

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ÜTOPYALARDA MEKAN ANALİZİ - CAMPANELLA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN
METİN GÖRSELLEŞTİRME YÖNTEMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali Yücel DOĞAN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

ARALIK 2016

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

**ÜTOPYALARDA MEKAN ANALİZİ - CAMPANELLA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN
METİN GÖRSELLEŞTİRME YÖNTEMİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Ali Yücel DOĞAN
502111102**

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimari Tasarım Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sait Ali KÖKNAR

ARALIK 2016

İTÜ, Fen Bilimleri Enstitüsü'nün 502111102 numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Ali Yücel DOĞAN, ilgili yönetmeliklerin belirlediği gerekli tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “ÜTOPYALARDA MEKAN ANALİZİ - CAMPANELLA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN METİN GÖRSELLEŞTİRME YÖNTEMİ ” başlıklı tezini aşağıda imzaları olan jüri önünde başarı ile sunmuştur.

Tez Danışmanı : **Doç. Dr. Sait Ali KÖKNAR**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Jüri Üyeleri : **Doç. Dr. Funda Uz**
İstanbul Teknik Üniversitesi

Yar. Doç. Dr. Erdem Ceylan
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Teslim Tarihi : **25 Kasım 2016**
Savunma Tarihi : **22 Aralık 2016**

Gelecektekten umudum sevgili yeğenlerim Sarp ve Berk'e,

ÖNSÖZ

Bu çalışma, ütopyanın sona erdiğinin günümüzde sıkça dile getirildiği iddialara karşı bende oluşan tepkinin bir ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Ütopya gerçekten yok olabilir mi? Sadece tarihteki yolculuğuna bakmak bile bunun mümkün olmadığını gösteriyor. Belki bazı dönemlerde kesintiye uğramış şekil veya yer değiştirmiş olsa da, insanlık tarihi boyunca hep varolmuştur. Kaldı ki insan ne zaman düş kurmaktan vaz geçer, o zaman gerçekten ütopyanın ve tarihin sonundan bahsedilebilir. O gün aynı zamanda insanlığın da son günüdür. Dolayısıyla ütopyanın artık söyleyecek sözünün bulunmadığını da kasteden bu görüş, kanımca gerçekliği yansıtmıyor. Bu, olsa olsa insanlık tarihi içerisinde yaşadığımız sürenin bitimiyle dünyanın sonunu eşleyen Ego'muzun bir yan etkisi olabilir. Oysa bizlerin nesli başaramasa bile gelecek nesillerin daha eşit ve adil bir dünya kuracaklarına dair umut bile ütopyayla eşlenir. Dolayısıyla tarihin diyalektik ilerleyişinin temel bir unsuru olan ütopya, kanımca insanlık var oldukça var olacaktır.

Öncelikle bu çalışma süreci ve tüm yaşamım boyunca başarmayı hedeflediklerime dair aklımı ve tutkularımı kışkırtan ve beni hep destekleyen sevgili babam Ahmet Doğan'a teşekkür etmem az bile kalır. Onun, insan aklının en köşesinde ve derinlerinde filizlenen ve çoğu zaman da söylenmeyen, dile gelmeyen ya da unutulana yılmaz şekilde hiç bitmeyen bir güç ve tutkuyla keşfetmeye dönük arayışı, her zaman yol göstericim olmuş ve olmaya da devam edecektir.

Ayrıca her durumda koşulsuz yanımda olan ve hiç ummadığım ve umudumun tükendiği anlarda mucizevi bir şekilde ortaya tükenmez bir akılcılık ve duygu yoğunluğu dengesiyle çıkarak her daim beni kendine hayran bırakan sevgili annem Neriman Doğan'ı da unutmam mümkün değil.

Bu tezin oluşumu sürecinde heyecanımı hep paylaşan, kişisel problemlerim yüzünden oluşan tüm olumsuzlukları görmezden gelerek öğrenci dostu olduğunu defalarca kanıtlamış sevgili hocam Doç. Dr. Sait Ali Köknar'a da teşekkürü borç bilirim. Kendisinin eşsiz ilgisi ve yönlendiriciliğinin bu tez üzerindeki katkısı çok büyüktür.

Ayrıca bu süre boyunca yazdıklarımı hep okuyup düşüncelerimi sınamama yardımcı olan ve heyecanımı paylaşıp beni destekleyen dostum Sezgin Kına'yı da anmadan olmaz. Kendisiyle gerçekleştirdiğimiz sohbetlerin ve tartışmaların zihin açıklığının bu teze katkısı yadsınamaz.

Tüm bunların yanında, yakın zamanda aramızdan ayrılmış olan ve benim de kısa bir süre için bile olsa birlikte çalışma fırsatı bulmuş olduğum ve bundan büyük onur duyduğum sevgili hocam Prof. Dr. Orhan Şahinler'i anmayı da bir borç bilirim. Kendisi, erdemli duruşu ve mesleki yetkinliğiyle her zaman örnek aldığım ve alacağım bir Türkiye aydını olarak zihnimde yaşayacaktır.

Son olarak da, buraya sığdıramayacak kadar çok ve değerli tüm aileme ve dostlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Aralık 2016

Ali Yücel Doğan

(Mimar)

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ	vii
İÇİNDEKİLER	ix
ŞEKİL LİSTESİ.....	xi
ÖZET	xiii
SUMMARY	xv
1. GİRİŞ	1
1.1. Amaç	1
1.2. Kapsam.....	3
1.3. Yöntem.....	10
2. ÜTOPYACI TEORİ	15
2.1. Sosyolojik Perspektif - Mannheim Okuması	17
2.1.1. Kiliastik bilinç.....	18
2.1.2. Liberal-hümaniter tasarı.....	20
2.1.3. Muhafazakar bilinç	22
2.1.4. Sosyalist-komünist bilinç.....	23
2.1.5. Günümüzdeki durum	25
2.2. Felsefi ve Psikolojik Perspektif - Bloch Okuması	26
2.2.1. Gündüz düşü ve onun dört karakteri.....	27
2.2.2. Zamansallık, Novum ve akla yatkın olan “mümkün”.....	29
2.2.3. Gece düşü ve arkaik unsur	31
2.2.4. Umudun ütöpik işleve dönüşümü ve tersi (distopya)	33
2.3. Edebi ve Biçimsel Perspektif - Jameson Okuması.....	36
2.3.1. Ütopyac program - Ütopyac itki	37
2.3.2. Biçimsel özellikler - hammadde, kapanma ve anlatı	39
2.3.3. İçeriksel özellikler - ideologeme, yeni insan ve kadının yeri	43
2.3.4. Ütöpik istek gerçekleştirimi - tahayyül ve tasavvur	46
2.3.5. Tarihsel zaman, yerleşiklik ve ideolojinin kaçınılmazlığı	48
3. ÜTÖPİK MEKAN ÜRETİMİ	53
3.1. Mekanın Üretimi	55
3.1.1. Birlikçi teori.....	55
3.1.2. Fiziksel mekan, zihinsel mekan ve toplumsal mekan.....	57
3.1.3. Mekansal pratik, mekan temsilleri ve temsil mekanları	59
3.1.4. Teorik Bir Problem Olarak Mimarlık	62
3.2. Mekanzamansal Ütopyacılık	65
3.2.1. Modern mimarlığın ‘üstyapı’ ile ilişkisi	66
3.2.2. Dejenere ütopya - günümüz burjuva ütopyaları	69
3.2.3. Mekansal biçim ütopyaları ve zamansal süreç ütopyaları	72
3.2.4. Mekanzamansal ütopyacılık	75
3.3. Kuramsal Sentez.....	76
4. CAMPANELLA ÖRNEĞİ - METİN GÖRSELLEŞTİRME	85
4.1. Niteliksel Kodlama ve Niceliksel Strateji	86

4.2. Tomasso Campanella - Güneş Ülkesi	90
4.2.1. İdeolojik tema ve üretim biçimi formülasyonu.....	91
4.2.2. Niteliksel kodlama ve koordinat düzlemi	96
4.2.3. Mekansal ve zamansal dalgalanmalar, baskın momentler.....	105
5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME.....	129
KAYNAKLAR	143
EKLER	147
ÖZGEÇMİŞ	165

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Thomas More'un metninden türeyen iki yönelim: Ütopyacı program ve Ütopyacı itki (Jameson, 2009, s. 21).	38
Şekil 2.2: Thomas More'un metnindeki üç ideolojik tema ya da ideologeme (Jameson, 2009, s. 69).	44
Şekil 3.1: Manchester şehrindeki işçi yerleşimlerindeki konut tiplerinin Engels tarafından çizilmiş krokileri (Engels, 2010, s. 94, s. 101 ve s. 102).	65
Şekil 3.2: Lefebvre'in kentleşme sürecinin tarihsel aşamalarını gösteren eksen (Lefebvre, 2015a, s. 20).	78
Şekil 3.3: Toplumsal Mekanın Üretimi - Kuramsal Sentez (Ali Yücel Doğan, 2016).	80
Şekil 3.4: Ütopya Mekanının Üretimi - Kuramsal Sentez (Ali Yücel Doğan, 2016).	82
Şekil 4.1: Mekansal ögelerin kartezyen düzlem üzerinde ifadesi ve mekansamansal diyalektik eksen ile yakınlık ilişkisi.	88
Şekil 4.2: Mekansal ögelerin sismografik süreç-biçim ifadesi örneği. Tüm ölçekler küçükten büyüğe yan yana ifade edilmiştir.	89
Şekil 4.3: Yapı elemanı ölçeğindeki mekansal ögelerin mekansamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.	97
Şekil 4.4: Bina ölçeğindeki mekansal ögelerin mekansamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.	99
Şekil 4.5: Şehir ölçeğindeki mekansal ögelerin mekansamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.	101
Şekil 4.7: Evrensel ölçekteki mekansal ögelerin mekansamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.	104
Şekil 4.8: Tüm ölçeklerdeki mekansal ögelerin mekansamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.	106
Şekil 4.10: A2-kapı ögesinin radar grafiği.	108
Şekil 4.11: A6-duvar ögesinin radar grafiği.	109
Şekil 4.13: A8-sütun ögesinin radar grafiği.	110
Şekil 4.14: Bina ölçeğindeki mekansal ögelerin sismografik ifadesi.	110
Şekil 4.15: B7-oda ögesinin radar grafiği.	111
Şekil 4.16: B8-cephe ögesinin radar grafiği.	112
Şekil 4.18: B16-ev ögesinin radar grafiği.	113
Şekil 4.19: Şehir ölçeğinde mekansal ögelerin sismografik ifadesi.	114
Şekil 4.20: C1-halkalar ögesinin radar grafiği.	115
Şekil 4.21: C2-surlar ögesinin radar grafiği.	115
Şekil 4.23: C7-yol ögesinin radar grafiği.	116
Şekil 4.24: C14-duvar ögesinin radar grafiği.	117
Şekil 4.25: Küresel ölçekteki mekansal ögelerin mekansal ve zamansal değerlerinin grafik ifadesi.	118
Şekil 4.26: D7-gökyüzü ögesinin radar grafiği.	119

Şekil 4.28: D11-yeryüzü ögesinin radar grafiği.	120
Şekil 4.29: Evrensel ölçekteki mekansal ögelerin mekansal ve zamansal değerlerinin grafik ifadesi.	121
Şekil 4.30: E3-Güneş ögesinin radar grafiği.	122
Şekil 4.31: E4-Venüs ögesinin radar grafiği.	123
Şekil 4.32: E5-Merkür ögesinin radar grafiği.	123
Şekil 4.33: E6-Jüpiter ögesinin radar grafiği.	124
Şekil 4.34: E7-Satürn ögesinin radar grafiği.	125
Şekil 4.35: E8-Mars ögesinin radar grafiği.	125
Şekil 4.36: E9-Ay ögesinin radar grafiği.	126
Şekil 4.37: E10-yıldız ögesinin radar grafiği.	127
Şekil 5.1: Mekansal ögelerin gruplandığı ilk üç ölçeğin analitik düzlem üzerindeki görünümü.	135

ÜTOPYALARDA MEKAN ANALİZİ - CAMPANELLA ÖRNEĞİ ÜZERİNDEN METİN GÖRSELLEŞTİRME YÖNTEMİ

ÖZET

Bu çalışma, ütopyalarda mekânsal kurgunun genel kurguya nasıl hizmet ettiğini ve tüm ölçeklerdeki mekânsal öğelerin toplumsal anlamda nasıl işlevsel hale getirildiğini niteliksel olarak incelerken, bulguları niceliksel olarak da ifade etmeye yarayan bir veri (metin) görselleştirme yöntemi geliştirmeyi hedefler. Konu, ütopyada toplum ve mekan kavramları üzerinden mekan ve zaman diyalektiğiyle birlikte mekanın taşıyıcılığını yaptığı anlamları (*ideoloji, üretim biçimi, mekan temsili ve temsil mekanı*) irdelleyen bir bakış açısı çerçevesinde incelenmektedir.

Literatür araştırması kapsamında Öncelikle 1. Bölüm’de “Kapsam” başlığı altında ütopyaların tarihsel süreç içerisinde nasıl bir değişim geçirdiği birçok örnek üzerinden detaylıca tartışılır. Bu tartışma aynı zamanda tezin oluşturma iddiasında bulunduğu yöntemin sınamasının yapılacağı ütopya örneğinin neden seçildiğinin de detaylı bir açıklamasını verir. Buna göre, Thomas More’un *Ütopya* metninden sonra yine yakın dönemde en çok ses getirmiş ütopyalardan biri olan Tomasso Campanella’nın *Güneş Ülkesi* romanı seçilmiştir. Ütopyaların bir çok alt biçimi olmasına rağmen (distopya, ekotopya, teknotopya vb.), bu çalışma kapsamında analiz temel ütopya biçimi üzerinden gerçekleştirilmektedir.

Sonrasında 2. Bölüm’de, ütopyanın sosyolojik, felsefi, psikolojik, edebi biçimsel ve içeriksel özellikleri birlikte ele alınır. Sosyolojik perspektifin anlaşılabilmesi için Karl Mannheim’in *İdeoloji ve Ütopya* eseri, felsefi ve psikolojik arka plan için Ernst Bloch’un *Umut İlkesi* ve edebi biçimsel ve içeriksel özellikler için ise Fredric Jameson’un *Ütopya Denen Arzu* çalışmalarından faydalanılmıştır. Çalışma esnasında yapılan literatür araştırmasında bu üç düşünürün bakış açılarının birbirini tamamlar bir görünümde olduğu anlaşılmış ve kuramsal çerçeve bu nedenle bu şekilde oluşturulmuştur.

3. Bölüm ise, ütopyadaki toplum-mekan ikilemini takip edecek şekilde mekanın incelendiği bir bölüm olarak oluşturulmuştur. Temelde Henri Lefebvre’in, *mekan üretimi* tezine ve David Harvey’in *mekanzamansal ütopyacılık* önerisine dayanan bu bölümde, öncelikle mekanın toplumsal süreçte, üretimi esnasında geçirdiği momentler olan *mekan temsili, temsil mekanı ve mekânsal pratik* ile bunların *ideoloji ve üretim biçimiyle* bağlantıları ele alınmaktadır. Daha sonra ise, tüm bu kavramların *mekânsal ve zamansal* boyutları Harvey’in *zamansal süreç ütopyaları ve mekânsal biçim ütopyaları* bağlamında ortaya koyulmakta; *mekanzamansal ütopyacılık* önerisindeki *mekanzamansalın* gerçekliğe yaklaşması irdelenmektedir. Ayrıca modern mimarlık pratiğinin ve mimari ürünün bu kavramlar çerçevesinde nerede konumlandığı, Fransız ütopyacı grup *Utopie*’nin toplumsal mekana kuramsal yaklaşımları çerçevesinde ele alınmaktadır.

3. Bölüm sonunda ise, tüm 3. Bölüm’de ele alınan kavramlar ve kuramsal çerçeve ile 2. Bölüm’de irdelenen ütopyacı kuramsal bütün birleştirilerek, kuramsal sentez adı verilen bir kavramsal şema oluşturulmuştur. Bu kavramsal şema, aynı zamanda sonrasında yapılacak niceliksel inceleme yönteminin kodlama işlemine yönelik bir şablon görevi de görmektedir. 4. Bölüm başında ise niceliksel inceleme yöntemi detaylıca açıklanmakta ve Campanella’nın metninin niteliksel ve niceliksel olarak incelenmesi gerçekleştirilmektedir.

Son olarak 5. Bölüm’de ise, niceliksel analizden gelen tüm veriler ile niteliksel incelemenin tekrardan bütün olarak karşılaştırması yapılarak yöntemin işlevselliği değerlendirilir. Ayrıca oluşturulan kuramsal sentez ve mekan üzerine geliştirilen yöntem üzerinden modern mimarlık pratiği ve günümüzde mekanı oluşturan bütün ve parçaların nasıl ele alındığının değerlendirmesi yapılarak bu çalışmanın ürettiği yeni sorular tartışılmaktadır.

SPATIAL ANALYSIS IN UTOPIAS - A METHOD OF TEXT VISUALISATION ON CAMPANELLA EXAMPLE

SUMMARY

The purpose of this study is to develop a method of data (text) visualization that quantitatively reveals findings accompanying a qualitative examining of how spatial setup serves the general fiction of utopia and how these spatial elements in all scales functions socially. This work, originally set out as a qualitative examination of the space within utopias but later turned into a search for the possibility of examining utopia beyond the interpretations of the theoretical bases of a qualitative background. For this reason, the development of a quantitative method of spatial analysis came into question and the axis of the work shifted towards this direction. The subject is examined in terms of space-time dialectics and the meanings that space carries in a utopian society. For this reason, it is aimed to reveal the relationship between utopia, space, ideology and mode of production.

First of all, in the context of literature review under the heading of “Scope” in Chapter 1, the progress of utopia in history is discussed in detail through a number of examples. For this, a number of utopias in history have been examined and a historical timeline is created. The changes in the utopian thought in history are discussed through this timeline. Basic features of utopias are also shown on this timeline in scope of the references which could be accessed, ranging from Ancient Greek to present day. Besides general world history, the utopias written in Turkey are also included in the timeline. The discussion also gives a detailed explanation of why the specific utopia sample is chosen to test the method claimed to be developed in this thesis. Tomasso Campanella’s *The City of the Sun* utopia was chosen since it is the most cause celebre utopia after Thomas More’s text in the mentioned era. Despite the fact that there are many subtypes of utopias (dystopia, ecotopia, technotopia, etc.), the analysis is carried out on the basis of the basic utopia form.

Then in Chapter 2, the sociological, philosophical, psychological, literary structural and contextual features of utopia are examined together. For understanding sociological perspective on utopia Karl Mannheim’s *Ideology and Utopia*, for philosophical and psychological background Ernst Bloch’s *Principle of Hope* and for literary structural and contextual properties Fredric Jameson’s *Archeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions* were used as references. In scope of Mannheim, historical stages of *utopian consciousness* are examined in relation to each other. In Bloch, the discussion on notions like *Novum*, *rationality* “possible” and *utopic function* are given with the analysis of *day dream* which is related to human nature as a part of utopian thought and impulse. Bloch also tackles utopia in the context of *hope* theme in a framework of its future oriented character. After Bloch, Jameson explains the transformation of *utopian impulse* which emerges from Bloch’s work to *utopian program*. In scope of this transformation, the structural features of utopia are also discussed. According to this, three basic structural features of utopia emerges as follows: *raw materials*, *closure* and *narrative* (satire). In Jameson, *ideological theme* and *mode of production* setups in utopias are also examined in More’s text. Finally, historical time and utopia relationship, *situatedness* and accordingly the *inevitability of ideology* are also considered in this chapter. In the literature research for this study, perspectives of these three thinkers seemed to be complementary to each other, thus resulting in the apparent structure of the theoretical

framework. Basically Chapter 2 reveals the relation of the utopian to the social (and therefore temporal).

Chapter 3 was created as a chapter in which the space was studied to follow the utopian society-space dilemma. First of all in this section which is basically based on Henri Lefebvre's *Production of Space* theory and David Harvey's *spatiotemporal utopianism*, how space emerges as a product during social process will be examined. In this sense, *physical space*, *mental space* and *social space* concepts are discussed and Lefebvre's *social space as the projection of the mode of production of a given society on the field* thesis will be explained. Moving forward, the description of the phases or moments that space undergoes in its production process will also be explained. Accordingly, the three stages in the space production process, *spatial practice*, *representation of space* and *representational space* concepts will be discussed. *Spatial practice* as mentioned, also seems to qualify as *social practice* and it is explained in terms of the spatial dynamics of relations of production. Accordingly, *representational space* appears as designed space and *space of representation* appears as lived or experienced space.

Following Lefebvre, in French utopian group *Utopie* the place of architectural practice in social space –and even more in particular urban space- is examined. With the article *Architecture as a Theoretical Problem* that adopts Lefebvre's thesis for architectural practice in particular, the questions of where architecture is located in the *production of space* process and its relationship with *superstructure* and *relations of production* in society are discussed. Therefore, how the architect takes place in this production process and its effectiveness is analysed. As a result of the analysis in the context of the relationship between modern architecture practice, superstructure and relations of production in capitalist mode of production, a concept of *class architecture* emerges.

