (Ed.). *The Hidden Huxley* (s. 105-114). Eastbourne: Anthony Rowe.
- Huxley, A. (2007). *Brave New World*. London: Vintage Books.
- Huxley A. (2010). *Cesur Yeni Dünya* (Ü. Tosun, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Huxley, A. (1964). *Cesur Yeni Dünya* (E. Gürol, Çev.). İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Kristeller, P. O. (1961). *Renaissance Thought*, New York: Harper & Row.
- Lovejoy, A. ve Boas, G. (1997). *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. London: John Hopkins Press.
- McCarthy, P. A. (1994). Zamyatin and the Nightmare of Technology. *Science Fiction Studies*, 11, 122-129.
- Mattelardt, A. (2005). *Gezegensel Ütopya Tarihi* (Ş. Çiltaş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Meckier, J. (2006). Brave New World and the Anthropologists: Primitivism in A. F. P. Firchow ve B. Nugel (Ed.). *Aldous Huxley: Modern Satirical Novelist of Ideas: a Collection of Essays by Joreme Meckier* (s. 225-240). Münster: Lit Verlag.
- Montaigne, M. d. (1993). On Cannibals (J. M. Cohen). *Essays* (s. 105-118). London: Penguin Books.
- Orwell, G. (1976), *Nineteen Eighty-Four*, *George Orwell Omnibus: Complete Novels* (s. 741-924). London: Secker and Warburg.
- Panofsky, E. (1955). *Meaning in the visual Arts*. USA: Anchor Books.
- Reiff, R. H. (2010). *Aldous Huxley: Brave New World*. New York: Marshall Cavendish.
- Shakespeare, W. (2006). *The Tempest*, New York: Yale University.
- Shakespeare, W. (2000). *Fırtına* (B. Bozkurt, Çev., 3. bs.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Wells, R. H. (2005). *Shakespeare's Humanism*. Cambridge: Cambridge University.
- Zamyatin, Y. (1970). Scythians? (M. Ginsburg, Çev.). M. Ginsburg (Ed.). *A Soviet Heretic: Essays by Yevgeny Zamyatin* (s. 21-33). Chicago: University of Chicago Press.
- Zamyatin, Y. (1999). *We* (M. Ginsburg, Çev.). New York: Harpercollins.
- Zamyatin, Y. (1988). *Biz* (F. Tülek, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Öz

Biz ve Cesur Yeni Dünya'da İlkencilik

Bu çalışmanın amacı, Arthur O. Lovejoy ve George Boas'ın ilkelci düşünme tarzıyla ilgili kavramsal ayrımlarından hareketle, Yevgeni Zamyatin'in *My* (Biz) ve Aldous Huxley'in *Brave New World* (Cesur Yeni Dünya) adlı eserlerinde ilkelciliği karşılaştırmalı olarak incelemektir. Edebi ve felsefi ilkelcilik Batının düşünce tarihine içkin olan bir eğilimdir ve farklı versiyonlarıyla 20. Yüzyılın distopya edebiyatına damgasını vurur. İlkeli söylem, *Biz*'in Mephi anlatısında, *Cesur Yeni Dünya*'nın ise Malpais anlatısında ortaya çıkar. Ütopyacı kurguya özgü yolculuk teması bağlamında Mephi ve Malpais kültürel alandan doğaya geri dönüşü ifade eder. Her iki anlatı da katı ilkelci bir içeriğe sahiptir ama bu ilkelcilik Mephi anlatısında olumlu düzlemde Malpais anlatısında ise olumsuz düzlemde kurgulanır. Bu farklılığa rağmen, ilkelci düşünme tarzı her iki metinde de mevcut duruma karşı eleştirel bir norm olarak kullanılır. Böylece *Biz ve Cesur Yeni Dünya*'da ilkelci söylem, bilimsel ve teknokratik totalitarizme yapılan eleştirinin hareket noktası haline gelir. Ancak her iki metinde de ilkelcilik doğaya geri dönüş çağrısına dönüşmez. *Biz* ilkelci söylemi olumlu düzlemde kullanarak doğa ve kültür sentezinin imkanına işaret eder. Böylece Zamyatin'in romanı insan doğasının farklı yönlerinin, yani *pathos* ile *logos*'un uzlaştırıldığı bir kültürel düzeni olumlar. Buna karşılık Huxley'nin romanı ilkelciği negatif düzlemde kullanarak yani karşı ilkelci söylemi üreterek bir kültür savunusu içerir. Böylece *Cesur Yeni Dünya*, eski bir geleneğe ve onun temsilcisine, yani Rönesans ve Shakespeare'e geri dönerek, kültürel kötülüğe karşı ahlaki bilinçlenmeyi olumlar. Buna göre *Biz*'in alternatif kültürel düzeni, doğal olan ile kültürel olanın birliğine dayanırken, *Cesur Yeni Dünya*'nın alternatifi, kültürü yine kültürel olanın yardımıyla yeniden düzenlemektir.

Anahtar Kelimeler: distopya, karşı-ilkencilik, Shakespeare, kültür, soylu vahşi.

Abstract

Primitivism in We and Brave New World

With reference to the conceptual distinctions on the primitivist way of thinking by Arthur O. Lovejoy and George Boas, the aim of this article is to make a comparative analysis of primitivist thought in *My* (We) of Yevgeny Zamyatin and *Brave New World* of Aldous Huxley. Literary and philosophical primitivism is an immanent tendency in the history of Western thought, and, with its various versions, it leaves its mark on literary dystopia in the twentieth century. Primitivist discourse appears in *We* within the narrative of Mephi, as well as in *Brave New World*'s narrative of Malpais. In the context of the theme of travel peculiar to utopian fiction, Mephi and Malpais represent return to nature from civilization. Both narratives have hard primitivist content, but this primitivism is fictionalised positively in the Mephi narrative, whereas it is negative in Malpais. In spite of this disparity, the

primitivist way of thinking is employed in both texts as a critical norm against the current state. Thus, the primitivist discourse in *We* and in *Brave New World* turns into a starting point of the criticism against scientific and technocratic totalitarianism. However, this primitivist discourse does not transform into a call of return to nature in both texts. *We* indicates the possibility of a synthesis between nature and culture by employing primitivism positively. Thus Zamyatin's novel affirms a cultural order in which different aspects of human nature, that is, *pathos* and *logos*, are reconciled with each other. Conversely, Huxley's novel includes a defence of culture by employing primitivism negatively, namely by developing an anti-primitivist discourse. Thus, returning to an ancient tradition and its prominent representative, Renaissance and Shakespeare, *Brave New World* affirms the moral consciousness against cultural evil. Accordingly, the alternative cultural order of *We* relies on the reunion of the natural and the cultural, but the alternative of *Brave New World* is the reformation of culture still with aid of the cultural.

Keywords: dystopia, anti-primitivism, Shakespeare, culture, noble savage.