With the explanation of the concept of class architecture, a distinction between working class architecture and an architecture which appeals to bourgeoisie becomes visible. This leads to the category of bourgeois utopias within the context of the utopianism of the present. Suburban settlements that Harvey assesses in *degenerate utopia* category as the utopianism of the present which is considered as the utopianism that has lost its critical essence will be discussed as well. Then, all *temporal* and *spatial* dimensions of these theoretical concepts will be presented in Harvey's *temporal process utopias* and *spatial form utopias* concepts. According to this, the temporal process seems to be related to ideology, while the spatial form utopia appears to approximate to the basic utopian form (More's text). Finally, the proposal that Harvey describes as *spatiotemporal utopianism* will be examined and the relation of the spatiotemporal with reality will be discussed.

At the end of Chapter 3, all concepts discussed in this chapter will be discussed in a subdivision called the *theoretical synthesis*, and this synthesis will be created as a visual diagram showing the production of the social space. Then, with the help of the concepts of the utopian theory examined in Chapter 2, it will be schematized how the utopian space was created as an opposite of the existing social space during production of utopia. Transformation of the social space (regarded as the raw material in Jameson) to the space of utopia by the function of closure is also shown on this diagram. This conceptual scheme will also serve as a template for the coding process of the quantitative inspection method to be carried out later.

The theoretical synthesis scheme prepared by the qualitative content in which *spatial practice* (social practice) is located at the center, shows its interactions with four

moments named *representation of space*, *representational space*, *ideology* and *mode of production*. In addition, while the spatial practice takes place in the center on Harvey's spatiotemporal dialectical axis, *representation space* and *ideology* are located on temporal side, while *representation of space* and *mode of production* are located on the spatial. Therefore, the theoretical synthesis scheme while showing the four moments of space, also makes the temporal and spatial dimensions visible. Subsequently, this theoretical synthesis scheme will be used as a template for coding. Thus, all the spatial elements in Campanella's text will receive a quad code according to the template within the context and meaning they have been used. After coding all the spatial texts one by one, a table will be created by taking into account how many times the elements have been used in the text. The table will sum up temporal and spatial values as well as the sum of representations of space, representational space, mode of production, and ideological values of spatial elements.

At the beginning of Chapter 4, first of all the quantitative analysis method which is related to the theoretical synthesis will be explained in detail. With the aid of the generated table according to their temporal and spatial values, spatial elements receive an X (temporal) and a Y (spatial) value respectively. Therefore, spatial elements can get coordinates as points on the coordinate plane which is one of visualization techniques of the quantitative inspection method. In addition, on which side of the spatiotemporal axis (which is represented as an $x=y$ function on the coordinate plane) they are located and their approximation to it is measured and evaluated. Spatial items are also evaluated within five scale categories from smallest to biggest in this study. These are; *structural elements scale*, *building scale*, *urban scale*, *global scale* and a *universal scale* respectively. All coordinate planes will be arranged according to their individual scales and afterwards a graph will also be created in which all the scales are shown together.

As a second method of visualization, a linear graph of oscilation named as *seismograph* is given. While this graph shows all the scales of spatial elements side by side, it also shows the quantitative values that these elements get in process (time) and form (space). By this graph, it can be seen which of the scale group's elements are causing the greatest oscillations. Therefore, the dominant spatial scale can be determined. In addition to these graphs, the spatial elements that stand out in the seismograph will also be expressed by radar graphs which are related to the four moments (representation of space, mode of production, representational space and ideology).

Then at first, in order to see the process of the examined utopia's creator's experience with the help of the concepts in Chapter 2, the analysis will begin with Campanella's life story. Then, the new ideological theme and the new mode of production created in the utopia will be examined. Subsequently, the results of the quantitative method will be given in the chapter.

Finally, in Chapter 5, the functionality of the method will be assessed by comparing all the data from the quantitative analysis and the qualitative evaluation as a whole. A detailed evaluation of the *The City of the Sun* will be made within the conceptual and theoretical references included in the structure of the thesis. An evaluation of the whole and the parts of contemporary space and modern architecture practice in the context of the created theoretical synthesis and the method for spatial analysis will be assessed and new questions that arise from this work will also be discussed.

1. GİRİŞ

Ütopya sözcüğü, Thomas More'un 1516 yılında, aynı adla kaleme aldığı eserinden bu yana sadece edebi bir tür olarak değil, aynı zamanda bir kavram olarak da literatüre yerleşmiştir. Eserin adındaki kelime oyunu birçok yerde sıklıkla dile getirilir. Buna göre, olumsuzluk anlamındaki “u” öntakısı ile Yunancadaki “topos”, yani *yer* ya da *mekan* anlamına gelen sözcüğün birleşiminden oluşturulan bu ad, sonuna aldığı “ia” sonekiyle birlikte bir ülke ya da memleket anlamına gelmektedir (Usta, 2014) Bu kelime oyunundan yola çıkarak, ütopyanın üç önemli özelliği görünür olmaktadır. Baştaki olumsuzluk takısı mevcut gerçeklikten kopuş ile ilgili olduğu için zihinsel *soyutlamayla*, “topos” kökü *mekan* ile, son olarak da “ia” takısı bir ülke ya da diyar anlamına gelmesiyle *toplumla* ilişkilenebilir. Dolayısıyla kabaca ütopyayı bir mekan ve toplum soyutlaması olarak anlamak da mümkün. Ütopyalar, çeşitli türleri içerisinde, temelde içinde yaşadığımız toplumdan farklı bir toplumu anlatırlar. Herhangi bir ütopya metni incelendiğinde, farklı bir toplumun yaşayışının, mekânsal bir kurgu içerisinde verildiği görülür. Temelde o toplumun günlük yaşam pratiği anlatılır ve pratikle mekan işbirliği içindedir. Harvey (2008), edebi ütopyaları “mekânsal biçim ütopyaları” olarak değerlendiriyordu. Buna göre, bir ütopyanın yaratımında, mekanın belirleyici bir faktör olduğu varsayılabilir. Buradan, bir ütopyacının ütopyasını kurarken mekanı, yarattığı yeni toplumun kurgusu açısından işlevsel olarak kullandığı ve bu yeni topluma göre kurguladığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, bir ütopya incelemesinin -özellikle de konu, mimari bir perspektifle ele alınmak isteniyorsa- kurgu içerisindeki mekanı irdelemesi kaçınılmazdır.

1.1. Amaç

Bu çalışma, ütopyalarda mekânsal kurgunun genel kurguya nasıl hizmet ettiğini ve tüm ölçeklerdeki mekânsal öğelerin toplumsal anlamda nasıl işlevsel hale getirildiğini niteliksel olarak incelerken, bulguları niceliksel olarak da ifade etmeye yarayan bir veri (metin) görselleştirme yöntemi geliştirmeyi hedefler. Başlangıçta bu çalışmada, ütopyalarda mekanı niteliksel olarak inceleme hedefiyle yola çıkılmıştır. Yeni bir

toplum kurgusu niteliksel bir incelemeyi ve dolayısıyla da beraberinde getirdiği ideolojik, sosyolojik, felsefî ve psikolojik boyutların da irdelenmesini gerektirir. Jameson (2009), bir ütopya mekanının ancak toplumsal ve mekânsal bir farklılaşmanın sonucunda oluşabileceğini belirtiyordu. Dolayısıyla, mekan ve toplumun birlikteliği ve birbiriyle uyumlu olacağının varsayımı, toplumsal olan daha soyut kavramların da mekana yansıtacağı öngörüsüne yol açar. Fakat yapılan literatür araştırması ve ütopya hakkında mevcut niteliksel içerik incelemeleri kapsamında bir mekan analizinin, halihazırda bulunan bu tarz incelemelerin ötesinde mekana dair söylenebilecekleri kısıtlama riski taşıdığı görülmüştür. Bu nedenle de mekânsal bir analizin, niteliksel bir inceleme yönteminin ötesinde nasıl geliştirilebileceğinin yollarının arayışına gidilmiştir. Bu anlamda da, içeriğe dair niteliği merkeze alan bir çalışmanın niceliksel olarak da ifade edilebilmesinin mümkün olup olmadığı sorusu gündeme gelir. Her ne kadar niteliksel ve niceliksel perspektifler kimi durumlarda birbirini dışlar bir görünüm sergilese de, aynı zamanda birbirleriyle uyumlu ve hatta birbirlerini destekleyebileceği durumlar da yadsınamayacak derecede mevcuttur. Bu nedenle nitelik ve nicelik arasında diyalektik bir ilişkinin varlığından söz etmek mümkün. Buradan hareketle ütopya da bir mekan analizine destek olabilecek bir yöntem geliştirmenin olasılığı gündeme gelmiş ve çalışma analize eşlik edecek bir yöntem geliştirme eksenine çekilmiştir.

Kaldı ki, ütopya içerisindeki toplum ve mekanın bir işbirliği ve uyumundan söz edilmesi durumu, nitelik ve nicelik arasındaki diyalektik uyumla da örtüşen bir görünüm sergiler. Çünkü mekan ve toplum arasındaki bir uyumu pekala biçim ve süreç arasındaki bir uyum olarak anlamak da mümkündür. Bu aynı zamanda mekan ve zaman arasındaki birliktelik şeklinde de ifade edilebilir. Toplumsal olanı ilgilendiren niteliksel (zamansal) ve süreçle ilgili bir görünüm sergilerken, mekânsal olanı ilgilendiren de niceliksel ve biçimle alakalı görünmektedir. Ancak burada süreç ile ifade edilenin ütopya içi bir süreç öngörüsüne denk düştüğünü ve tarihsel süreç ya da zamanın kastedilmediği de not düşülmelidir. Daha sonra 2. Bölümde de ele alınacağı gibi ütopya, tarihsel zamanın dışına taşan ve belli ölçülerde onu dışlayan bir görünüme sahiptir. Dolayısıyla ütopya içi süreç, kendi toplumsal yapısı, nesiller boyu toplumsal ilişkilerin devamı öngörüsü ve buna yönelik alınan ütopyaçı tedbirler temelinde bir kavram olarak anlaşılmalıdır.

Ayrıca daha sonra Lefebvre'in (2015b) de gösterdiği şekilde (3. Bölüm), mekan ve toplum arasındaki ilişki kopmaz ve hatta iç içe geçmiş bir görünüm arz eder. Üstelik bu, mevcut mekan ve toplum için söylenmektedir. Dolayısıyla bu noktada, bu çalışmanın ütopya üzerinden yola çıkarak mevcut mekan ve toplum açısından mekanın işlevselliği hakkında ne söyleyebileceği de araştırmanın keşfetmeyi hedefledikleri arasında yer alır. Çünkü birçok ütopya araştırmacısının da belirttiği üzere eleştirel metinler olarak ütopyalar, temelde bu eleştiri oklarını mevcuda ve dolayısıyla mevcudun mekanına ve toplumuna yöneltirler (Usta, 2014; Mannheim, 2009; Bloch, 2013 c.1; Jameson, 2009). Bu nedenle bu çalışmada, burada belirtilen ütopyacı eleştirel duruşla benzeşen bir biçimde ütopyadan yola çıkarak, mevcut mimarlık pratiği ve onun ürününe dair ne söylenebileceği de araştırılmaktadır. Dolayısıyla ütopyacı pratik ile mimarlık pratiği arasındaki başlangıçta sezgisel görünümü ağır basan ilişkinin de daha görünür hale gelebileceği öngörülmektedir. Üstelik mevcut toplum içerisinde mekan üreten mimarlık pratiğinin, biçimsel kurgulanış haricinde hangi toplumsal boyutlarda da anlam ürettiği de anlaşılmaya çalışılmaktadır.

1.2. Kapsam

Ütopya, tarihsel süreç içerisinde sabit bir kavram olmaktan öte, sürekli gelişen, değişen ve düşünsel çerçevede evrimleşen bir görünüm ortaya koyar. Tarihsel süreç içerisinde ele alındığında, insanlık tarihi boyunca toplumsal düşünceye eşlik ettiği görülür (Ek A). Tarihsel sürecin farklı aşamalarında farklı biçimler alan ütopya, bu tez kapsamında tüm bu alt biçim ve sınıflandırmaları kapsayan bir üst başlık olarak ele alınmıştır. Ancak Thomas More'un metni, ütopyanın tarih boyunca geliştirdiği temel özelliklerin tümünü ilk defa kendinde toplaması nedeniyle, ütopyanın tarihi açısından bir milat olarak gösterilebilir (Jameson, 2009).

Ütopyanın tarihsel anlamda kökeniyle ilgili birçok tartışma mevcuttur. Ancak tarih içerisinde ütopya ya da ütöpik düşünce incelendiğinde, yerleşik hayata geçiş ve insan toplulukları arasındaki çelişkilerin ve sömürünün arttığı dönemlerde ortaya çıktığı görülmektedir (Usta, 2014). İnsanların özgür, eşit ve uyum içerisinde yaşadıkları toplumlar olarak görünen ütopya, teolojik kapsamda cennet tasarılarıyla da benzer bir görünüm sergiler. Günümüz dinlerindeki (özellikle Tevrat'ta ve İncil'de yer alan Eden Bahçesi) cennet tahayyüllerinin köklerinin, Sümer mitolojisindeki cennet imgesi olan Tilmun Adası'ndan alınmış olduğu düşünülmektedir (Usta, 2014). Ayrıca bu cennet

tasarımları, insanlığın “*Altın Çağı*” olarak da görülebilecek olan geçmiş bir döneme atıfta bulunurlar. Yine Sümer mitolojisinde, bu altın çağ ile ilgili tasvirler yer alır. Buna göre, “*Enmerkar ve Aratta Ülkesi*” destanlarında yirmi bir dizelik bir pasajda, insanın rakibinin olmadığı, bolluk, güven ve birlik içinde mutlu yaşadıkları eski çağlar dile getirilir (Kramer, 2002). Dizelerin devamında, bu çağın bitiminden sonra gelen “*Efendi Baba, Prens Baba, Kral Baba*” gibi betimlemeler, önceleri eşit ve bolluk içindeki bu toplumsal yapının yerini eşitsiz ve hiyerarşik bir toplum yapısına (sınıflı toplum) terk ettiğine işaret eder (Kramer, 2002; Usta, 2014). Dolayısıyla burada bahsedilen *Altın Çağ*, geçmişte ilkel komünal düzende ve sınıfsız bir toplum içerisinde yaşayan insan topluluklarını ifade eder.

Buradan hareketle ütopyanın ilk biçimlerinin, geçmişteki sınıfsız, komünal insan topluluklarının yaşayışlarına bir öykünme ya da özlem olarak ortaya çıktığı görünmektedir. Dolayısıyla, *Altın Çağ* kavramının ilk ütopyacı temalardan biri olduğu anlaşıyor. Üstelik Sümer’den bu yana gelişen toplumlar da bu kavramın tarihte tekrar tekrar işlendiği görülür. Daha sonra 2. Bölüm’de ele alınacak olan ütopyaların ve ütopyacı düşüncenin, zamansal eğilimlerinde geleceğe doğru bir yönelim bulunduğu detaylıca tartışılacaktır. Ancak ütopyanın tarihteki bu ilk nüvelerine bakıldığında, mutlu bir geçmiş özlemi görülür. Ütopik bir imge görünümündeki *Altın Çağ*, sonraki Antik Çağ dönemlerinde de karşımıza çıkar (Ek A).

Ek A’da verilmiş olan, ütopyaların tarihsel zaman çizgisinde görünen Hesiodos’un “*Altın Çağ Özlemi*” adlı eseri de, adından da anlaşılabilceği gibi geçmişte yaşanmış mutlu bir yaşama değinir (Hesiodos, 2005). Üstelik Sümer metinlerindeki benzer bir şekilde beylerin ya da efendilerin yanlış yargılarının kötü sonuçlarına halkın katlandığını belirtir ve bunlara “*hediye yiyiciler*” olarak hitap eder (Hesiodos, 2005, s. 126). Dolayısıyla burada da toplumsal hiyerarşinin getirdiği olumsuzluklar ve sınıflı topluma bir tepki ile ilkel komünal yaşama dair bir özlem, altın çağ imgesinde birleşir. Zaman çizgisi üzerinden devam ettiğimizde, yaklaşık üç yüzyıl sonra Aristophanes’in eseri “*Kadınlar Meclisi*”, iktisadi ve sınıfsal eşitliği savunur (Ek A). Üstelik öneride, yönetim kadınlara emanet edilmiştir (Aristophanes, 2005). Bu eserde de gene bir sınıfsız toplum önerildiği görülür.

Yakın dönemlerde yaşamış Platon’a geldiğimizde ise, sınıfsız toplumdan sınıflı topluma bir geçiş olduğu gözlenir (Ek A). Platon’un önerdiği ütopyalarda, sınıflı toplum öngörülleri olduğu görülür. Ayrıca bu ütopyalarda mekan da daha fazla görünür

hale gelmektedir. *Atlantik Efsanesi*'nde, bir ada üzerine kurulmuş ve iç içe hendeklerle çevrili ve mekânsal açıdan düzenli, bolluk içinde bir ülke tasvir edilir (Platon, 2015). Poseidon'un on iki oğlunun yönettiği ve buna göre bölgelerden oluşan bu ütopya da oğullar kral olarak gösterilir. Dolayısıyla Platon'un (2015), *Atlantik Efsanesi*'nde feodal bir düzen kurguladığı anlaşılır. "*Eşitlikçi Devlet Üzerine*" eserinde ise yine ideal bir mekan ve toplum öngörüsü olmakla birlikte, yasalarla korunan bir düzen getirdiği görülür (Platon, 2005). Yaygın olarak bilinen "*Devlet*" eserine gelindiğinde ise, yine bir ideal toplum ve mekan öngörülse de, katı bir sınıflı toplum önerisi olarak karşımıza çıkar (Ek A). Platon (2006), burada üç temel sınıf önerir: yöneticiler, bekçiler ve üreticiler. Eşitlik sınıflar arası değil, sınıf içinde tesis edilir. Üstelik bu sınıflar mutlak ve sınıf değiştirmek mümkün değildir (Platon, 2006).

Platon'un öğrencisi Aristoteles'e geldiğimizde ise, sınıflı toplum öngörüsünün terk edilmediği; ancak Platon'da görülen katı sınıf anlayışının biraz değiştirildiği fark edilir (Ek A). Aristoteles de (2005b), Platon gibi toplumu üç temel sınıfa ayırır: zanaatkarlar, çiftçiler ve savaşçılar. Platon'dan farklı olarak bu üç sınıfın tüm üyeleri seçimlere katılır. Toplumun ayrıştığı bu üç temel sınıf gibi kent mekanı da kutsal, ortak (kamusal) ve özel olmak üzere üç bölgeye ayrılır (Aristoteles, 2005b). Platon'un *Eşitlikçi Devlet*'ine getirdiği eleştiride bahsettiği *Miletli Hippodamos'un Komünal Kenti*'nde, kent mekanı ile ilgili belirgin bir şekilde ana aks sistemleri ve ızgara bir plana oturtulmuş bir kent modeli de sunar (Aristoteles, 2005b). *Kadıköylü Phaleas'ın Eşitlikçi Devlet Tasarısı*'nda ise Aristoteles (2005a), eşitlik ilkesini iktisadi ve eğitim alanlarında tartışır.

Tarihçi Diodorus Siculus tarafından aktarılan Jambulos'un (2005) *Güneş Adaları* ütopyası ise, toplumsal çözümlemeleriyle Antik Çağ döneminde More'un metnine en fazla yaklaşan ütopya olarak görünür. Mutlak bir komünizm görüntüsü çizer. Toplumun tüm bireylerinin eşit olduğu ve 400 kişilik komünlerin ortakçı yaşamı üzerine kurulu bir kolektivizm görülür (Jambulos, 2005). Evlilik kavramı ortadan kalkmıştır ve dolayısıyla çocuklar, toplum içerisinde ortaklaşa yetiştirilir (Jambulos, 2005). Jambulos'un ütopyası ile ilgili, diğerlerinden farklı olarak üretim biçimiyle ilgili getirdiği yenilik açısından da önemli bir nokta bulunur. Buna göre, Antik Çağa özgü üretim biçimi olan "*klasik biçim*"ın köleciliğiyle zıtlığı görünmektedir (Jambulos, 2005). Yine Siculus (2015) tarafından aktarılan Messeneli Euhemeros'un *Kutsal Metinler*'inde, Tanrı ve yaratılış kavramlarıyla ilgili getirilen mevcut anlayışa

karşı önermeler ise, seküler anlayışın ütopya tarihindeki ilk belirgin nüvesi olarak anlaşılabilir. Çünkü Euhemeros, Tanrıların insanları değil, insanların tanrıları yarattığını iddia ediyordu (Siculus, 2015).

Buraya kadar Ek A'da ele alınan Antik Çağ ütopyalarının, *Altın Çağ* ve dolayısıyla sınıfsız toplum özelemlerinde temellenen özgürlük temalı bir eksenle başlayan gelişiminin, Platon ve Aristoteles'in yaşadığı dönemlerde yerini sınıflı toplum ve düzeni esas alan bir hiyerarşiye bıraktığı ve sonrasında ise tekrardan sınıfsız toplum modellerini esas alan ütopyaların yükselişe geçtiği görülür. Dolayısıyla özgürlük ve hiyerarşi gibi kavramların, Antik Çağ döneminde de karşıt ve diyalektik bir çelişki ekseninde olduğu anlaşılır. Dahası, düzen ve hiyerarşiyi esas alan ütopyalarda mekanın, özgürlük ve sınıfsız toplumu esas alan ütopyalara göre daha detaylı ele alındığı görülmektedir.

Daha sonra 16. Yüzyıla kadar ütopyacı düşüncenin Batı'dan Doğu'ya kaydığı görülür (Ek A). Ancak hem bahsedilen bu Doğu ütopyalarıyla ilgili kaynakların kısıtlılığı, hem de kapsamı kontrol edilmesini çok daha güçleştirecek şekilde genişletmesi nedeniyle bu ütopyalar, zaman çizgisine dahil edilmemiştir. 16. Yüzyıla geldiğimizde ise, Thomas More ile tekrardan canlanan ütopyacı düşünce, artık daha kapsamlı ve programlı bir şekilde ele alınır. Üstelik Antik Çağ ütopyalarına benzer bir şekilde, More ve benzer diğer ütopyaların bu yüzyılda özgürlük temasını işlediği görülür. Ek A'da ayrıca ütopyalarla birlikte tarihte konuyla da ilintili olduğu düşünülen sınıf çelişkileri ve devrimler de çizelge üzerine işaretlenmiştir. Bu dönemde özellikle Avrupa'da, aristokrasi ile köylüler arasındaki sınıfsal çelişkiler ön plandadır. Dolayısıyla bu çelişkiler ile More ve benzeri 16. Yüzyıl ütopyalarının özgürlük temalarının ilintili olduğu düşünülmektedir. 17. Yüzyılın hemen başında ise More'dan sonra benzer olarak en çok ses getirmiş ütopyalardan biri olan Tommaso Campanella'nın *Güneş Ülkesi* gelir. *Güneş Ülkesi* ise More'un metninin aksine mutlak eşitlik ve özgürlük temalarına zıt bir şekilde hiyerarşi ve düzeni temin etmeye odaklanmıştır. Dolayısıyla *Antik Çağ* ütopyalarının başlangıçta *Altın Çağ* özelemleriyle başlayan özgürlük ve eşitlik kavramlarının sonrasında geliştirilen sınıf sistemleri ve hiyerarşiye yerini bırakmasına benzer şekilde, 16. Ve 17. Yüzyıl ütopyalarında da benzer bir süreç yaşanır (Ek A).

Daha sonra, *Endüstri Devrimi* ve *Fransız Devrimi* gibi sınıf çelişkilerinin sonucu olarak, 19. Yüzyıl Ütopyacı Sosyalistleri gelir. Bu dönemdeki ütopyaların ağırlıklı

olarak sınıf çelişkilerini merkezine aldığı görülür. 18. Yüzyılın burjuva devrimler çağının içinde doğan ve bu çağın ürettiği sınıf çelişkilerini bizzat deneyimlemiş olan ütopyacı sosyalistlerin ürettiği ütopyalarda, işçi sınıfının insanlık dışı koşullarını iyileştirmeye yönelik reformcu bir iyileştirme isteği görünür olmaktadır. Üstelik bu ütopya denemelerinin, komünler halinde mevcut mekan içerisinde örgütlenme çabası içinde olduğu görülür. Özellikle Robert Owen'ın *New Lanark* ve *New Harmony* komünleri, dönemin entelektüel dünyasında da bir hayli ilgi çekmiştir. Ancak daha sonra Jameson'da (2009) da daha detaylı olarak ele alınacağı şekilde bu deneyler toptan bir dönüşüm yerine reformcu bir iyileştirme dürtüsü taşıyorlardı. Bu ütopyaların mevcut mekan içerisinde örgütlenmelerinin yanı sıra toplumsal bir dönüşüm arzusunu mevcut mekan içerisinde örgütlemeye çabaladıkları görülmektedir. Dolayısıyla belli ölçülerde kapitalizm ile işçi sınıfının, ikincisinin şartlarını gözeterek bir uzlaştırma yoluna gidildiği görülür. Sonrasında ise 19. Yüzyılın ortalarında Endüstri Devrimi'nin büyük ölçüde tamamlanmış olduğu yıllarda *1848 Devrimleri*, büyük işçi ayaklanmaları şeklinde patlak verir. 19. Yüzyılın sonlarına doğru ise Godin ve Howard'ın ütopyalarının temelinde bir kent-kır çelişkisi üzerine eğildikleri görülür (Ek A). Endüstri kentinin kent merkezlerini köhneleştirmesi ve kırsal alan ile kent arasındaki çelişkilerin artışına bir tepki olarak gelişen bu ütopyalarda, kent ve kırsal mekanın uzlaştırılması yönünde bir strateji izlendiği görülür.

20. Yüzyıla gelindiğinde ise ütopyadaki mekan ve toplum ikileminde net bir kırılma görülür. Buradan itibaren toplum sorununu merkeze alan ütopyaların edebi biçimde yoluna distopya olarak devam ettiği görülürken; mekanı merkeze alan ütopyaların ise mimarlar, şehirciler ve sanatçılar tarafından görsel ağırlıklı üretimlerle işlendiği görülür (Ek A). Distopyaların ve bu türün ortaya çıkışının, 1917 Sovyet Devrimi ile ilişkisi bulunduğunu iddia etmek yersiz olmayacaktır. More'un ütopya türünün temel metni olarak görülmesine paralel olarak Zamyatin'in "Biz" adlı romanı da distopya türünün ilk temel biçimi olarak görünmektedir. Ancak, Zamyatin'in distopyası ile Orwell ve Huxley'in distopyaları arasında temel bir farklılık bulunur. Zamyatin'in distopyası temelde, tarihsel süreci ve onun kazanımlarını kökten reddeden bir ütopyacı tarihin sonu tezine karşı tutum alırken; Orwell ve Huxley'in distopyaları Sovyet Devrimi'ne karşı bir duruşu temsil ederler. Bradbury'nin distopyası ise eleştirisini

temelde kapitalist toplum içindeki kültürel ve entelektüel çürümeye yöneltir (Bradbury, 2007).

Mimarlar, şehirciler ve sanatçıların ürettiği ütopyları ise modern mimarlığın 20. Yüzyılın başından itibaren gelişimiyle ilişkilendirmek mümkün. Daha sonra 3. Bölümde ele alınacak olan modern mimarlığın kuramsal bütünlüğü ve hakim ideoloji - üretim biçimi bağıntıları ile bu üretimlerin ilişkisi olduğu söylenebilir. Örneğin Wright'ın *Broadacre City* önerisinin Robert Fishman'ın (1987) *Anglosakson Burjuva Ütopyları* ile ilişkisi olduğu görülür. Burjuva ütopyası kavramı ileride daha detaylı şekilde ele alınacaktır (3. Bölüm). Ayrıca Le Corbusier'in ütopylarının temel ekseninin ise modern mimarlık ve kapitalist üretim biçimi ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Modern mimarlık ve kapitalizmin uyumlu görünümü de yine 3. Bölümde ele alınacaktır. 1960'lı yıllardan itibaren mimari (görsel) ütopyların, modern mimarinin temel bir teması olan teknolojiyi merkeze aldığı görülür (Ek A). Teknolojiyle ilişkili olarak hareket, modülerlik, megastrüktür gibi ögeler kent mekanıyla ilgili tasarımlar olarak öne çıkar. Mekan oldukça net bir şekilde tanımlıdır. Ancak bu çizelgede belirtilen ütopycı gruplar arasında Constant'ın *Yeni Babil* projesi ayrı bir yere sahiptir. Mekandan yola çıkmasına rağmen Constant'ın ütopyası mekanı daha muğlak ve değişken, yeni insanı ise çok daha tanımlı gösterir. Bu ütopya da teknoloji, megastrüktür ve hareket kavramları hakimdir. Ancak hareket daha çok yeni insanın hareketi, daha doğrusu göçebelik temelinde ele alınır (Wigley, 1998).

Zaman çizgisinde, Türkiye'de ütopycı düşüncenin ana ekseninden açılarak paralel görünümü, bu çizelgeye dahil edilen ütopyların düşünsel olarak Fransız Devrimi'nin temel ilkelerinden etkilendiğini belirtmek amacıyla bu şekilde gösterilmiştir. Türk ütopyların ağırlıklı olarak siyasi rüyalar şeklinde bir gelişim gösterdiği görülmektedir (Ek A). Dolayısıyla mevcut Osmanlı toplumunun çöküş dönemi ve mevcut mekan ile kopmaz ilişkileri bulunur. Buna rağmen özellikle Hüseyin Cahit Yalçın ve İsmail Gaspıralı'nın ütopylarının temel ütopya biçimlerine oldukça yaklaştığı görülmektedir. Gaspıralı'nın (2014) *Darürrahat Müslümanları*, biçimsel anlamda More'un *Ütopya*'sına oldukça yaklaşan bir örnek olarak görünür. Aynı şekilde Yalçın'ın (2014) ütopyası da More'a oldukça yakın bir örnektir. Üstelik Yalçın'ın ütopyasının oldukça net sosyalist hatları olduğu görünür. Dahası, *Hayat-ı Muhayyel*'deki mekan tasvirleri de oldukça belirgindir. Burada yaşayan insanların

oturdukları “konak” olarak adlandırılan yapıların sadeliği ve gösterişsizliği ile kullanışlılığı detaylı betimlemelerle verilir (Yalçın, 2014).

Burada oluşturulmuş olan ve Ek A’da gösterilmiş olan ütopyaların tarihsel zaman çizgisinin örnekleri, ağırlıklı olarak ulaşılabilen kaynaklar ve kişisel bir seçkiden oluşmaktadır. Elbette burada belirtilen ütopyalara başka birçok örnek de eklenebilir ve çizelge daha da geliştirilebilir. Ancak bu çizelge, bu çalışmanın geneli açısından tarihsel zaman içerisinde ütopycı düşüncenin gelişimini daha anlaşılır hale getirmek için yapılmıştır. Dahası, bu tarihsel süreç içerisindeki devrimlerle ütopya arasındaki etkileşimin de görünür hale getirilmesi kaygısı bulunmaktadır. Ayrıca, bir sonraki bölümde değinilecek olan yöntemin sınanması açısından seçilecek olan ütopyanın belirlenmesine yardım etmesi amacıyla da yapıldığının belirtilmesi gerekir.

Her ne kadar mimari bir mekan analizi açısından çizelgede işaretli olan mimari (görsel) ütopyaların seçilmesi gerektiği düşünülecek olsa da, 20. Yüzyıldan bu yana ütopyaadaki mekan-toplum diyalektiğinin dengesinin bu yüzyıldan itibaren bozulmuş görünümü nedeniyle, daha temel bir ütopycı biçim olan edebi ütopyalara geri dönmüştür. Aynı zamanda bu kararda Lefebvre’in (2015b) mekan ve dil arasında da henüz keşfedilmeyi bekleyen ilişkiler bulunduğuna dair önermesi de etkili olmuştur. Bu açıdan mekanı kaçınılmaz olarak konu edinen ütopya metinlerinin, bahsedilen ilişkileri anlayabilme açısından daha uygun olacağı düşünülmüştür. Bu nedenle ütopycı temel biçim olarak görülen More’un metninin yazıldığı dönemde üretilen ütopyalara yönelmek uygun görülmüştür. Ayrıca çizelgede görülebildiği gibi More ve dönemindeki ütopya üretiminin, mekan ve toplumu daha dengeli ele aldığı görülmektedir. Fakat More’un metni üzerine birçok inceleme bulunur. Bu nedenle bu metne biçimsel anlamda yaklaşan ve ondan sonra en fazla ses getirmiş ütopyalardan biri olan Tomasso Campanella’nın *Güneş Ülkesi* seçilmiştir. Aynı zamanda bu seçimde metnin uzunluğu da göz önünde bulundurulmuştur. Bu metnin seçilmesindeki bir başka neden ise Ernst Bloch’un More ve Campanella arasında yaptığı karşılaştırmadır. Bloch (2013, c.1), More ve Campanella’yı birbirinin zıddı olarak yorumlamaktadır. Çizelgenin tartışmasında da görüldüğü gibi bu zıtlık, *Antik Çağ*’dan bu yana gelen özgürlük ve hiyerarşi temalarının çelişkisi şeklinde görünür. Campanella’nın metni, aynı zamanda Bloch’un tezini de değerlendirmek açısından seçilmiştir.

1.3. Yöntem

Bu tezin ütopya konusuna bakışı, edebi bir tür olmasının çok daha ötesinde toplumsal yaşamla ilgili ve toplumsal yaşamı etkileyen bir unsur olduğu yönündedir. Üstelik tarih boyunca edebi biçimin haricinde birçok farklı biçimde de ortaya çıkmış olan ütopyanın, siyasi içeriğinin de konuyu ele alırken göz önünde bulundurulması gerekir. Tarihteki ütopyacılardan yaşam öykülerine bakıldığında, birçoğunun politik mücadelelerin içinde yer aldıkları görülür. Örneğin Platon ve öğrencileri, ütopya düşleri adına Sirakuza’da politik bir girişimde bulunurlar (Usta, 2014). Ayrıca bu tezin kapsamında incelenecek olan Campanella, *Güneş Ülkesi*’ni kurmak için Kalabriya’da bir ayaklanma örgütlemeye çalışmış ve yakalanıp hayatının 27 senesini zindanda geçirmiştir. 19. Yüzyıl ütopya sosyalistleri ise ütopya doğrudan pratiğin içerisinde gerçekleştirmenin yollarını aramış ve komünler kurmuşlardır (Ek A). Dolayısıyla ütopya, sadece hayal edilmiş devlet tasarıları ya da romanları olarak görmek, kavramı bağlamından koparıp bireysel fantezilerle eşlemek anlamına gelir; ki bu da doğru bir değerlendirme yapmanın önünde engeldir.

Bu nedenle bu çalışmanın strüktürü, bu çerçevede oluşturulmuştur. Öncelikle kapsamda ele alınan tarihsel arka planın devamı olarak 2. Bölüm’de, sosyolojik açıdan ütopyanın ne ifade ettiği ele alınacaktır. Karl Mannheim, ütopya düşüncesinin More’un metninin yayınlandığı dönemden bu yana yoluna ütopik bilinç olarak devam ettiğini sosyolojik açıdan inceler ve tarihsel süreç boyunca bu bilinç türünün çeşitli aşamalarını gösterir (Mannheim, 2009). Dolayısıyla Mannheim’ın incelemesi ütopyanın, toplumsal anlamda hakim mevcut güç odakları karşısındaki konumlanmasını gösterir (Bölüm 2.1). Ütopya Mannheim’da, hakim ideolojik yapının zıttı olarak hareketlendirici karşı ideolojidir (Tanilli, 2001). Tarihin bu kesiti içerisinde toplumun tinsel yapısının değişimleri ütopik bilincin aşamaları üzerinden ortaya koyulur (Mannheim, 2009). Sonrasında ise ütopya üretimin psikolojik ve felsefi içeriği incelenecektir (Bölüm 2.2). Burada Ernst Bloch’un bilinçli bir tasarlama eylemi olarak gördüğü ütopyacılığın, gündüz düşü kavramı çerçevesinde ütopya bir dürtü olarak ortaya çıkışı ele alınır (Bloch, 2013, c.1). Bu kavram çerçevesinde ütopya tasarlama ediminin geçirdiği aşamalar *gündüz düşünün* dört aşama ya da karakteri çerçevesinde ele alınır. Üstelik Bloch’da Mannheim’a benzer şekilde *ütopik işlevin* ve hatta *dürtünün*, ideolojiyle ilişkisini ele almaktadır. Bloch’un (2013, c.1) değerlendirmeleri, ütopyacılığı insan doğasıyla özdeşleştiren bir bakış açısına da denk

düŖer. 2. Bölüm'ün sonunda ise, ütopyanın edebi biçimsel ve içeriksel özellikleri irdelenmektedir (Bölüm 2.3). Bu bölümdeki Fredric Jameson okumasında, Bloch'un bahsettiğı *ütopyacı dürtünün* nasıl *ütopyacı programa* evrildiğı irdelenecektir (Jameson, 2009). Dolayısıyla ütopyacı temel biçimsel içerikler ve özellikler olan *hammadde*, *kapanma* ve *eleştiri* gibi unsurlar ele alınacaktır. Bunun yanından ütopya için önerilen yeni üretim biçimi ve ideoloji formülasyonları gibi içeriksel özellikler de ele alınacaktır. Bu çerçevede ütopya, sosyolojik, psikolojik, felsefi, edebi biçimsel ve içeriksel özellikleri kapsamında irdelenmektedir. Bu üç düşünürün ortaya koyduğı kuramsal yönlerin birbirini tamamladığı da görülür. Sonuçta 2. Bölüm'de, başta da ele alındığı şekliyle ütopyanın toplumsal içerimlerine yönelik bir kuramsal çerçeve oluşturulmaktadır. Ayrıca bu bölüm genel olarak ütopyanın zamansal olan ile ilişkisini de ortaya koymayı hedeflemektedir. Daha önce de belirtildiğı gibi toplumsal olan, zamansal olarak algılanmaktadır.

3. Bölüm ise, ütopyadaki toplum-mekan ikilemini takip edecek şekilde mekanın incelendiğı bir bölüm olarak oluşturulmuştur. Temelde Lefebvre'in (2015b), *mekan üretimi* tezine ve Harvey'in (2008) *mekanzamansal ütopyacılık* önerisine dayanan bu bölümde, öncelikle mekanın toplumsal süreçte, üretimi esnasında geçirdiğı momentler olan *mekan temsili*, *temsili mekan* ve *mekânsal pratik* ile bunların *ideoloji* ve *üretim biçimi*yle bağlantıları ele alınacaktır. Daha sonra ise, tüm bu kavramların *mekânsal* ve *zamansal* boyutları Harvey'in (2008) *zamansal süreç ütopyaları* ve *mekânsal biçim ütopyaları* bağlamında ortaya koyulacak; *mekanzamansal ütopyacılık* önerisindeki *mekanzamansalın* gerçekliğe yaklaşması irdelenecektir. Ayrıca modern mimarlık pratiğinin ve mimari ürünün bu kavramlar çerçevesinde nerede konumlandığı, Fransız ütopyacılarının toplumsal mekana kuramsal yaklaşımları çerçevesinde ele alınacaktır (Tonka ve diğeri, 2011). Son olarak üçüncü bölümde; Lefebvre'de (2015b) ele alınan mekanın üretimindeki kavramlar olan *mekânsal pratik* (toplumsal pratik), *mekan temsili*, *temsili mekan*, *ideoloji* ve *üretim biçimi* momentleri, Harvey'in (2008) *mekânsal*, *zamansal* ve *mekanzamansal* diyalektik boyutlarıyla birleştirilerek, toplumsal mekanın üretimi bir şema yardımıyla ifade edilecektir (Şekil 3.3). Bu, aynı zamanda 3. Bölüm'de ortaya koyulan kuramsal çerçevenin, mekanın mevcut toplumsal mekanın üretimi içerisinde anlam ürettiğı momentleri görünür kılacak bir *kuramsal sentez* şemasıdır (Bölüm 3.3). Sonrasında ise bu şema, 2. Bölümde incelenen ütopyanın biçimsel ve içeriksel özelliklerinde ele alınan *hammadde*, *kapanma* ve

antitez (Novum) kavramları sayesinde ütopya mekanın ütopyacının zihninde üretimini açıklayacak şekilde geliştirilecektir (Şekil 3.4). Oluşan şema, aynı zamanda incelenecek olan ütopya'da yer alan mekânsal öğelerin kodlaması için bir şablon görevi görür.

Buna göre metin içerisinde yer alan her mekânsal öge, tek tek metin içerisindeki bağlamı ve anlamı dahilinde kuramsal sentezde görünen dört momentte ürettiği anlam dahilinde kodlanacak ve bu kodlama Ek B'de verilmiş olan tabloya işlenecektir. Ek B'de verilen tabloda metin içerisinde kullanılan mekânsal ögenin bahsedilen dört momentte aldığı değerlerin toplamı, bu mekânsal ögenin dört moment çerçevesindeki ilişkilerinin niceliksel değerlerini ifade etmenin yanı sıra; bu momentlerin ikisinin mekânsal ve diğer ikisinin zamansal olması nedeniyle mekânsal ögenin toplam zamansal ve toplam mekânsal değerlerini de verecektir (Ek B). Dolayısıyla ilgili mekânsal öge bir X (zamansal) ve bir Y (mekânsal) koordinatı olarak, koordinat düzlemi üzerinde ifade edilebilecektir. Ayrıca bu koordinat düzlemi üzerinde Harvey'in (2008), *mekanzamansal diyalektiği* de gerçekliği temsil edecek biçimde $x=y$ doğrusu olarak gösterilecek ve mekânsal öğelerin bu eksene yakınlık uzaklık ilişkisi çerçevesinde gerçekliğe ne kadar yakınlaştığı ya da gerçeklikten ne ölçüde uzaklaştığıyla hangi tarafta (mekânsal ya da zamansal) yer aldığı gibi veriler, görselleştirme yoluyla anlaşılmaya çalışılacaktır (Şekil 4.1). Aynı zamanda oluşturulan bu grafikler, mekânsal öğelerin ait olduğu ölçek grupları dahilinde ayrı ayrı ve tüm ölçeklerin bir arada gösterildiği başka bir grafikte de ifade edilecektir (Şekil 4.8). Buna göre mekânsal öğeler, yapı elemanı ölçeğinden evrensel ölçeğe kadar beş ölçek seviyesinde incelenmektedir.

Ayrıca elde edilen X ve Y değerleri, ait oldukları ölçek grubu dahilinde süreç (zaman) ve biçimde (mekan) yarattıkları niceliksel salınımları (dalgalanmaları) görselleştirmek için sismografik bir çizgi grafiğinde ifade edilecektir (Şekil 4.2). Bu grafik, mekânsal öğelerin hangi ölçek grubunda en yüksek salınım değerleri aldığını ve dolayısıyla da hangi ölçek grubunun diğerlerine göre daha baskın olduğunun görünmesini sağlarken; bu niceliksel büyüklükleri oluşturan mekânsal öğelerin de daha net görünmesini ve tespit edilmesini sağlayacaktır. Dolayısıyla ütopya'da hakim olan mekânsal ölçeğin belirlenmesi de mümkün olur. Ancak bu grafikteki mekânsal öğelerin sıralaması, her ne kadar başlangıçta metin içerisinde karşılaşılan sıralamaya göre yapılmaya çalışılmış olsa da; ölçek gözetilerek yapılan bir gruptama nedeniyle sıralamanın

verilerin değerlendirilmesi üzerinde bir etkisi olmaması nedeniyle sıralama gözetilmemiştir. Dolayısıyla bu grafik üzerinde ifade edilen mekânsal ögeler, metin içerisinde karşılaşılan sıralamayı takip etmemektedir. Ayrıca öne çıkan mekânsal ögeler, daha önce bahsedilen dört moment ile olan ilişkileri dahilinde, radar grafikler yardımıyla da incelenecek ve bu dört momentten hangisinin ya da hangilerinin (bazı durumlarda iki moment en yüksek eş değeri alabilmektedir) bu mekânsal ögenin karakterinde baskın olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır.

3. Bölüm sonunda ve 4. Bölüm başında daha detaylı bir şekilde açıklanacak olan bu yöntem dahilinde Campanella'nın *Güneş Ülkesi* incelenecektir (Bkz. 4.2). Öncelikle Campanella'nın yaşam öyküsünden de faydalanılarak ütopyanın yazım sürecinde ütopyaçının geçirdiği süreç incelenecek ve daha sonra Jameson'da (2009) ele alınmış olan ütopyaçı *yeni üretim biçimi* ve *yeni ideoloji* irdelenecektir (Bkz. 4.2.1). Sonrasında ise yukarıda bahsedilen yöntem dahilinde yapılan niceliksel veri (metin) görselleştirmenin sonuçları incelenecektir. Son olarak 5. Bölüm'de ise, tüm yöntemin sonuçları 2. ve 3. Bölüm'lerdeki kuramsal çerçeve dahilinde tekrardan ele alınarak yöntemin değerlendirmesi yapılacaktır.

Ancak son olarak, geliştirilmiş olan bu niceliksel veri (metin) görselleştirme yöntemi için veri toplama yöntemi olan kodlama işleminin yine de bireysel bir okumanın sonuçları olduğu not düşülmelidir. Elbette bu bireysel okuma, tez içerisinde yer alan kuramsal bütün çerçevesinde yapılmaktadır. Dolayısıyla analizi yapan kişinin aynı zamanda niceliksel veri kümesinin oluşturulmasında aracı olarak işlev gördüğü söylenebilir.

2. ÜTOPYACI TEORİ

Tarih boyunca ütopyaların insanlığın gelişimiyle beraber hep mevcut olduğunu görebiliriz. Bildiğimiz ya da kaydını tutmuş olduğumuz tarihsel dönemler boyunca ütopya ya da ütopyacılık tahayyüller belirli dönemlerde ortaya çıkarlar. Paul Tillich, ütopyik düşüncenin insan varoluşunun özünde, antropolojik temellerinde olduğunu vurguluyordu (Usta, 2014). Bu, insanoğlunun düşünme biçiminde ütopyacılık düşüncenin, halihazırda bir yeri olduğu şeklinde bir çıkarımdır. Aynı şekilde ütopyanın tarih içerisinde, hangi dönemlerde ortaya çıktığı da başka bir gösterge olarak bir bilgi içerebilir. Ütopyaların tarih içerisinde yoğun olarak ortaya çıktığı dönemleri incelersek (MÖ 5-4. Yüzyıllar, İslam dünyasının 11-12. Yüzyılları ve Avrupa’da 16-17. Yüzyıllar), bu dönemlerde sınıflar arası çelişkilerin üst mertebeye yaşandığını ve eski yöntemlerin, toplumsal düzenlerin işlemediğini görürüz (Usta, 2014). Eski yöntem, yasa ya da toplumsal düzenlerin işe yaramaması nedeniyle, ütopyacılık düşüncesi, mevcut durumdaki olumsuzlukları aşma yönelimindedir. Ütopyalar, “var olanı” ya da “verili olanı aşan” tasarımlardır (Usta, 2014).

Ağırlıklı olarak edebiyatta görülmesine rağmen, başka birçok alanda da ütopyacılık tasarımlara rastlamak mümkündür. Edebi alanda da, muhtemelen, toplumsal yaşam üzerinde bu kadar etkili olmuş olan metin türü azdır. Ütopyaları “devlet romanları” başlığı altında tanımlamak ve bu anlamda sadece bir edebi tür olarak değerlendirmek; bu metinlerin toplumlar üzerindeki etkilerini görmezden gelmek anlamına gelir (Usta, 2014). Ütopyacılık düşüncesi diye niteleyebileceğimiz bu unsurun, tarih boyunca devrimlerle ve reformlarla yan yana geldiğini görürüz. Ütopya, 19. Yüzyılda Avrupa ve Amerika kıtalarında komün denemeleri ve halen günümüzde devam eden ütopyacılık deneyler; edebiyatın yanı sıra, sanatın diğer dallarında, felsefe, psikoloji ve ideolojide yansımaları olan bir düşünce biçimi, başat bir öğe olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu anlamıyla ele alındığında, ütopyacılık düşüncenin ölçeği ve sınırları oldukça genişlemektedir. Bu nedenle günümüze kadar ulaşan eserlerin, hangilerinin ütopya kategorisinde değerlendirileceğini belirlememiz gerekir.

Tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkmış olan eserlerden hangilerinin ütopya olarak kabul edilebileceği tartışması, halen güncel bir tartışmadır. Ancak bu tartışmalar sonucunda, ütopyalarda olması gereken özellikler olarak gösterilen üç temel özellikten söz edilmektedir. Usta'nın Arnheim Neusüss'ten aktardığına göre; ütopyaların binyılcı düşünceyi dışlaması, laik bir yapıya sahip olması ve insanların arzularını öte dünyaya ertelememesi, içinden çıktıkları mevcut topluma eleştirel şekilde yaklaşmaları ve bir alternatifini önermeleri gerekmektedir (Usta, 2014'te atıfta bulunulduğu gibi).

Burada dile getirilen özellikler, Thomas More'un Ütopya romanı başlangıç kabul edilerek listelenmiştir. Ütopya romanı burada bahsedilen tüm özellikleri kapsamaktadır. Yukarıdaki, ütopyalarda olmazsa olmaz kabul edilen üç özellikten ilki olan, ütopyaların laik bir bilinç içermeleri tezi Alfred Doren'e aittir. Doren, ütopya literatüründeki eserleri inceleyerek, iki kategori olduğunu öne sürmüştü: "özlenen mekanlar" ve "özlenen zamanlar". Bu önermeye göre, Doren, özlenen zamanların ütopya olarak değerlendirilmemesi gerektiğini savunmaktadır (Usta, 2014). Buna göre ahiret zamanını hedef gösteren düşünce ya da bilinç çeşitleri ütopya olarak kabul edilmiyordu. Bu tip özelemler, ütopyanın adresi olarak öte-dünyayı, gerçeküstünü gösteriyordu. Çoğunda, ütopya (ya da cennet tasarısı) ölümden sonraya veya vadedilmiş bir geleceğe erteleniyordu. Bu da, bir tasarı olma özelliği de taşıyan ütopyanın, sırf bu özelliği ile bile eyleme doğru olan yönelimi ile çelişiyordu. Öte-dünyada, ölümden sonra ulaşılabilecek bir ütopya, toplumsal anlamda bir eylemsizliği de peşinden sürüklemeye potansiyeline sahiptir. Onun bu, gerçek dünya ile bağlarını tamamen kopartan tutumu nedeniyle, ütopyaların "laik" bir bilinç düzeyine sahip olmaları gerekiyordu. Ancak bu sayede, tasarı (ütopya), gerçek dünya ve günlük yaşamla ilgili oluyordu.

Fakat yukarıdaki önermeye göre Thomas More'un Ütopya romanından önce ortaya çıkmış olan eserler artık ütopya kategorisinde değerlendirilemiyordu. Ernst Bloch, bu önermeye karşı çıkmaktadır (Usta, 2014). Bloch, bu hareketlerin veya ütopyacı düşüncenin ortaya çıktığı dönemlerde henüz laik bir bilincin olgunlaşmamış olduğunu belirtir. Buna göre, More'un eserinden önce de bir ütopyacı düşünce mevcuttur ve Doren'in yaptığı gibi bir kategorileştirme, ütopyacı düşüncenin tarihsel süreç içerisindeki hareketini doğru bir şekilde irdelemeyi engellemektedir.

Tüm bu göstergeler dahilinde, bütünlükçü bir ütopyacı teorinin anlaşılabilmesi için edebi biçimin ötesine geçmek gerekiyor. Bu nedenle bu bölümde, teorik anlamda ütopyanın anlaşılabilmesi için üç temel perspektif belirlenmiştir. Ütopyanın toplumlar üzerinde yarattığı etkinin kabulü bağlamında ilk olarak sosyolojik bir perspektif belirlenmiştir. İkinci perspektifte ise ütopyacıyı, ütopya yazımına iten felsefi ve psikolojik nedenler ele alınacaktır. Son olarak da bu türün en yaygın biçimi metin olduğu için, edebi ve biçimsel perspektif ele alınacaktır. Bu üç perspektifi ele almak adına, konu ile ilgili detaylı çalışmaları olan üç kuramcı belirlenmiştir. Sosyolojik perspektif için Karl Mannheim, felsefi ve psikolojik perspektif için Ernst Bloch ve son olarak da edebi ve biçimsel özellikler için de Fredric Jameson seçilmiştir. Bu üç düşünürün seçilmesindeki başlıca sebep, bahsedilen bu üç temel perspektif alanında birbirlerini tamamlar nitelikteki çalışmalarıdır. Dolayısıyla, ütopyayı teorik anlamda bütünsel olarak kavramak adına bu üç temel perspektif bahsedilen sırayla bu bölümde ele alınacaktır.

2.1. Sosyolojik Perspektif - Mannheim Okuması

Bloch'un önermesiyle birlikte ütopyanın alanı tarihsel zaman içerisinde büyük ölçüde genişlemektedir. Dolayısıyla ütopya, tarihin birçok aşamasında toplumsal yaşamın ilerleyişi üzerinde görünür etkilerde bulunan bir unsur olarak düşünülebilir görünmektedir. Bu da sosyolojik bir boyutta etkilerinin gözlemelenebilir olabileceğini akla getirir. Bu nedenle bu alt bölümde ütopyanın sosyolojik boyutunu anlamak adına Karl Mannheim'ın "İdeoloji ve Ütopya" adlı eserinde, adından da anlaşılabilceği gibi toplumsal yaşama etki eden bu iki başat unsur arasında kurduğu ilişki çerçevesinde bir okumaya yer verilmiştir. Mannheim, Marksizmden esinlenmiş ve kültür sosyolojisini temellerini atmış bir kuramcıdır (Tanilli, 2001). Mannheim'ın ütopyayı neden sosyolojinin konusu olarak değerlendirildiğini Jean-Marie Vincent şu şekilde özetlemektedir: *"Kimi toplumsal katmanlar, sahip oldukları simgesel imkanların yardımıyla mevcut düzendeki bağların en azından bir bölümünü kopartabilecek yönelimleri formüllemeye çalışırlar. Bunun sonucu olarak ütopya, tıpkı ideoloji gibi, bilgi sosyolojisinin alanına aittir"* (Vincent, 2003, s. 160).

Dolayısıyla Mannheim, sosyolojinin alanında değerlendirdiği ütopyayı, ideolojiyle karşılıklı olarak inceler. Özellikle Marksist yaklaşımı burada ortaya çıkılmaktadır. Server Tanilli, Mannheim'ın ideoloji ve ütopya arasında yaptığı ayrımı şu şekilde

özetlemektedir: “İdeoloji, egemen gruplara otoritelerine meşruluk kazandırmada yararlı; ütopya, var olan düzeni tartışan egemenlik altındaki grupların işine yarar. Böylece ütopya, kamçılayıcı ve tarih bakımından hareketlendirici ideolojidir” (Tanilli, 2001, s. 261). Buna göre Mannheim’ın, tarihsel zaman içerisinde ortaya çıkan ütopyacı düşünceyi, toplumsal anlamda sınıf çelikileri ve mücadeleleri çerçevesinde ele aldığı anlaşılmaktadır. Daha önceleri tarihin içerisinde süzülüp gelen ütopyacı düşünce biçimi, 15. yüzyılın sonları ve 16. yüzyılın başlarından itibaren yoluna “ütöpik bilinç” olarak devam etmiştir (Mannheim, 2009). Dolayısıyla Mannheim (2009), incelemesinde, ütöpik bilincin bahsedilen tarihlerden günümüze kadar olan şekil değişimlerine odaklanmaktadır. Buna göre Mannheim (2009), bu tarihlerden günümüze kadar ütöpik bilincin dört temel aşamasından bahseder. Bunlar sırasıyla kiliastik bilinç, liberal-hümaniter tasarı, muhafazakar bilinç ve sosyalist-komünist ütopya’dır (Mannheim, 2009).

2.1.1. Kiliastik bilinç

Ütopyaların üç temel özelliğinde bahsedilen *binyılcı* düşünce, bir *özlenen zaman* olarak Alfred Doren’in ütopyacı olarak kabul etmediği bir düşünce şeklidir. Bahsedilen *binyılcı* anlayış ya da düşünce, *Anabaptistler* olarak bilinen ve bebeklikte gerçekleştirilen vaftiz töreninin, insanın yetişkinlikte özgür iradesiyle Hristiyanlığı seçerek elde edeceği vaftizi elinden aldığına inanan toplulukların düşüncesi idi. Anabaptistler, dünyanın sonunda İsa’nın dünyaya geri döneceği ve yeryüzünde bin yıl sürecek bir imparatorluk kuracağı inancını taşıyorlardı (Mannheim, 2009). Görülebileceği gibi anabaptistlerin ütopyası bir mekana değil, gelecekte bir zamana atıfta bulunuyordu. Burada özellikle önemli olan bir nokta, bu ütopyacı anlayışta, birçok ütopyada görülen ideal bir mekana atıfta bulunmanın ideal bir zamana atıfta bulunmayla yer değiştirmiş olduğunu görmemizdir. Türkçede *yeniden-vaftizcilik* ya da *yetişkin vaftizciliği* olarak tanımlanabilecek bu akım; Kilise ile devletin tamamen ayrılması gerektiğini savunan, yoksul çileciliğini benimseyen, Protestanlığın bir tarikatıdır (Öğütler, 2007). Bu, Mannheim’ın (2009) Kiliastik dönem olarak adlandıracağı, tarihte, 1525 Köylü Savaşları olarak bilinen köylü ayaklanmalarının yaşandığı dönemdir. Bu ayaklanmalarda, binyılcı düşüncenin, hareket üzerinde önemli etkileri olmuştur.

Mannheim, kiliastik döneme kadar gelişmiş olan ütöpik düşüncenin, bu dönemden itibaren “ütöpik bilinç” olarak yoluna devam ettiğini sosyolojik bir temelde ele almaktadır. Ona göre kiliast bilinç, ütöpik bilincin ilk tarihsel aşamasıydı. Kiliast bilinç –gene teolojik bir temelde olsa da- önceki cennet tasarılarını yeryüzüne indiriyordu: *“O zamana dek bir yerlerde serbestçe süzölmüş ya da öteki dünyaya yönelmiş olan umutlar, burada ve şimdi gerçekleşebilir bir yaşamışlık olarak, aniden dünyevileşmiş ve toplumsal eylemselliği büyük bir şiddetle etkilemiştir”* (Mannheim, 2009, s. 204). Dolayısıyla, kiliast ütopyanın mekanı, öte-dünya yerine içinde yaşadığımız dünya oluyordu. Ancak, bu ütopyanın gerçekleşmesi için zamanı, bu dünyanın sonuna, kıyametin sonrasına erteliyordu. Bu özelliğinden dolayı da, “özlenen zaman” olarak, toplumsal eylemsizliğe yönelme tehlikesine karşın, toplumsal eylemliliği de mümkün kılıyordu.

Kiliastik bilinç, kendisi ile özümüzde zaman içerisinde oluşan günlük-tarihsel varoluş arasındaki bağlantıları koparır. Her an için dünyaya, ortaya konan eserlere ve kültüre karşı düşmanlığa dönüşebilmesi mümkün olan bu bilinç, tüm ortaya konan eserleri zamansız bir olay, bir Kairos’a [tanrısal bir an’a] yönelmiş daha önemli bir hazır olmanın fazlasıyla erken gerçekleşen coşkusu olarak değerlendirir. (Mannheim, 2009, s. 210, 211)

Ancak bu bilinç türü, her ne kadar gelecekteki, arzulanan ve beklenen bir olayın habercisi gibi bir söylem dili oluştursa da aslında odaklandığı şimdiki zamandır. Buna göre, kiliast bilinç, mevcut an içerisindeki anlamsal tatmine odaklanmaktadır. Şimdiki zaman içerisinde, beklenen önemli olaya (İsa’nın yeryüzündeki bin yıllık imparatorluğunun başlangıcı) her an hazırlıklı olmaktır. Geleceğe yönelik tüm söylemine rağmen, aslında amaçlanan; bu önemli olaya layık bir biçimde, “şimdi”nin içinde hazır bulunmak ve dünyevi mekanda bu yaşam biçimini tesis etmeye yönelik eylemdir (Mannheim, 2009).

Kiliastik ya da binyılcı düşüncenin kökeni Köylü Savaşları’ndaki köylülerin taleplerinden çok daha eski olsa da, bu dönemde köylülerin talepleri üzerinde ciddi etkileri olmuştur. Bu, Mannheim’ın (2009) bahsettiği bir bilinç düzeyine erişimi temsil etmektedir:

Ancak konumuz açısından en esaslı dönüşüm, köylü hareketinde kendini göstermiştir ki bu, çoğu yazarın genellikle gözden kaçırdığı bir dönüşümdür. Burada, yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip olan “yeryüzünde Tanrı krallığı” fikrinin özel mülkiyet karşıtı bir karakter kazanması söz konusudur. Hristiyan ortaklaşmacılığı, aslında bu ütopyanın her zaman içerdiği bir unsurdur. Ancak çağın kapitalist gelişimi, “para devrimi”nin yarattığı enflasyonun vergileri ezici bir biçimde arttırması ve köylüleri topraktan koparması sonucu, ortaklaşmacılık fikrinin doğrudan özel mülkiyet karşıtlığından temellenmesine yol açmıştır (Öğütler, 2007, s. 26).

Ayrıca, on iki madde olarak da adlandırılan, köylülerin öne sürdüğü şartlar içerisinde yer alan bazı maddeler, özellikle anabaptistlerin düşüncesinin eylem üzerindeki etkisini gözler önüne sermektedir. Özellikle ilk iki maddede, topluluklar için rahiplerini kendi başlarına seçme ve görevden uzaklaştırma hakkını; küçük öşürün kaldırılması ve, rahiplerin ödenekleri bir kez ödendikten sonra, büyük öşürün kamu yararı gözetken erekler için kullanılmasını talep eden köylüler, kamu yararını gözetiyorlardı (Engels, 1990). Özellikle ilk maddeyle, dini neredeyse kamulaştırarak (kontrolü köylülerde olacak şekilde) ve ikinci maddeyle de toplanan vergilerin kamu yararına kullanımını talep etmesi, binyılcı ortakçılık ilkesiyle örtüşmektedir. Kamucu, toplumu ön plana alan bir yaklaşım, çoğu ütopya da bulunan bir özelliktir. Buna ek olarak, kiliselerin ve rahiplerin gene köylülerin kontrolüne verilmesi talebi de; binyılcı, anabaptist düşüncenin, kilise ile devletin tamamen ayrılması gerektiğini savunmasıyla örtüşmektedir. Bu anlamda bakıldığında bunu “laik” bir refleks olarak değerlendirebiliriz. Bu bağlamda Alfred Doren’in yaptığı saptamaya rağmen, binyılcı düşüncenin ütopyacı bir karakteri olduğunu ve eylemliliğe yansmasıyla da, bu dünya ile ilgili olduğunu kanıtlayan önermeler getirebilme kapasitesi olan bir bilinç aşaması olduğunu görürüz.

2.1.2. Liberal-hümaniter tasarı

Ütopik bilincin ikinci aşaması “liberal-hümaniter tasarı” dır. Mannheim’a (2009) göre liberal tasarımın ütopyası “fikir” dir. Ona göre: “*Uygun biçimiyle liberal-hümaniter ütopya, ‘kötü’ gerçekliğin karşısına ‘doğru’ ve rasyonel bir karşı tasarı koymaktadır*” (Mannheim, 2009, s. 210). Kiliastik bilinç aşamasında ruhani ve tinsel bir içsellik olarak kavranan, liberal-hümaniter tasarıda, dışsal bir rasyonellik olarak akli esas almaktadır. Bu anlamda, aslında, liberal tasarımın teolojik olanın karşısına dikildiğini

görmekteyiz. Mannheim (2009), bu fikirlerin, idealist-Modern felsefede biçimlendiğini ve aslında Modern felsefenin de, Kiliast bilincin “ruhani dünyası” nı parçalamayı amaçladığını belirtmektedir.

Liberal bilinç, geçmişin bir ürünü olan kültüre yabancı değildir. Dolayısıyla, geçmiş tam anlamıyla yadsımaz. Ancak geleceğe doğru olan yöneliminde, bu gelecekte “yeni” olanı, kendinden öncekinin olumlu yanları üzerine kurar. Ancak bunu, “şimdi”de gerçekleştirmeye çalışır. Dolayısıyla esas olarak derdi şimdiyledir. İçinde yaşadığımız dünyayı bir “oluş” içinde anlamaya çalışır. Ona göre, kiliast bilinçte olduğu gibi zamanın sonunda değil; günlük yaşamın, “şimdi olmakta olanın” içinde aranmalıdır anlamsal tatmin. Kiliast bilinç, “şimdi” içerisindeki anlık, anlamsal ve niteliksel tatmini esas almaktadır. Liberal-hümaniter bilinç ise “şimdi” içerisindeki “oluş” a odaklanmıştır (Mannheim, 2009).

Mannheim (2009), ayrıca liberal tasarının, ancak geçmişten (soydan) gelen ayrıcalıklara sahip bir sınıfın karşısındaki konumlanışıyla anlaşılabilceğini söylemektedir. Burada, daha önce sözü edilmiş olan sınıflı toplum ve ütopya ilişkisini görürüz. Dolayısıyla ideoloji de sürece dahil olmuş olur. Ütopik bilinç, yükselen bir sınıfla özdeşleşmeye başladıkça ideoloji ile yan yana gelmeye başlar; ve bu yan yanalık diyalektik bir birliktelik oluşturur. Mannheim (2009), kiliastik olanda henüz ideolojik unsurun tam anlamıyla biçimlenmemiş olduğunu söylüyordu. Buna ek olarak, kiliastın ütopyasının, eylemlilik (1525 Köylü Savaşları) ile yan yana geldiğinde nasıl da ideolojik bir işlev gördüğünü ve köylülerin “on iki madde” adlı siyasi taleplerinin maddelerini nasıl etkilediğini de tespit etmemiz gerekir. Liberal-hümaniter tasarıda ise ideoloji, artık daha sınıfsal bir karaktere sahiptir. Bu nedenle Mannheim (2009), bu tasarının aristokrasi karşısındaki konumlanışının önemini vurgulamaktadır.

Bu noktada Mannheim (2009) bir konuya dikkat çekmektedir. Buna göre, başarılı bir şekilde, toplumu dönüştürücü bir etkide bulunmuş olan bir ütopya, sadece bireysel üretimin bir marifeti olamaz. İdeoloji ve sınıflar işin içine dahil olmaya başladıktan sonra, yükselen sınıf –ki ideolojik olanı bu sınıf tanımlamaktadır (Mannheim, 2009)- ütopyik olanla işbirliği içindedir. Dolayısıyla, ortaya çıkan ütopya, yaratıcısının bireysel istek ve arzularındansa, içinde bulunduğu tarihsel koşullardaki yükselişe geçen sınıfın ve ütopyik bilincinin istek ve arzularını içermektedir. Bu nedenle de ideolojiden beslenir.

2.1.3. Muhafazakar bilinç

Ütopik bilincin üçüncü aşaması “muhafazakar tasarı”dır. Muhafazakar bilinç, geçmişten şimdiye var olan mevcut durum ile uyum içerisindedir. Bu nedenle de teorisi ya da ütopyası yoktur (Mannheim, 2009). Ortaya çıkan muhalif sınıfların baskısı sonucu savunmacı konumuna geçer ve ütopyanın karşısına, gücünü varoluşundan alan bir karşı ütopya geçirir. Bu karşı ütopya, aslında içinde yaşanılan mevcut durumdur. Her ne kadar muhafazakar tasarının teorisi olmasa da, ütopyacının tasarısının karşısına mevcut gerçekliği geçirmesi tezi de oldukça güçlüdür. Hatta muhafazakar tasarının, gücünü bu somut gerçeklikteki varoluşundan aldığını da söyleyebiliriz. *“Bir şey sadece olduğu için, daha baştan yüksek vasıflıdır”* (Mannheim, 2009, s. 222).

Muhafazakar bilincin, zamansal algısı da liberal-hümaniter tasarı ile kiliastın algısından farklıydı. Kiliast için zamansal süre yoktur, liberal tasarı için ise bu, şimdiden geleceğe, yani ilerlemeye yönelik anlamıyla mevcuttur. Muhafazakar tasarıda ise, “şimdi”de, halihazırda herşeyin yavaş yavaş ama aşamalı olarak oluşuyor olması nedeniyle bu algı mevcut haliyle olumlu bulunur (Mannheim, 2009). Buna göre kiliast bilinç, “şimdi” ve “an”a odaklı bir zamansal algıya sahiptir ve liberal-hümaniter tasarı ise “şimdi”den “geleceğe” bir yönelim sergiler. Muhafazakar tasarı ise, “geçmiş”ten “şimdi”ye yönelen bir zamansal algıya sahiptir. Mannheim (2009), geçmiş zamanın bu “sanal mevcudiyeti”nin, zamansal algıya, hayali bir üç boyutluluk kazandırdığını belirtir.

Tarihsel olaylar, dünyayla ilgili bu türden bir duygu için, her bir topinin (düzenin) yerine sürekli olarak onun içinden çıkıp yükselen bir ütopyanın geçmesinden başka bir şey değildir. Gerçek yaşam, yalnızca ütopya ve devrimde saklıdır; kurumsal varoluşsal düzen, yatışan ütopyadan ve devrimden artakalan kötü bir çökme miktarıdır daima. Tarihin yolu, böylece, topiden ütopyaya ve oradan yine topyaya vs. geçmektedir. (Mannheim, 2009)

Burada gösterilen, aslında Hegel’ci bir diyalektik içerisinde tarihin algılanışdır. Mevcut verili olan an ve düzen “tez”, ütopya ise bunun tam karşısında duran “antitez”dir. Tez ve antitezin sentezlenme aşaması da, tarihte, “devrim”lere karşılık

gelir. Sonra bu sentez, tekrar teze dönüşür ve döngü tekrar işlemeye başlar. Örneğin, Thomas More'un Ütopya'sında özel mülkiyet reddedilmiştir (More, 2012). More'un ütopyası, liberal-hümaniter tasarımın ütopyasıydı. Ancak, burjuvazinin bu ideolojisi, devrimi gerçekleştirdiğinde, tam tersine mülkiyet hakkını savundu (Rousseau, 2006). Çünkü, önceki durumda, sınıfsal olarak yükselişini sağlayan, edindiği sermayenin gücüydü. Ticaret yaparak ve mülk edinerek bu sermayeyi oluşturmuştu. Burjuvazi, devrime gelindiğinde, mülk edinme hakkını savunduğu zaman, tez ve antitezi sentezlemiş oldu. Tezde faydalı gördüğü bir olguyu, geleceğin tasarısına taşıdığı zaman, hem sentezi oluşturmuş, hem de tekrar teze dönüşüm sürecini başlatmış olur.

2.1.4. Sosyalist-komünist bilinç

Liberal tasarımı, tarihsel süreç içerisinde, “sosyalist-komünist ütopya” takip eder. Bu bilinç türü, sonrasında geldiği önceki bilinç türleriyle de mücadele etmelidir. Buna göre hem kiliast tasarı hem de liberal-hümaniter tasarı ile mücadele halinde ve muhafazakar tasarıyla da ikincil düzeyde ama gene mücadele halindedir (Mannheim, 2009). Muhafazakar olan ile mücadelesinin ikincil planda olması, kiliast ve liberal tasarıyla olan çelişkilerinin daha yakın ve dolaysız doğasından kaynaklanmaktadır. Sosyalizm, liberal tasarımın önermelerini reddetmiyor, aksine onları radikalleştiriyordu (Mannheim, 2009). Liberal tasarımın ortaya koyduğu, kanunlar önünde eşitlik, özgürlük gibi kavramların yanına “iktisadi eşitliği” ekliyordu. Bu, önceki devrimde, burjuvazinin kendi çıkarları doğrultusunda es geçtiği ilkeydi.

Sosyalist bilincin, liberal bilinç ile bir diğer ortak noktası ise, zamansal olarak ikisinin de “şimdi”den “geleceğe” işaret etmesiydi. Sosyalist bilinç, bunun, kapitalist toplumun çöküşüyle gerçekleşeceğini söylüyordu. Buna, muhafazakar tutumun mevcut varoluşu olumlu bulmasına olan ortak tepkinin neden olduğu söylenebilir (Mannheim, 2009). Liberal tasarıdan farklı olarak, gelecekte tariflediği hedef için daha kesin bir kırılma noktası tariflemektedir. Kapitalist toplumun çöküşüyle birlikte özgürlük ve eşitliğin sağlanabileceğini söylemektedir. Bu hedef her ne kadar liberal tasarıdakinden daha belirli bir yol haritası çizmesine rağmen (kapitalist toplumun çöküşünün ne zaman ve nasıl olacağı anlamında) hala bir belirsizlik taşımaktadır. Mannheim (2009), bu belirsizliğin “kiliastik heyecanın ve kültürel idealler yardımıyla gerçekleştirilmesi gereken gizli ve esrik enerjilerin yüceltilmesinin reddi” olarak algılanması gerektiğini belirtir. Çünkü kiliastik tasarı, kıyametin ertesine hatları çok

net belirlenmiş bir ütopya ortaya koyuyordu. Kiliastik olandan kopuş, bir anlamda da kapitalist toplumun çöküşünün ertesinde geleceği öngörülen özgürlük ve eşitliğin bu şekilde muğlak bırakılmasıdır. Bunu, sosyalist-komünist ütopyanın öncüllerine oranla toplumu daha nesnel bir perspektifle kavramasının neden olduğunu belirtebiliriz.

Daha önce, muhafazakar tasarının, liberal tasarımı nasıl bir “gerçeklik” kıstasıyla sınıdığını ve eleştiriye tabi tuttuğunu görmüştük. Ancak muhafazakar tasarının gücünü aldığı, hali hazırda varolanın “gerçekliği”nin gücüdür. Buradan hareketle ortaya koyduğu “topi”nin gerçeklikle birebir örtüşmesi, bir soyutlama olan liberal tasarının ütopyası karşısında iddialı bir kuvvet olmasını sağlamaktaydı. Sosyalist bilinç de aynı şekilde liberal tasarımı böyle bir gerçeklik sınamasına tabi tutar: *“Sosyalist bilinç, liberal tasarımı büyük çapta aşan, ütopyayı prensip olarak gerçekliğin bünyesine çeken bir bilinç tarzıdır”* (Mannheim, 2009, s. 231). Ancak muhafazakar tasarının sınaması daha biçimsel bir sınamaydı. Oysa sosyalist-komünist bilincin gerçeklikle ilgili tezleri toplumsal ve ekonomik düzeydeydi. Bu bilinç, maddi dünyanın, toplumsal örgütleniş üzerindeki etkilerinden yola çıkan bir gerçekçilikle eleştireldir. *“Toplumsal ekonomik ve toplumsal yapısı, sosyalistin mutlaklaştırılmış gerçekliğine dönüşmektedir”* (Mannheim, 2009, s. 228).

Burada önemli olan bir konu, sosyalist-komünist bilincin, tarihsel zamanı ve “geçmiş”i algılayış biçiminin muhafazakar bilinç içindeki tarih ve geçmiş anlayışlarıyla örtüşür görünen yapısıdır. Mannheim (2009), bunun ikisinde de bulunan bir *dolaylılık bilinciyle* alakalı olduğunu belirtmektedir. Ancak bu dolaylılık bilincinin muhafazakar bilinç ile sosyalist-komünist ütopyada algılanış biçimleri arasında bir ayrım mevcuttur. Daha önce muhafazakar bilinç tartışmasında tarihin Hegel’ci bir diyalektik içinde algılanışı olarak ortaya koymuş olduğumuz bu yaklaşımda, muhafazakar olanı, -her topinin yerini alan bir ütopya ve sonrasında aynı ütopyanın çökmesi ve tekrar bir *topiye* dönüşerek döngüsel süreci tekrar başlatması- bu tarihsel-döngüsel mekanizmayı mevcut varoluşsal durumu olumlayıcı bir karakterde görürüz (Mannheim, 2009). Sosyalist bilinçte ise bu tarihsel döngü ya da bilgi, muhafazakarın olumlayıcılığının aksine teorik bir argümanın temellendirildiği bir işlev olarak görünür: *“Bugüne kadarki bütün toplumların tarihi, sınıf mücadeleleri tarihidir”* (Marx, Engels, 1979, s. 44). Karl Marx ve Friedrich Engels tarafından kaleme alınan bu ifade, tarihin bir olumlaması şeklinde değil; aksine tarihsel zaman içerisinde

toplumun ekonomik ve toplumsal koşullarını ortaya koymaya çalışan ve bu temelde bir karşı argüman üreten (sınıfsız toplum) bir işlev olarak görünür.

2.1.5. Günümüzdeki durum

Günümüzdeki durumda ise, Mannheim, ütopyanın giderek çözülmekte olduğunu ileri sürmektedir. Ütopya, gerçek yaşama yaklaştıkça, işlevsel ve özsel olarak değişime uğramış olur (Mannheim, 2009). Geldiğimiz noktada Mannheim (2009), ütopyanın, özünü çeşitli şekillerde yitirdiğinden söz eder. Gerçekliğe yaklaşması, yani dünyevi olan ile daha fazla ilgilenir hale gelmesi, ütöpik yoğunluğunun azalmasına neden olmaktadır. Kiliast bilinç aşamasından bu yana gelen her bilinç aşamasında, bu gerçekliğe yaklaşma durumunun, daha fazla gözlenebildiğini görürüz. Buna göre her bilinç aşaması ütopyayı kendi sonuna daha fazla yaklaştırmaktadır. Mannheim (2009), aslında bu bilinç aşamaları arasındaki rekabet ve çelişkinin ütopyanın sonunu getirmemesi gerektiğini söyler. Aksine bu gerilimin ütöpik yoğunluğu artırması gerekirdi. Ancak bu gerilimde karşı tarafta eleştirilen unsurun ütöpik tabandan değil, gerçekliğin kıstasları tarafından belirlenmesi bu ütöpik yoğunluğun azalmasında etkili olmuştur. Özellikle sosyalist-komünist bilinç aşamasında bunu görmüştük. Muhafazakar bilincin yaptığına benzer şekilde, sosyalist bilinç, ütopyayı gerçekliğin kıstaslarıyla ölçmeye ve yıkmaya çalışmıştır. Mannheim’a (2009) göre (sosyalist bilinç için): *“Burada, karşı tarafın ilahileştirdiği unsur, yanlışlıkların ifşasından ziyade; savunulan fikrin, toplumsal-dirimsel yoğunluğuna ve o fikrin tarihsel-toplumsal belirlenmişliğine işaret edilerek yok edilmektedir”* (Mannheim, 2009, s. 235).

Özellikle bu noktada Marksizmin, ütopyacı sosyalizmden kopuşu da anlamlı hale gelmektedir. Yerine, bilimsel sosyalizmi getirmektedir (Engels, 2015). Bu anlamda zamansal olarak geleceğe yönelmişliği içerisinde, daha olası bir gerçekliğe işaret ettiği ölçüde bu kopuş artar (Mannheim, 2009). *“Görünür olanın ufku, günümüz aşamasına ait sistematikleştirici-yapıcı yoğunluktan daha derindir”* (Mannheim, 2009, s. 236). Yani, görünür olan gelecek, ütöpik yoğunluktan ağır basmaktadır. Bu nedenle gerçekliğe bu kadar yaklaştıkça, ütopya, bir inşa merkezi arayışına girmiştir (Mannheim, 2009). Kendini gerçekleştirmeye çalışır.

Mannheim, ideoloji ile ütopyayı kopmaz bir bağ içerisinde, zaman zaman birbirinin yerine geçen ve zaman zaman da birbirleriyle etkileşim içerisinde bir tabloyla, tarihsel

zaman içerisinde belirlemektedir. “Aslında sosyolojik bir bilinç tarihi çerçevesinde duran, bizim daha dar olan bağlamlılığımız için, betimlenmiş çağda tinsel yapının en önemli şekil değişimlerinin ütöpik olanın şekil değişiminden hareketle kavranabileceği ortaya çıkmıştır” (Mannheim, 2009, s.244). Bu anlamda ütöpik bilinç aşamalarının, tek başına ütöpyanın nesnesi (tasarlanmış bir edebi ütöpya) dahilinde değil, tüm katmanlarıyla toplumsal mekandaki yansımaları çerçevesinde ele alındığını görmekteyiz. Dolayısıyla nesnel dünya ve tarihsel zaman içerisinde, ütöpyanın, toplumla ilişkilenmesi daha görünür hale gelmektedir.

2.2. Felsefi ve Psikolojik Perspektif - Bloch Okuması

Mannheim ütöpyaya sosyolojik bir perspektif sunuyordu. Ernst Bloch ise konuya daha bütünlükçü, felsefi ve hatta psikolojik yönden yaklaşmaktadır. *Umut ilkesi* adlı eserinde Marksizm ile ütöpya arasındaki bağlantıları ortaya koyar ve hatta ütöpyanın kuvvetiyle Marksizmi birleştirmeye çalıştığı da söylenebilir (Tanilli, 2001). Eserin adından da anlaşılabilirliği gibi Bloch (2013), ütöpyayı umut kategorisinde değerlendiriyordu. Ancak Bloch, umudu diyalektik bir anlayışla ele alır: “*Umut, güvenin karşıtıdır. Umut, naif optimizmin karşıtıdır. Umutta daima tehlike kategorisi içerilmiştir. Bu umut emin olma değildir...*” (Bloch, Adorno, 2015, s.84). Esas olarak burada ifade edilen, umudun aynı zamanda bir *kırılganlığı* da içermesidir. Her zaman bir hayal kırıklığına dönüşme potansiyeli bulunur. Fakat, en kötü durumda bile aynı zamanda bu koşullara karşı bir direnç kuvveti de sağlar.

Bloch’un tarih içerisinde ütöpyayı incelemesi neredeyse bilinen tüm tarihsel süreç içerisinde yayılır. Hatta Almanya’da Baden-Baden kentinde, Südwestfunk radyosunda Horst Krüger moderatörlüğünde gerçekleştirilen ve Theodor W. Adorno’nun da katıldığı 6 Mayıs 1964 tarihli söyleşide iki düşünür; *ölümü* temel bir karşı-ütöpyacı olgu ve *ölümü yenme* ya da *ölümsüzlüğü* ise ütöpyacı bir olgu olarak kabul ederler (Bloch, Adorno, 2015). Dolayısıyla Bloch’un ütöpyaya bakışının, insan varoluşunun temel bir biçimlenişi anlamında neredeyse antropolojik -ve dolayısıyla da teolojik- bir kategoride değerlendirme eğilimine sahip olduğu da söylenebilir. Sonuçta insani bir duygu kategorisi olarak *umut*, Bloch’un felsefisini aynı zamanda psikolojik bir perspektifle de birleştirir. Bu da ütöpyacı yaratımı ve ütöpyacının bu inşa sürecindeki psikolojisini anlayabilmeyi sağlar. Dolayısıyla, önceki alt bölümde, Mannheim’in

ortaya koyduğu toplumsal ölçeğin yanında Bloch, bireysel ölçekteki ütopyacılığı da görünür kılar.

2.2.1. Gündüz düşü ve onun dört karakteri

Bloch'un ütopyalara getirmiş olduğu en önemli kavramlardan biri "gündüz düşü" kavramıdır (Bloch, 2013, c. 1). Gündüz düşü ve ilintili olarak gece düşü gibi kavramlarını Freud'dan almıştır. Bloch bu kavramları ütopya kapsamında irdelemektedir. Bloch (2013, c.1), gündüz düş kurma eylemini bilinçli bir eylem olarak açıklamaktadır. Freud, gündüz düşü ve gece düşünü eşit değerlendiriyordu (Bloch, 2013, c. 1). Bloch ise bu ikisinin farklı olduğunu belirtmektedir. Ona göre gece düşleri hep geriye dönüş içerisinde yaşar ve "gıdasını" güdysel yaşamdan alırlar (Bloch, 2013, c. 1). İnsan güdülerinin bir yansıması olarak değerlendirilmektedirler ve çoğunlukla da bu güdüler kişinin kontrolünde değildir. Ayrıca, bunların yansımaları, bir tasarım ya da akılcı bir düzene bağlı olarak gerçekleşmemektedir. Ancak bunun tersine, gündüz düşü bilinçli bir tasarlama eylemidir. Düşü görenin kontrolde olduğu bir haldir. Bloch'un, ütopyaları gündüz düşleriyle ilişkilendirmesi en temelde, ütopyaların da bilinçli tasarımlar olmasından dolayıdır. "*İnsan, darda olduğu müddetçe, hem özel hem kamusal varoluşu gündüz düşleriyle doludur; şimdiye kadar başına gelenden daha iyi bir yaşama dair düşlerle*" (Bloch, 2013, c.1, s. 22). Burada, özellikle neden insanın ütopyacı bir tasarıma meylettiği ile ilgili bir çıkarım yapılmaktadır. İnsanın, yaşamı, kendi soyutlaması içinde tekrar "daha iyi" ve "daha güzel" şekilde tasarlaması anlatılır. Halihazırda deneyimlediği yaşamın zorlukları onu bu, daha iyi yaşamı düşlemeye yöneltmiştir. Fakat burada, özellikle "özel ve kamusal varoluş"a yönelik vurgu önemlidir. Çünkü ütopyacı gündüz düşü kendine olduğu kadar dışa da dönüktür. Bireyin hem kendiyle, hem de toplumla ilgili tasarımlarıdır. Bloch (2013, c.1), burada bir "Ben", yani ego olduğundan bahsetmektedir.

Bloch, gündüz düşlerinin dört karakteri olduğundan söz ediyordu (Bloch, 2013, c.1). Bunlar: *Serbest gidiş, korunmuş Ego, daha iyi bir dünya ve sona gidiş* şeklindedir. Serbest gidiş ile anlatılan, düşünün, düşün kontrolünde olduğudur. "*Bizim iktidarımızdadır; 'Ben' belirsizliğe, uzaklara doğru bir yolculuk başlatır ve sonra istediği zaman durdurur onu*" (Bloch, 2013, c.1, s. 117). Burada, gündüz düşünde, kişinin hayalgücünün gidebileceği menziller üzerindeki serbest hareket kabiliyeti anlatılmaktadır. Bu kabiliyet sayesinde, düşçü, tasarımlarını istediği yönde, istediği

uzaklıklara götürebilmektedir. “Ayrıca uyanık düşününün düşlerevi bir dolu kendi seçtiği tasavvurlarla donanmıştır, oysa uyuyan asla bilemez, bilinçaltına giden eşiğin arkasında onu neyin beklediğini” (Bloch, 2013, c.1, s. 118). Bunun olabilmesi için ise bilinçli bir ‘Ben’ ya da Egonun varolması gerekmektedir. Gündüz düşündeki ‘Ben’, kontrolü elinde tutan, bilinçli bir ‘Ben’dir. Bloch (2013, c.1), burada mevcut olanın, insanın yetişkin kişiliği olduğunu söylüyordu: “Ego burada daima erişkin gücüyle, bilinçli ruhsal olaylara ilişkin yetişkin tamlik deneyimiyle mevcuttur; dahası var: bir insanın ütöpik olarak ne olabileceğinin ve ne olmayı istediğinin timsali, ana imgesi olarak duruyordur orada.” (Bloch, 2013, c. 1, s. 120). Buna göre, gündüz düşlerindeki, bu güçlü ve korunmuş Ego, özne konumunda yer almaktadır. Bloch (2013, c.1), buradaki Ego’nun korunmuşluğunun, ‘Ben’in ahlaki bir Ego tarafından sansürlenmemesinden kaynaklandığını belirtir.

Gündüz düşlerinde bulunan bu Ego, erişkin arzularıyla ‘Ben’i de ütöpikleştirmektedir. Bloch (2013, c.1), bu Ego’yu *kendi zihninde genişleme arzusuyla dolu bir Ego* olarak tasvir etmektedir. Genişlemiş olan bu Ego, gündüz düşünün üçüncü karakteri olan *daha iyi bir dünya* arzusunu temsil etmektedir. Bloch, bu genişlemenin sonucu olarak Ben’in başkalarını da kapsayabileceğini belirtir.

Bu surette Ben artık içedönük veya sırf kendi yakın çevresiyle meşgul değilse, onun gündüz düşünün genel/kamusal bir iyileştirme isteği var demektir. Bu türden düşlerin özel kökenli olanları bile, sadece onu başka Ego’larla cemaat içinde iyileştirmek için önerler içe; öncelikle de bir tamamlanmışlık oluşturasıya düşünmüş bir Dış’tan alırlar bunun malzemesini. (Bloch, 2013, c. 1, s. 122)

Bloch da Mannheim gibi ütopyanın tek başına bireysel bir üretim olmadığını, içinde bulunduğu toplumun arzularını yansıttığını belirtiyordu. Ayrıca, gündüz düşünün kendini dışa duyurma ihtiyacı olduğunu ve buna gücü olduğunu da söyler. Bunu açık ve anlaşılabilir olmasıyla ve de geneli ilgilendiren arzu imgelerini barındırması sayesinde başarır; ve daha iyi, daha güzel bir dünyaya yönelik dışsal bir suret ortaya koyar (Bloch, 2013, c.1). Özellikle, sosyal ütopyaların ‘kendini evinde hissettiği yer’ olarak gündüz düşünüy gösterir. Burada, daha iyi bir dünya düşü kuran Ego’nun ütöpikleştirdiği iki öge ön plana çıkmaktadır. Bunların ilki ütöpikleştirilmiş olan ‘Ben’ ve ikincisi de ütöpikleştirilmiş olan toplumdur. Genişlemiş olan Ego sayesinde ‘Ben’

ve toplum ya da bireysel ve kamusal olan kesişmiş olur. Bu nedenle ikisinin de değişiminin ya da dönüşümünün eşzamanlı olacağı öngörülebilir.

Sona gidiş, gündüz düşünün dördüncü ve son karakteridir (Bloch, 2013, c.1). Burada sona gidiş ile kastedilen, gündüz düşü içerisinde ortaya çıkan tasavvurun sonuna götürülmesidir. Ancak burada ‘son’ olarak kastedilen, fantezinin gerçekleşmesidir. Bloch (2013, c.1), gündüz düşüsünün fantezisinin gerçekleştiği yere gitmek istediğini belirtmektedir. Kendini gerçekleştirmeye yönelik bu tutum, aynı zamanda ütopyik tasavvurun, gerçeküstü bir imgeye dönüşmesini engelleyen şeydir. Ütopya’yı, akılcı (rasyonel) ve gerçek dünya ile ilgili kılar. Ancak burada, Bloch (2013, c.1), Freud’da gerçekliğin değiştirilemez görüldüğünü ve mekanik olduğunu söylemektedir. Bu nedenle, sona gidişte, ütopyik gündüz düşünün, özdeşleşimsel bir hal aldığını ve içe döndürüldüğünü söyler. Sona gidiş, aynı zamanda bir tamamlanmışlığı anlatır. Ütopya, içe dönmesine rağmen tamamlanmışlığından dolayı varolmayı sürdürebilir.

2.2.2. Zamansallık, Novum ve akla yatkın olan “mümkün”

Bloch da Mannheim gibi, ütopyanın zamansal yöneliminin geleceğe doğru olduğunu söylüyordu. Buna göre, gündüz düşü, umudun çizdiği geleceğe yönelik istikamette tasarlandığı ve düşünüldüğü ölçüde ütopyiktir (Bloch, 2013, c. 1). Ütopyaların birer tasarım olması, bunların akıl ve mantık çerçevesinde, bilince tabi olması anlamına gelir. *“Ancak önceden resmini çizmek özgür ve düşünülmüş bir tasarıma inkılap ederse, işte o zaman esas ütopyaların, yani planlanmış veya taslağı çizilmiş ütopyaların alanına girilmiş olur”* (Bloch, 2013, c.1, s. 32). Bu noktada ütopyanın hedeflediği ile ilgili önemli bir özellik bulunur. Bu hedef akla yatkın olan “mümkün”dür. Ütopya, eğer akla yatkın olan gelecekteki *mümkün* olanı hedeflemiyorsa, fantezinin ve bilinç-dışının alanına düşer. Bu da bilinç dahilinde tasarlanmış olma özelliğini, ve dolayısıyla ütopya olma özelliğini de yitirmesine yol açar.

Bu görüş, yukarıda, ütopyanın laik bir bilinç içermesi gerekliliğiyle örtüşür görünmektedir. Daha önce ütopyaların “olmazsa olmazları” olarak gösterilen üç temel özelliği tam anlamıyla sağlayan bir eser olarak Thomas More’un Ütopya’sı bir başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir. İlk kez Alfred Doren tarafından oluşturulan bu ayrıma göre, More’un metninden önce ortaya çıkmış olan metinler,

“fantastik öyküler”, “özdeyişler” ve “binyılcı özlemler” olarak nitelendiriliyor ve ütopya kategorisinde ele alınmıyordu (Usta, 2014). Ancak, Bloch, *Umut İlkesi* adlı eserinde, *arzu*, *gündüz düşü*, *umut* gibi hem felsefenin hem de psikolojinin alanına giren kavramlarla ütopyayı ele aldığında, ütopyacı işlevin ya da dürtünün izini tarihin başlangıcına kadar sürüyordu. Buna göre aslında Bloch, More’dan önce ortaya çıkmış olan eserlerin ya da olguların da ütopya kategorisinde değerlendirilmesinin gerekliliğini savunuyordu. “*Yukarıya’nın buraya yönelmiş iradesi de yaşamını İleriye’de sürdürür nitekim. Halk bir kurucunun peşinden giderken, neticede cennetteki gibi olmak istemenin peşinden gidiyordu*” (Bloch, 2013, c. 2, s. 603). Dolayısıyla, Bloch, din ekseninde bulunan “binyılcı” özlemlerin ve hareketlerin de ütopya kategorisinde değerlendirilmesi gerektiğini söylüyordu. Bu hareketler, tarihteki öncülük etmiş oldukları halk ayaklanmaları ile ütopyacı geleneği canlı tutmuşlardı (Usta, 2014).

Ütopyanın hedeflediği “mümkün”, ütopyayı rasyonel ve gerçek yaşam ile ilgili kılıyordu. Bu, ütopyanın toplumsal olan ile ilişkisini de belirlemektedir. “*Henüz gerçekleşmemiş Mümkün’e dönük beklenti, umut, niyet/yönelim: bu yalnızca insan bilincinin temel bir hattı değil, somut olarak tashih edilip kavrandığında, toplam nesnel gerçekliğin temel bir belirlenimidir*” (Bloch, 2013, c.1, s. 24). Dolayısıyla aslında burada, Mümkün olanın hedeflenmesi, öznel olanla nesnel olanın ya da bireysel olan ile toplumsal olanın kesişmesi anlamına gelir. Öznel olan ile nesnel olanın kesişmesi, gündüz düşünün üçüncü karakterindeki *genişlemiş olan Ego* sayesinde başarılır (Bloch, 2013, c.1). Ancak bu bilinç durumunun toplumun tamamını kapsayan bir yapı olması beklenemez; yani toplum içinde tamamen kabul göreceği anlamına gelmez. Bu nedenle, gündüz düşünün dördüncü karakteri olan sona gidişte, ütopyanın içe döndürülmesi de daha anlamlı hale gelmektedir. Bu, ütopyacı gündüz düşünün, kendini korumaya yönelik bir refleksi gibi görünmektedir. Ütopya’da, içinde yaşayanlar için, nesnel ve öznel dünyalar bir uyum içerisindedir; bu aynı zamanda ütopyanın tutarlı bir tamamlanmışlık imgesi çizmesini de sağlar.

Ayrıca henüz gerçekleşmemiş Mümkün, ütopyaların zamansal içeriği hakkında da bir yöne işaret eder. Bloch (2013, c.1), ütopyaların da zamansal olarak kendilerini gelecekte konumlandığını söylemektedir. “*Özlem, beklenti, umut kendi*

yorumsamalarına ihtiyaç duyarlar, Önümüzde-Olan'ın şafağı kendi özgül kavramını gerektirir, Novum kendi cephe kavramını talep eder” (Bloch, 2013, c.1, s.24). Burada bahsedilen Novum (Yeni olan), gelecekte mümkün olanda, öznel ve nesnel alanda kendini ortaya koyması şeklinde tarif edilebilir. Yeni olan, ütopyada, nesnel dünyanın biçimlerinde ya da toplumsal bilincin biçimlerinde kendini ortaya koyar. Ancak bu biçimler ya da imgeler, geçmişin ya da şimdinin imgeleri değil; geleceğe yönelik tasarımın imgeleridir. Bu nedenle “yeni olan”dır. Sonuç olarak, *Novum'un talep ettiği cephenin* yüzü geleceğe dönüktür. Ancak ısrarla altının çizilmesi gereken bir konu olarak, ‘mümkün’ ile kastedilenin akılcı olana denk düştüğünü ve nesnel gerçeklikle uyum içinde olduğunu belirtmemiz gerekiyor.

2.2.3. Gece düşü ve arkaik unsur

Gece düşü ya da gece uykudayken görülen düş, gündüz düşünden farklı olarak bilinç dışında yer alır. Bilinçli bir edim değildir. Gündüz düşü gibi onun da karakteristik özellikleri bulunmaktadır. Bloch, gece düşünün üç karakteristik özelliği olduğunu söylüyordu:

Birincisi uykuda erişkin Ben zayıflamıştır, ona nahoş görüneni artık sansürleyemez. İkincisi uyanık halden ve onun içeriğinden geriye yalnızca deyim yerindeyse gündelik artıklar kalmıştır; düşünce zincirinden iyice gevşetilmiş tasavvurlardır bunlar, düş fantezisinin asimile olabileceği. Üçüncüsü, zayıflamış Ben’le bağlantılı olarak, tüm gerçeklikleri ve pratik ereksel içerikleriyle dış dünya bloke edilmiştir. (Bloch, 2013, c. 1, s. 107).

Gündüz düşünde korunmuş bir Ego vardı (Bloch, 2013, c. 1). Buna göre bu korunmuş Ego, daha iyi bir dünya düşlediğinde, bunu erişkin arzularıyla yapmaktadır. Ancak gece düşünün bu ilk karakterinde, Ego zayıflamıştır ve kontrolde değildir. Kendine kötü görüneni sansürleyememektedir. Bu da, gündüz düşünün ilk karakterindeki gibi düşün imgelerini yönlendiremiyor olduğunu göstermektedir. Gündüz düşündeki gibi bir serbest gidişten söz edilemez.

Gece düşünün ikinci karakterinde belirtilen ise, düşün imgelerinin, insanın günlük varoluşunun deneyimlerinden arda kalanlar olduğudur. Buna göre gece düşünde imgeler, uyanık haldeki yaşanmışlıkların imgeleridir. “*Gece düşü geriye dönüş içinde*

yaşar, hiçbir seçim yapmadan imgelerinin içine çekilir, gündüz düşü ise imgelerini geleceğe yansıtır ve hiç de seçimsiz yapmaz bunu, hayal gücünün en vahşi halinde bile yönlendirilebilir, nesnel açıdan mümkün olana telif edilebilir” (Bloch, 2013, c.1, s. 130). Gece düşünün zayıf Ego’su gündüz düşünün *korunmuş Ego’su* gibi imgelerini seçmemektedir. Bu nedenle de bu imgeler bir *düşünce zinciri* (ya da bir tasarım) oluşturmazlar. Çünkü üçüncü özellikte belirtildiği gibi, gece düşü, dış dünyadan kopuktur. Gerçekliğin gereklilikleriyle bağı yoktur. *Mümkün* olanı tasavvur etmek gibi bir amacı da yoktur. Dolayısıyla, zamansal olarak da sürekli *geriye dönüş içinde* yaşaması nedeniyle gelecek ile alakalı değildir. Gece düşü ile gündüz düşü arasındaki en temel farklılık bu zamansal yönelim ile ilgilidir. Gece düşünün zamansal yönelimi geçmişe doğru, gündüz düşünün ise geleceğe doğrudur. Bu nedenle gündüz düşü, tasavvurlarının gerçekleşeceği zamanı gelecek olarak hayal eder.

Bloch (2013, c.1), gece ve gündüz düşünün iç içe bir görünüm sergilediğini söylüyordu. Bu nedenle, bazen gündüz düşünde gece düşüne ait imgelerin bulunabileceğini belirtir. Gece düşünün zamansal olarak geriye dönüş içinde olduğunu söylersek, bu gündüz düşünün zamansal karakteri açısından bir çelişki doğurur gibi görünmektedir. Bloch, çelişkili görünen bu durumun da aslında ütöpik bir niteliğe sahip olduğunu belirtiyordu. Arkaik unsur olarak tanımladığı, gece düşlerinin imgelerini de barındıran böyle bir yapının, psikolojik ve nesnel açıdan geçmişte de bir gelecek yaşıyor olduğunu belirtiyor ve ancak, gece düşlerinin imgelerinin eksik (tamamlanmamış) olmasından dolayı gündüz düşlerinin baskın gelerek ileriye doğru yönelmesini sağladığını söylüyordu (Bloch, 2013). Buna göre, içinde gece ve gündüz düşünün bir içiçeliğini barındırmasına rağmen, geleceğe yönelik zamansal hareketini koruyordu. Bloch, bu evreyi, *arkaik kuluçka* olarak nitelendirmişti. Fakat buradaki gece düşünün imgesinin tek başına, başat bir ütöpik gelecek imgesi çizmeye yetmeyeceğini; gündüz düşünün olanaklı kıldığı bir tasarıma dahil olabileceği ölçüde, bu imgenin ütöpik bir gelecek imgesi olarak işlev görebileceğini belirtir (Bloch, 2013, c.1).

Bu şekildeki bir arkaik kuluçka evresine, Köylü savaşlarındaki binyılcı düşüncenin etkisi örnek verilebilir. Yeryüzünde kurulacak olan tanrı krallığı fikri, köylü savaşlarında, köylülerin talepleri arasında özel mülkiyet karşıtı, ütöpik bir karakterde kendini gösterir (Öğüt, 2007). Anabaptizm ya da binyılcı düşünce, Köylü Savaşları’ndan (1525) çok daha eski olmasına rağmen bu hareket esnasında arkaik bir

geçmiş imgesinden yola çıkarak bir gelecek imgesi ortaya koyar. Ortaçağın tarihsel zamanı ve koşulları açısından geçmişin bir imgesi olan, geleceğin ütöpik imgesine taşınır.

2.2.4. Umudun ütöpik işleve dönüşümü ve tersi (distopya)

Bloch (2013, c.1), umudu, gündüz düşünün ardındaki ruh hali olarak göstermektedir. Fakat umut, ütopyacı gündüz düşünde sadece bir ruh hali olarak ele alınmaz. Umut, gündüz düşünüy ileriye taşıyabilmesi için bir işlevselliğe ihtiyaç duyar. Bu noktada umudun ütöpik bir işleve döndüğünü görürüz. Umuda bu işlevselliği veren, onun, akli (rasyonel) olan ile birleşmesinden kaynaklanır. Akla yatkın olan, ‘mümkün’e yönelen gündüz düşünde, umut, bilinçli bir ütöpik işleve dönüşür (Bloch, 2013, c.1). Akli olanla birleşmesi, umuda eylemsel bir içerik kazandırır. Fakat umut, bu eylemselliği tamamlayabilmek için bir iradeye ihtiyaç duyar. İşte bu irade Ben’den ve genişlemiş Ego’nun Biz’inden gelir. *“Dik duruş, hiçbir Olmuş’un sesini bastırmasına izin vermeyen bir irade önkoşuldur: o dik duruş, bu iradenin ihtiyat kuvvetidir”* (Bloch, 2013, c.1, s. 186). Mannheim’ın muhafazakar bilinci de gücünü bu Olmuş’tan alıyordu. Dolayısıyla, ütöpik işlevin bu iradesi, ona, muhafazakara karşı ya da gücünü nesnel dünyadaki varoluşundan alana karşı direnme gücü sağlar. Bir dayanak ya da hareket noktası olarak görünür. İhtiyatlı bir kuvvet olması da akılcı olmasından gelir.

Sonrasında ise bu ütöpik işlev, Halihazırda Olmuş bulunanın, ideolojideki figürleriyle karşılaşır. Burada Bloch (2013, c.1), ideolojiyi, Marksist bir bakış açısıyla, hakim sınıflara ait bir yanlış (aldatıcı) bilinç olarak göstermektedir. Buna göre, ideoloji, halihazırdaki Kötü olanı güzelleştirici, yoğunlaştırıcı, tamamlayıcı ve anlamlandırıcı bir “taşırma” yoluyla geleceğe yönelik bir “fazla” ortaya koyabilmektedir (Bloch, 2013, c.1, s. 189). Bu nedenle devrimciden çok reformcu bir yaklaşım olarak anlaşılabilir. Fakat, bu “taşırma” yoluyla elde edilen de ütöpik işlev ile mümkün olmaktadır. Ütöpik işlevin, tarih boyunca devrimci aşamada olan ideolojileri canlandırdığı belirtilmektedir. Ütöpik işlev olmaksızın, mevcut olanın, verilmiş olanın ötesine geçmiş hiçbir ‘fazla’ açıklanamayacaktır. Bundan dolayı geleceğe dönük her öngörü ve tasarım kendini bu ütöpik işlev önünde kanıtlamalıdır (Bloch, 2013, c. 1). Dolayısıyla Bloch, ütopyayı, hem devrimci, hem de reformcu bir karaktere bürünebilen bu ütöpik işlev sayesinde genişletiyordu. Özellikle burada, bu reformcu karakterin tasavvurunun, gelecekte önce mekanda bir tasavvuru olduğunu; yani

mekandaki tasavvurun ön planda olduğunu söyler (Bloch, 2013, c.1). Elbette bunun nedeni, halihazırda var olan Olmuş’a sadık kalarak, onu iyileştirmeye yönelik isteğidir. Çünkü gerçeklikte, nesnel olanı dönüştürmeye yönelik bir istektir bu. Mevcutta bir mekan vardır ve bu mekanın iyileştirilmesi hedeflenir. Buna göre ütopyacı işlevin genişlemiş perspektifiyle tarih içerisinde ütopyanın hareketi incelenirken çok daha kapsamlı ve detaylı bir şekilde ele alınabiliyordu. Bu nedenle Bloch, devlet ütopyalarını kısıtlayıcı bulur (Bloch, 2013, c.1). Ütopik işlev sayesinde ütopya belirli bir edebi türün ötesinde toplumsal yaşam içerisinde temel bir unsur olarak görünmektedir.

İdeolojilerin taşıyıcılığını yaptığı yukarıda bahsedilmiş olan “fazla”, Bloch’un (2013, c. 1), “kültürel Esas” adını verdiği bir fazladır. Bu fazlanın oluşabilmesi ütopik işlev sayesinde ve buna göre ideolojileri, ütopik işlev ile etkileşimlerini irdelemeden anlamak mümkün değildir (Bloch, 2013, c. 1). Bloch, tek başına sınıf ideolojilerinin, geçici aldatmalar haricinde kalıcı, örnek eserler yaratamayacağını söyler.

İdeolojinin Halihazırdaki figürlerinden ilki arketiptir. Bloch (2013, c.1), arketipin yoğunlaşma ile alakalı olduğunu söylüyordu. Yoğunlaşmayla alakalı arketipler, toplumsal-kültürel olanda temel biçimler olarak görünürler. Arketiplerin, çoğunlukla (ancak bir şart olarak değil) daha önce bahsedilmiş olan arkaik olanla ilişkili biçimler olarak ortaya çıkması muhtemeldir. Ancak Bloch (2013, c.1), her arketipin *ütopik bir müdahaleye* izin verecek şekilde kabiliyetli olmadığını belirtir. Ancak bazı arketipler bunu başarabilmektedir. Buna göre de, arketiplerde bir ütopik unsur olduğundan söz eder. Bu ütopik unsur, arketipin ütopik bir karaktere bürünmesine izin vermektedir. Arkaik olan bir arketipin, ütopikleşmesi sırasında artık geçmişin bir imgesi olarak bu zamansallığı koruması beklenemez. Daha önce arkaik kuluçka olarak bahsedilmiş olan, gece düşüne yönelik, geçmişin imgelerinin geleceğin ütopik imgesi içerisinde yer alması bununla alakalıdır. Buna göre ütopik bir unsura sahip olan bu arketip, artık zamansal ve tarihsel olarak serbestçe hareket imkanına kavuşur (Bloch, 2013, c.1). Fakat bu tarz ütopik unsura sahip arketiplerin sadece arkaik olandan çıkması şart değildir. Aynı şekilde “an”ın, yani şimdinin içinde de ütopik unsura sahip arketipler ortaya çıkabilir. Bir kültürel “fazla” olma yetisine sahip arketip aynı zamanda ütopik bir içeriğe de sahiptir.

İdeolojinin ikinci figürü olan ideal ise bir *Mükemmellik* içerdiği için diğer tasavvur biçimlerinden ayrılır. Bu nedenle, bir tamamlanmışlık ile ilgilidir (Bloch, 2013, c. 1).

Gündüz düşündeki sona gidiş, tam da bu ideal olan tamamlanmışlığın figürü ile ilişkilidir. Mannheim'da (2009), liberal-hümaniter tasarının ütopyası “fikir”di. Bloch da Mannheim gibi, ideali Mükemmele yönelmiş bir öngörücü tasavvur olarak tarif eder. Tamamlanmış bir imge ortaya koymasıyla da bir ütopya özelliği sergilemektedir.

Soyut ütopyaların soyut olarak, ama aynı zamanda ütopya olarak da, esaslı biçimde ideallerle dolu olup arketiplerle çok daha az dolu olmaları sebepsiz değildir - basbayağı devrimci bir anlam taşıyan arketipler de daha azdır bunlarda. Ütopyanın üzerinde olduğu düşünülen yalnız ada bir arketip olabilir, fakat uğruna çabalanan mükemmelliğin idealinin suretleri daha kuvvetli bir etkiye sahiptir onun içinde, yaşamın içeriğinin serbest veya düzenlenmiş bir serpilmesi olarak. Demek ütöpik işlevin kendini İdealde kanıtlaması esasen bizzat ütopyalardakiyle aynı çizgide olmalıdır: belirttiğimiz gibi, dünyadaki maddi İdeal eğilimine somut aracılık çizgisinde. (Bloch, 2013, c. 1, s. 217-218)

Dolayısıyla, ütöpik işlev somut ideali ön plana çıkarır. Dünya üzerinde yaşayan toplulukların, maddi bir mükemmellik arayışlarına aracı olur. Bloch (2013, c.1), ütöpik işlev ile donatılan ideallerin, *insani olana uygun bir dünyanın* ideallerinin içerikleri olduğunu söyler.

Son olarak da, ütöpik işlev, ideolojinin son iki figürü; yani alegori ve sembol ile karşılaşır. Bloch (2013), alegoriyi, şeylerin anlatımını başka şeylerin anlamlarını kullanarak aktarma denemesi olarak görür ve bunu da soyutlamanın tersine, arketipler vasıtasıyla yaptığını söyler. Sembollerde de aynı şekilde arketipler yardımıyla mecaz temellendirilir (Bloch, 2013, c.1, s.221). Alegorinin arketipleri geçici görünümlerdedir. Sembolün arketipleri ise bir “son-duygusunun” arketipleridir, bir tamamlanmışlığın arketipleri. Bu nedenle alegorinin arketipleri, her durumda çoğula yayılmış bir parçalanmışlığın anlamını; sembol ise her durumda, tek bir durumun içindeki net anlamı içerir (Bloch, 2013, c.1). Sembolün bu netliği nedeniyle de katı bir karakteri vardır. Bir sonlanmışlık ya da tamamlanmışlık içerir. Bunun tersi olarak, alegori ise daha esnek bir yapıdadır. Buna göre ütöpik işlevin alegori ve sembollerde karşılaştığı aslında nesnel anlamlandırmadır. Çoğulluğun içinde bulunan her mecaz alegorik; birlikten söz eden her mecaz ise semboliktir (Bloch, 2013, c.1). Dolayısıyla,

alegori ve sembolle karşılaşması sonucunda, ütöpik işlev, nesnel dünyaya mecazi katma yoluna girer.

Gündüz düşünden hareketle, öncelikle, umudun ve iyiye dönük beklentinin, psikolojik olandan yola çıkarak bir işleve dönüştüğünü ve bu işlevin de (bireyden topluma yönelik bir hareketle) toplumsal ölçekteki ideolojiyle ve onun figürleriyle sınıandığını; sonuç olarak da ütöpik bir Fazlanın oluştuğunu gözlemlemiş oluruz. Buradaki dayanak noktası *umuttur*. Ancak Bloch, bu umudu sadece korkunun karşıtı olan duygu olarak değil, istikamet belirleyici olarak ele almaktadır. Ona göre umut, *bilişsel mahiyette istikamet tayin edici bir edim* olduğunda ütöpik olanla kesişmektedir (Bloch, 2013, c.1). Ütöpik olanın ardındaki ruh hali olarak *umut* ya da *iyiye dönük beklenti*, tersiyle de bir tasavvur ortaya koyabilir. Umudun karşıtı olarak *korku* ve onun yarattığı *endişe* de olumsuz gelecek tasavvurlarına neden olabilir. Bloch (2013, c.1), bunu “cehennemi olan” olarak tanımlıyordu. Bloch’un korku ve endişeyle ilgili yaptığı bu gözlemler distöpik olan ile örtüşür görünmektedir. Buna göre, endişe, yeni olan (Novum) yerine “Hiç”i öne sürer (Bloch, 2013, c.1). Bu nedenle, aslında distöpyayı, ütöpyanın karşıtı olarak algılamak yanlış olmayacaktır. Edebiyattaki ilk tamamlanmış distöpya örneği olarak Yevgeni Zamyatin’in “*Biz*” romanı da aslında Sovyet Rusya’nın, ağırlıkla sanatta ortaya çıkan Proletkult ütöpyacı akımına karşı yazılmıştır (Zamyatin, 2012). *Proletkult* akımı, geçmişten gelen bir kültürel Esası yadsıyan ve reddeden, onu sıfırdan yeni bir proletarya kültürü olarak kurmayı hedefleyen bir akımdır. *Biz* romanında çizilen toplumda, tarihsel geçmişi ve kültürü yadsıyan ve toplumsal mekandan silen bir otorite görünür. Öncesizliğe karşı duyulan güvensizlik romanın tamamında hissedilir. Öncesizlikle beraber de bir sonrasızlığın altı çizilir sürekli olarak. Olmuş devrimi son devrim ulaşılmış hedefi de nihai hedef olarak gösterir (Zamyatin, 2012). Dolayısıyla korkudan ya da olumsuz beklentiden yola çıkan distöpya, ütöpya ile aynı formülasyonlardan zıt bir öz vasıtasıyla faydalanır. Bu nedenle de aslında ütöpiktir.

2.3. Edebi ve Biçimsel Perspektif - Jameson Okuması

Ernst Bloch’un *Umut İlkesi*, ütöpyaların kapsamını tarihsel varoluş içerisinde olabildiğine genişleten bir çalışmadır. Onu sadece sınırları net çizilmiş bir ‘devlet ütöpyası’ olmanın da ötesinde, yaşamın ve tarihsel zamanın içerisinde tekrar tekrar ortaya çıkan ve çeşitli biçimlerde kendini ortaya koyan bir olgu olarak gösterir. Bu nedenle devlet ütöpyasını “kısıtlayıcı” bulur (Bloch, 2013, c.1). Ütöpyayı irdelerken

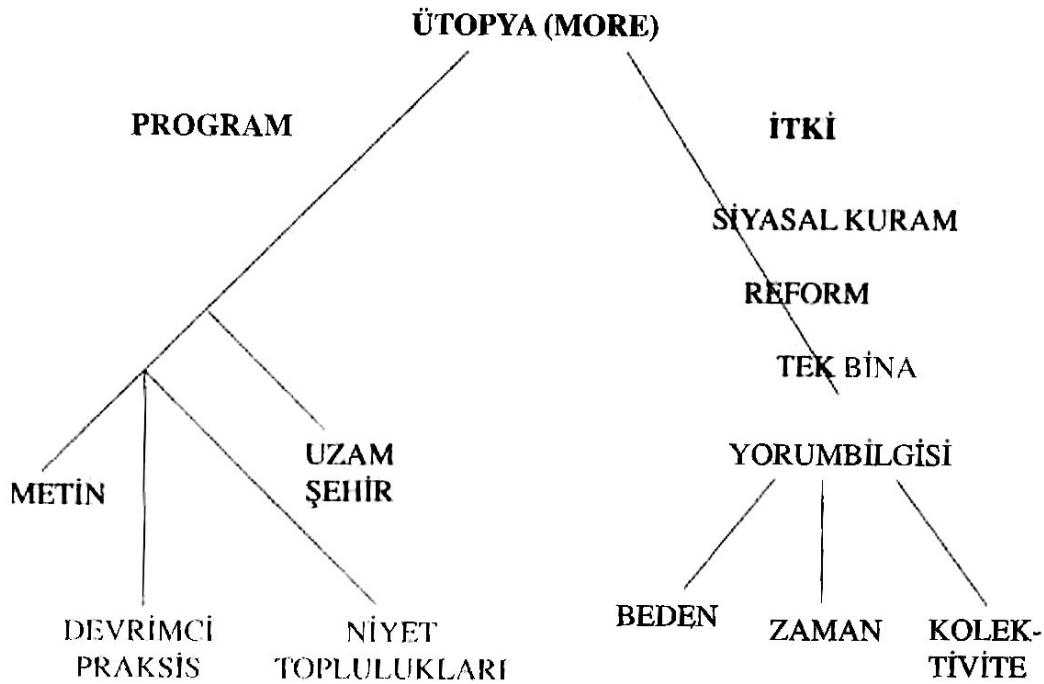
Bloch, ütopyanın ardındaki ütopyacı dürtüyü ortaya çıkarır. Fakat bunu yaparken de devlet ütopyasını bir anlamda dışlar. “*Bloch’un yorumlayıcı ilkesi etkisini en çok, Ütopyacı dürtünün, saklı ya da bastırılmış olduğu beklenmedik yerlerde işlediğini açığa çıkartırken gösterir*” (Jameson, 2009, s. 19).

Ancak Bloch’un görüşüne rağmen edebi bir tür olarak ütopya, hatlarının belirginliğiyle ortadadır. Dolayısıyla Jameson (2009), bu türün özelliklerini biçimsel ve içeriksel olarak ortaya çıkarmaktadır. Bloch’un (2013, c.1), belirttiği *resmi çizilmiş* ve bilinçli bir şekilde *tasarlanmış* ütopyalar bu gruba dahildirler ve Jameson (2009), temel ütopyacı biçimsel özellikleri ve refleksleri, içerikle birlikte analiz eder.

2.3.1. Ütopyacı program - Ütopyacı itki

Jameson (2009), Thomas More’un metninden bu yana iki ana eksenin ortaya çıktığını söyler. Bunlardan birincisi Ütopyacı Program, diğeri ise Ütopyacı Dürtüdür (ya da İtki). Buna göre ilki “sistemik” ve planlıdır. Toplumu toptan değiştirmeyi ve dönüştürmeyi hedefler. Bu nedenle de devrimci siyasal pratiği ve onun edebi metinlerini içerir. “*Keza niyet toplulukları diye adlandırılan toplumsal düzende özbilinçli Ütopyacı kopmalar ve bizatihi kentin estetiğinde yeni uzamsal bütünlükler tasarlama çabaları da sistemik olacaktır*” (Jameson, 2009). Dolayısıyla mekansal anlamda kent ölçeğinde dönüşümler de bu kapsama dahil görünür. İkinci eksen ise Ütopyacı dürtüdür. Ütopyacı dürtü, devrimciden ziyade reformcu bir görünüm çizer. Jameson (2009), bu ikinci eksenin *muğlak* ve *çeşitli* olduğunu söyler. Bloch’da bahsedilen ‘aldatıcı ideoloji’ burada görülür (Bloch, 2013, c.1). Jameson’a göre, özellikle “sosyal demokrat” ve “liberal” reformlar bu kategoriye dahildir. Bu noktada, Ütopyacı programda kent ölçeğinde önerilen dönüşüme karşılık “tek bina” Ütopyacı dürtünün bir ürünü olarak önerilir. Jameson, tek binayı, “bütün olamayan ama yine de onu ifade etmeye çalışan o abidevi parça” olarak niteler (Jameson, 2009). Dolayısıyla mimari bir perspektifle bütünsel bir dönüşümün ürünü ‘kent’ ve parçalı bir dönüşümün ürünü ise ‘tek bina’ olarak karşımıza çıkar. Mekansal boyut daha sonra daha kapsamlı olarak ele alınacaktır. Ancak Jameson (2009), bu ayrımın ortaya çıkışını Thomas More’un Ütopya metnine bağlamakta, onu bir başlangıç noktası olarak kabul etmektedir. Burada ortaya çıkan ayrımın tam bir zıtlık mı; yoksa kategorik bir içiçe geçmişlik mi olduğu önemlidir. Çünkü tam anlamıyla zıtlıktan kaynaklanan bir ayırmadan söz etmek mümkün değildir. Hatta şunu iddia etmek bile mümkündür:

Ütopyacı program ile Ütopyacı dürtü arasında diyalektik bir ilişki mevcuttur. Dahası bu ilişkiyi ölçekler arası bir ilişki şeklinde yorumlamak da mümkün görünmektedir. Çünkü ‘program’ bütüncül bir dönüşümü ifade ederken, ‘dürtü’ bütün içerisindeki tekil değişimleri ifade eder görünmektedir.



Şekil 2.1: Thomas More’un metninden türeyen iki yönelim: Ütopyacı program ve Ütopyacı itki (Jameson, 2009, s. 21).

Jameson (2009), buna göre Bloch’un yorumbilgisini üç aşamalı olarak ele almaktadır: beden, zaman ve kolektivite. Birinci aşama olarak beden, ütopyacı bir dönüşümün nesnesi konumundadır. Beden ile kastedilen hem insan bedeni, hem de içinde yaşanılan mekansal dünyadır ve her ikisinin de ütöpik dönüşümü Ütopyacı itkide mevcuttur (Jameson, 2009). Bu noktada bedenin günlük varoluşu gündeme gelir. Burada zamansallık iki kategoriye ayrılır: *varoluşsal deneyim* ve *tarihsel zaman*. Jameson (2009), bu iki zamansallığın Ütopya’da birleştiğini ve *varoluşsal zamanın* tarihin sonu ya da zamanın sonu anlamına gelen *tarihsel zamana* taşındığını öne sürer. Dolayısıyla, varoluşsal zaman, tarihsel zaman içerisinde çözünmüş ve bireysellik alt edilmiş gibi bir görünüm ortaya çıkar. Fakat burada ortaya çıkan bu görünümün nedeni aslında Bloch’un *genişlemiş Ego*’sudur (Bloch, 2013, c.1). Beden gibi, Ego yani ‘Ben’ de ütöpikleşmektedir. Fakat artık genişleyen Ego, kolektif olanı gözetir ve ona katılır.

Kişinin varoluşunun haricinde kamusal varoluşunu da kapsayacak şekilde genişler. Jameson (2009), varoluşsal zamanın yitirilmesini bireyin ya da bireysel olanın yitilmesi şeklinde anlamak gerekmediğini söylemektedir. Hem bireysel, hem de kamusal varoluşta bir aşkınlaşma isteği olarak görünür. Ancak elbette Ego'nun her zaman bireysel bir varoluşun arzularına meyiletmesi kadar kolektif; yani genişlemiş Ego'nun da bir toplu narsizm tehlikesi barındırdığını söyler (Jameson, 2009). Bu narsizm çeşitli ırkçı temalarda oldukça görünür vaziyettedir. Jameson (2009, s.27), Bloch'un teorisinin bu tarz tehlikeli ve yanıltıcı umut görünümünün enerjilerini ifşa yoluyla özümseme ve tedavi etme gibi bir siyasi iddiaya sahip olduğunu söyler. Sonuç olarak Ütopyacı dürtünün özelliklerinin seviyeleri, Ütopyacı program aşamasına geçmeden önce bu kategoride en çok bu kadar ütöpik olana yaklaşmaktadır. Bu aşamadan sonra, daha bütünsel ve tamamlanmışa daha yakın olan Ütopyacı program aşamasına geçilir. Bu aşamalar sırasıyla şu şekilde ifade edilmektedir: “*Kolektif (anagojik), Zamansallık (ahlaki), Beden (alegorik) ve Ütopya Özelliği (metin)*” (Jameson, 2009, s. 27).

2.3.2. Biçimsel özellikler - hammadde, kapanma ve anlatı

Jameson Ütopya analizine biçimsel özelliklerinden başlar. Bunlar, Ütopya biçimlerinde tekrar eden temel alt biçimler olarak ele alınabilirler. Bu özelliklerden ilki *hammaddedir*. Hammadde, Jameson'a göre, Ütopyacının içinde yaşadığı toplumsal yapıyla ilişkisidir. Buna ek olarak, tarihsel an da bazı yapıtaşları sunar:

Yasalar, emek, evlilik, sınai ve kurumsal örgütlenme, ticaret, mübadele ve hatta karakterin oluşumu, pratikteki alışkanlıklar, yetenekler, toplumsal cinsiyet davranışları gibi öznel hammaddeler - Bunların hepsi ütopya hikayelerinin şu ya da bu noktasında Ütopya değirmeninde öğütülen tahıllara ve Ütopyacı insanın şekillendirebileceği maddelere dönüşürler. (Jameson, 2009, s.33)

Dolayısıyla burada iki çeşit hammaddenin varlığından söz edilebilir. Birincisi, öznenin (Ütopyacı) içinde yaşadığı toplumla ilgili öznel deneyimleri ve ikincisi de kamusal anlamda, tarihin deneyimlenmekte olan ‘an’ının sunduğu geneli ilgilendiren sorunlar. Birincisi, zamansal anlamda *varoluşsal deneyim*; ikincisi ise *tarihsel zamandır*. Bu nedenle de daha önce ele alınmış olan bu iki zamansal eksen ütopyada çakışmaktadır (Jameson, 2009). Gene aynı nedenle de hammaddenin bu ikili görünümü oluşmaktadır.

Ütopyacının varoluşsal deneyimi ile tarihsel zamanın üst üste ve iç içe geçmesi sayesinde Ütopyacının tasavvur mümkün olmaktadır. Öznel varoluşsal deneyimden, tarihsel zamanın nesnel deneyimine doğru yapılan bu hareket, genişleyen Ego'nun, 'mümkün' olanı hedeflemesine de işaret eder (Bloch, 2013, c.1). Bu nedenle de ağırlıklı olarak nesnel hammaddeler Ütopyacının üretimin bünyesine katılırlar. İşte bu nesnel hammaddeler, ancak dönüştürülmüş olarak temsil edilecekleridir. Çünkü Ütopya'nın temsili aşamasına gelindiğinde, nesnel sorunlar, daha iyi bir dünyanın resmini oluşturacak şekilde çözümler olarak sunulmalıdır kendini. Bu nedenle de Jameson (2009), ütopya metinlerinin kendi bünyesinde dile getirmediği 'söylenmeyenlere' dikkati çekmek gibi bir işlevi olduğundan da bahseder.

İşte bu nesnel hammaddeler, temsil aşamasında bir çözüm olarak kendilerini ortaya koyduklarında temsilin hammaddelerine dönüşürler. Bu, Bloch'un bahsettiği *Novum*, yani *yeni olan* olarak kendini ortaya koyar (Bloch, 2013, c.1). Yeni olan, mevcut durumdaki kötü olanın karşıtı çözüm önerileri olarak ortaya çıkar. "*Gelgelelim tıpkı hayali inşası gibi bir hiçbir-yer bile zaten var olan temsillerden çıkartılarak oluşturulmalıdır*" (Jameson, 2009, s. 47). Buna göre, yeni olan, geçmişte varolmuş olan temsillerde temellenebilir, onların dönüştürülmüş şekilleri olarak ortaya çıkabilirler. Bloch (2013, c. 1), ütopyacının işlevin arketiplerle karşılaşmasında, arketiplerin tarihsel zaman içerisinde serbest hareket kabiliyetine sahip olduğunu belirtiyordu. Dolayısıyla, geçmişin bir imgesinin geleceğin resmine, içindeki ütopyacının potansiyel ortaya çıkarılarak taşınması mümkündür. Daha önce bunu, Köylü Savaşları'nda, yeryüzünde 'binyılcı Tanrı Krallığı' fikrinin, köylülerin taleplerine özel mülkiyet karşıtı bir karakter kattığını görmüştük (Öğüt, 2007). Benzer şekilde More'un *Ütopya*'sında da geçmişin temsillerini gözlemek mümkündür. Jameson, Christopher Kendrick'ten yaptığı alıntıya göre, Ütopya toplumunda kapitalizm öncesi dört üretim biçiminin yer aldığını belirtir (Jameson, 2009'da atıfta bulunduğu gibi). Bu üretim tarzları: kabile komünizmi, Germen komünal toplumu, klasik üretim tarzı ve feodalizmdir. Yine Jameson'ın Kendrick'ten aktardığına göre Yeni Dünyada (Amerika kıtası) karşılaşılan kabile komünizminin geçmişten gelen bir üretim tarzı olarak Germen tarzıyla birleşimi sayesinde ortaya çıkan ütopyik komünist bir sistem; kent zanaatkarlığını ön plana çıkarmasından ve köleciliğinden dolayı klasik tarz ve son olarak da toplumsal bir merkezi kurum olarak önerilen 'hane halkı' (aile ve onun mekansal bağlamı olarak ev) nedeniyle de feodalizm (Jameson, 2009'da atıfta

bulunulduğu gibi). Ancak daha önce belirttiğimiz gibi bu mevcut temsiller dönüştürülerek *yeni olana* katılırlar.

Bu dönüşümü gerçekleştiren bir Ütopyacı refleks ya da mekanizmadan söz edilebilir. Daha önce ütöpik bir ‘fazla’ üretmek için *ütopyacı işlevin*, ideolojinin mevcut figürleri önünde nasıl sınındığını ve ne çeşit bir dönüşümü tetiklediğini görmüştük (Bloch, 2013, c. 1). Ancak bu ütöpik işlev Ütopyacı itki (ya da dürtü) kapsamında kalmaktadır. Ütopyacı program aşamasına gelindiğinde ise ütöpik dönüşüm, kapanma (farklılaşma) kavramı çerçevesinde gerçekleşmektedir (Jameson, 2009). Tüm ütopyalarda gözlenebilir biçimsel bir özelliktir kapanma. Ütopya temsilini oluşturan figürleri tanımlar ve daha önce belirttiğimiz gibi bunu mevcut durumdan aldığı hammaddelere uygular. Özünde de kapanma refleksi aslında mevcut durumdan net bir kopuşu mümkün kılar. Mevcudun olumsuzluklarına karşı bir tepkinin biçimsel temsillerini oluşturur. Daha önce, gece düşünün içe döndürülmesinde gördüğümüze benzer şekilde: “*Kapanmanın gerisinde öncelikle ayrılma ve radikal farklılığı koruma (keza dış dünyayla ve geçmiş ya da tarihle kirlenmekten duyulan korku) gibi saikler vardır*” (Jameson, 2009, s. 277). Buna göre iki çeşit kapanmadan söz edilebilir. Birincisi mekansal, ikincisi ise zamansal bir kapanmadır. Mekansal kapanmaya örnek olarak More’un metnindeki ‘ada imgesi’ örnek gösterilebilir (More, 2012). Mekansal kapanma Kral Ütopus’un, *Ütopya* yarımadası ile anakara arasına kazdırdığı hendek sayesinde *Ütopya*’yı bir adaya çevirmesiyle gerçekleştirilir. Tomasso Campanella’nın *Güneş Ülkesi*’nde ise bu kapanma şehir surlarıyla sağlanır (Campanella, 2005). Zamansal bir kapanma fikri ise ütopya içi bir zamansallıktır. Her ne kadar ütopyacı tasarımların zamansal yöneliminin geleceğe yönelik olduğunu söylesek de, ütopya içi zamansallık durağandır ve tarihsel zamanın dışına taşmıştır. Öncesizlik ve sonrasızlık iddiasında, zamansal bir durağanlık olarak görünür. Zamansal kapanmanın da eklenmesiyle, ütopya, mükemmelliğe yönelmiş bir tamamlanmışlık imgesi oluşturmayı başarmaktadır. Elbette buradaki ‘sonrasızlık’ ütopya içerisinde ‘zaman algısı’ bulunmadığı şeklinde anlaşılmamalıdır. Burada kastedilen tarihsel zaman içerisinde bir sonrasızlıktır. Bununla kastedilen ise, önerilen ütopyacı programın, gelecekte onu yerinden edecek başka bir ‘yeni’ tasarımı gereksiz kılacak ‘nihai mükemmel’ tasarım olması iddiasıdır. Bu, sonraki bölümlerde daha detaylı bir şekilde açıklanacak olan, temel anti-ütopyacı tezlerden biridir.

Kanımcı Ütopyacı uzamın gerçek toplumsal uzam içinde hayal mahsulü bir adacık olduğu, başka bir deyişle bizatihi Ütopyacı uzamın olanaklılığının uzamsal ve toplumsal farklılaşmanın bir sonucu olduğu önermesinden yola çıkabiliriz. Fakat bu olağandışı bir yan üründür ve genel farklılaşma süreci içinde bir tür girdabın ya da bağımsız bir durgun suyun anlık oluşumuna ve görünüşte geri döndürülemeyen, ileriye doğru hareketine bağlıdır. (Jameson, 2009, s.35)

Dolayısıyla, mekansal bir kapanmanın, ancak üçüncü bir kapanma biçimi olarak ortaya çıkan toplumsal kapanma ile birlikte ele alınması gereken diyalektik karakteri ortaya çıkar. Bloch'da (2013, c.1), ütöpikleşen 'Ben' ve 'Biz' kavramları bu kapanma biçiminin içeriğini oluşturur. Bu nedenle de toplumsal bir değişim ya da dönüşüm, mekansal dönüşümün de kaynağı gibi görünür: *"Yeni biçim, entelektüel ve üretken yaşamın daha uzmanlaşmış alanlarına aktarılmadan önce toplumsal ilişkilerin somut dünyasında ortaya çıkmalıdır: Aslında Marx'ın insanlık önüne yalnızca çözebileceği sorunları koyar sözünün altındaki derin anlam da budur"* (Jameson, 2009, s. 152). Burada ifade edilen *somut dünya*, toplumsal mekandır. Ütöpikleşen 'Biz' yani toplum, kendi somut ilişki biçimlerini oluşturur. Bu ilişki biçimleri de somut dünyanın mekanında biçim değişikliklerine yol açar.

Kapanma kavramı, ütopya, 'mevcut durumu' aşmaya yönelik ütopyacı bir refleks ya da tepki olarak görünmektedir. Bu tepki halihazırda bulunan mevcudun karşısı olarak ortaya konur. Dolayısıyla, kapanmanın ortaya koyduğu önerme bir 'anti-tez' olarak ele alınabilir. Reform ile düzeltilmek ya da değiştirilmek istenen tekil bir özelliğin, bir sistem dahilinde (toplumsal ve siyasal örgütlülük anlamında) bütüne bağlılığı nedeniyle mümkün olmaktan uzak olduğu söylenebilir. Dolayısıyla düzeltilmek istenen özellikler, eninde sonunda bütünün düzeltilmesi gerekliliğine götürecektir (Jameson, 2009). Ütopyalar da bu nedenle bütünsel anti-tezler olarak karşımıza çıkmaktadır. Jameson (2009), bunu Ütopyaların *devrimcileşme ihtiyacı* olarak nitelemektedir. Üstelik bu zıtlık, kimi ütopyalarda ve özellikle de More'un ütopyasında tamı tamına bir zıtlık olarak da kendini gösterir: *"Ütopya'daki elli dört şehir Londra'daki elli dört kazanın bir kopyasıdır ve bu nedenle More'un hayali adası VIII. Henry'nin gerçek yaşamdaki krallığının basitçe ters çevrilmiş halidir"* (Jameson, 2009). More'un Ütopya'sında, birinci kitap İngiltere'nin mevcut durumu üzerine bir tartışma şeklindedir ve halihazırda bulunan sorunların bir dökümü olarak ele alınabilir.

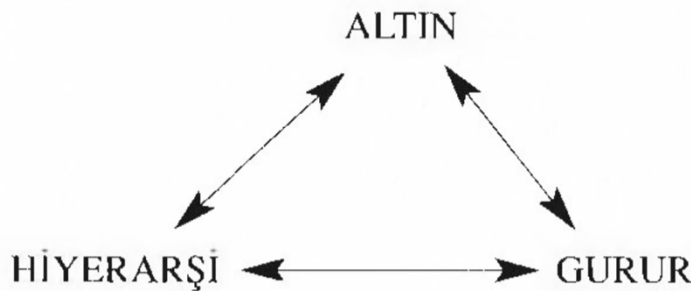
İkinci kitapta ise, mevcut durumun olumsuzluklarına getirilen çözüm önerileri olarak Ütopya anlatılır (More, 2012). Bu nedenle, Ütopya, aslında varolan mevcut durum çerçevesinde şekillenen bir tasarım gibi görünür. Burada esas olan ‘eleştiridir’ ve bu anlamda, anlatı aygıtındaki biçimsel karşılığı ‘hiciv’ olarak görünür (Jameson, 2009). Bu aynı zamanda, bölümün başında ütopyaların temel özellikleri arasında belirtilen ‘eleştirel’ metinler olma özellikleriyle de örtüşür.

2.3.3. İçeriksel özellikler - ideologeme, yeni insan ve kadının yeri

Şimdiye kadar, Ütopya’nın biçimsel özellikleri olan *hammadde*, *kapanma* refleksi ve *anlatı* aygıtının işleyiş şeklini incelemiş olduk. Jameson (2009), tek başına bu biçimsel özelliklerin analizinin, Ütopya’nın özünde yer alan arzuların irdelenmesine yetmediğini söylemektedir. İçsel olarak çelişkili olmaları nedeniyle bu arzuların görünüşlerine göre değerlendirilmelerinden elde edilen bilginin doğruluğu şüphelidir. Ütopyanın yazımına iten nedenler ele alınmadıkça “arzu”nun adresi net bir şekilde belirlenemeyecektir. Zira biçimsel öğeler her ne kadar programı ve işleyişi açıklasa da Ütopyacı dürtü açısından net bir tablo ortaya koymamaktadır. Bu nedenle mevcut durumun tarihsel koşullarına bir geri dönüş gereklidir. Ancak bu nedensellik, ütopyacı dürtünün arzularını ortaya çıkarabilir. Dahası bu noktada ütopya yazımına götüren *hammaddenin* tarihsel koşulların ve gerçeklerin dayatmaları olduğu tezi pekişmektedir. Bu arzuların kendilerini ifade etme aşamasında elle tutulur bir tabiata erişmeleri ancak ideolojik bir şekle bürünmeleriyle başılır (Jameson, 2009). Çünkü daha önce gördüğümüz gibi, ütöpik bilinç, toplumsal arzuların ve yükselişte olan sınıfın arzularının kesiştiği ideolojiyi, özellikle devrimci olduğu aşamada besler ve ondan beslenir (Mannheim, 2009).

Buna göre Jameson (2009), More’un metninde üç ideolojik tema ya da *ideologeme* olduğunu belirtir. Bu ideolojik temalardan ilki altın ve onun kötülükleridir. Özel mülkiyetin ortadan kaldırılması da gene bu ideolojik temaya dayanır. Altın ve gümüş dışarıda Ütopya’nın komşularıyla ilişkilerinde, savaşlarda, ticarete; içeride ise önemsiz nesnelerin yapımında, kölelerin zincirlerinde, mahkumların nişanlarında (toplum içinde onları ayırt etmeye yarayan) kullanılırken asla Ütopya sakinleri arasında alım satım veya ticari amaçla kullanılmaz (More, 2012). Altın ve gümüş, Ütopya’da bayağı görülür ve kötülüklerin kaynağı sayılır. En başta açgözlülüktен kaynaklanan toplumsal olgulardan olan boş gurur ve gösterişin kaynağı, psikolojik bir

olgu olarak “gurur”; ve devamında da toplumsal konum ve hiyerarşiye karşılık bir eşitlikçilik vurgusu şeklinde bir rotasyon ya da formülasyon gözlemlenebilir (Jameson, 2009). Dolayısıyla bu ideolojik temaların hareketi ve ütopyik arzunun özü çerçevesinde, More’un metni, tüm yasaları ve gelenekleriyle Ütopya toplumunun anayasası gibi görünür. Jameson (2009), anayasanın başta devrimler olmak üzere belirli tarihsel olayların önüne geçmek için yazıldığını belirtir. Buna göre de Ütopya’nın bu özelliği bir ‘sonrasızlık’ ifadesi olarak görünür ve tarihsel zamanın dışına çıkması, dondurulmuş bir mükemmel ‘an’ görüntüsüne sahip olması şeklindeki ütopya karşıtı rahatsızlıkları haklı çıkarır vaziyettedir. Fakat burada anayasa ile önlenmeye çalışılan tarihsel olaylar, devrimler değil; yukarıdaki ideolojik formülasyon ve temelindeki “özel mülkiyetin reddi” ilkesidir (Jameson, 2009). More’un metninde daha önce ele alınmış olan kapitalizm öncesi üretim biçimlerinin sentezi, ilkesel eksen ve ideolojik formülasyon (rotasyon) çerçevesinde bir siyasal program olarak toplumsal ve mekansal olanın belirleyicisidir. Dolayısıyla da ütopyalarda, genel olarak bu tarz bir ideolojik formülasyon olduğunu düşünebiliriz.



Şekil 2.2: Thomas More’un metnindeki üç ideolojik tema ya da ideologeme (Jameson, 2009, s. 69).

Tarif edilen ideolojik formülasyon çerçevesinde dönüşen ve farklılaşan toplum, ütopyikleşen yeni insanı da tanımlamak zorundadır. Bloch’ta (2013) gördüğümüz gibi, ütopyikleşen ‘Ben’ ve ‘Biz’, ütopyacı toplumun öznel konumundadır. Hemen hemen tüm ütopyaların, ister üstü kapalı ve muğlak; isterse de doğrudan ve açıkça tanımlamış olduğu bir *yeni insanı* vardır. Hemen her ütopyada yeni insanın programlanması ütopyanın siyasi programıyla (ideolojik formülasyon ve biçimleriyle) uyum içerisinde olacaktır. Bu nedenle ütopyada pedagojik bir formasyonu ve dolayısıyla eğitimi de yeni insanın yaratımı sürecinin aşamaları olarak görürüz. Bu aynı zamanda gelecek

kuşakların da garantiye alınması ve bu yeni insanın sürekliliğinin sağlanması amacına da hizmet eder. Bu sürekliliğin sağlanması, Kültür devrimlerinin de ortak bir özelliği olan yeniden programlama sayesinde başılır: “*Yeniden programlamanın düşünce bazındaki paradoksları -eğitimcilerin kendileri de eğitilmeli ya da yeniden eğitilmelidir- devrimlerin ve Ütopyaların ortak bir özelliğidir*”(Jameson, 2009, s. 81). Ancak ütopyanın temsilinde bu paradoksal süreç ütöpik tamamlanmışlıkla çelişkili imgeler oluşturma potansiyelinden dolayı görünmezler. Dolayısıyla, eğitimcinin de yeniden eğitilmesi gibi konular ütopyanın inşa sürecine dahildir ve çoğu ütopyada ya bölük pörçük bahsedilir, ya da hiç bahsedilmez. Eğitim ve pedagoji yoluyla programlanan *yeni insan*, aslında ütöpikleşen ‘Ben’i temsil eder. Bu temel toplumsal birimden hareketle de ütöpik toplumsal örgütlenme biçimleri gelir. Bunlardan en temel olanı ailedir. Ailenin nasıl bir örgütlenme olarak tasavvur edildiği birçok ütopyada farklı biçimlerde yer alır ve bazılarında da bu tarz bir örgütlenme baştan reddedilir.

Genel olarak herkes ana babasının zanaatında yetişir. Çünkü en tabii olarak tutacakları yol budur. Ama bir başka zanaata heves ve yeteneği olan çıkarsa, o zanaatla uğraşan bir başka aileye evlatlık olarak girer. Babası da, hükümet de onun dürüst bir aile babasının hizmetine girmesine yardım ederler. Bir zanaatı edindikten sonra bir başkasını öğrenmek isteyen olursa, ona da bu olanak verilir. Şehrin ihtiyaçlarına aykırı düşmemek şartıyla, yurttış öğrendiği her iki zanaattan birini benimsemekte özgür bırakılır. (More, 2012, s.46)

Ütopya’daki eğitimle ilgili bu pasaj, birçok açıdan içeriksel yapıyı açıklamaktadır. İlk başta, *yeni yetişen birey* ile aile arasındaki ilişkiye dair birçok ipucu verir. Zanaat ile aile biriminin özdeşleşmiş olduğunu görürüz. Üstelik kendi ailesinin zanaatından farklı bir zanaat öğrenen yeni yetişen birey, o farklı zanaatı uygulayan başka bir aileye evlatlık verilme şartıyla bu zanaatı öğrenebilmektedir. Daha önce de ütopyanın temsilinin hammaddelerinde belirtildiği gibi More’un Ütopya’sında aile örgütlenmesi bir ‘hane halkı’ gibi görünür ve açıkça feodal bir yapıdır (Jameson, 2009). Üstelik bu fazladan zanaatı öğrenen yeni insanın da seçim özgürlüğü kamusal ihtiyacın nesnel gereklilikleri tarafından sınırlandırılmıştır. Bu noktada da bir başka ‘temsilin hammaddesi’ olarak *kabile komünizmini* görürüz. Bu farklı üretim biçimlerinin bu

şekilde sentezlenmesi Ütopya'nın siyasi programını ve dolayısıyla da anayasasını oluşturur (Jameson, 2009). Bu nedenle de programlamanın, yani pedagoji ve eğitimin alacağı yeni biçimin, ideolojik formülasyon, siyasi program ve anayasa ile uyum içerisinde kurgulandığı görülür.

Yeni insan ve ailenin oluşumuyla alakalı olarak ütopyalarda dile getirilen bir başka konu da toplumsal cinsiyet konusudur. Biyolojik devamlılığı sağlamak açısından bu aile biçiminin ve bununla ilişkili olarak kadın-erkek ilişkilerinin de tanımlandığını görürüz. Jameson (2009), ütopyalarda tekrar eden aile kavramının, bunları biçimsel bir kusurla tehdit ettiğini söyler. Ütopya'da, Bloch'un (2013) bahsettiği arkaik bir unsur olarak geçmişin biçiminden alınıp ütopya'ya dahil edilmiştir. Kadın-erkek ilişkileri çerçevesinde de, özellikle kadının toplumsal üretim içerisindeki yeri ile ilgili çözümler üretilir. Bunlar tarihsel aşamasında, kadın-erkek eşitliğinin geçirdiği ya da geçirme arzusunda olduğu değişimleri de yansıtır. Özellikle, bununla alakalı olarak komünal mutfak ve komünal kreş önermeleri, kadının ütopya toplumu içerisindeki konumlanışı ile alakalı mekansal belirlenimler ya da yansımalar olarak görünürler (Jameson, 2009).

2.3.4.Ütopik istek gerçekleştirimi - tahayyül ve tasavvur

Jameson (2009), ütopik istek gerçekleştirimi ya da ideolojik formülasyonun yapısını ve işleyişini More'un metni kadar açık gösteren az metin olduğundan söz eder. Özellikle birinci kitap mevcut durumun olumsuzluklarını ifşa ederken; ikinci kitap ise bu olumsuzluklara çözüm önerileri şeklinde düzenlenmiştir. Burada mevcut durum ile ütopik öneri arasındaki bir karşıtlık ya da gerilimden söz etmek mümkündür. Ancak bunun yanında bir başka gerilim ise kolektif değerlendirme (mevcuttaki olumsuzluklar) ile bireysel öneri (çözüm) arasındaki olup bu gerilimin yaratıcısı ve çözüm önerisinin geliştiricisi olarak More işaret edilebilir (Jameson, 2009). Buna göre ütopyaların, bireysel olarak ortaya atılan toplumsal öneriler gibi bir görünüm kazandığı görülür. Dolayısıyla da bu, çelişkinin nesnel olan ile öznel olan arasındaymış gibi görünüm oluşturmaya neden olur. *“Yine de, bu birey aynı zamanda kolektif bir gerçekliği, yani toplumsal ve entelektüel bir hareket olarak hümanizmi de temsil eder”* (Jameson, 2009, s. 70). Bu nedenle de aslında burada gördüğümüz ütopyacılık istek gerçekleştiriminin, ütopyacının bilincinde, 'Ben'den 'Biz'e doğru genişleyen Ego ve varoluşsal deneyimi ile tarihsel zamanın üst üste

geldiği bir yapı olarak gerçekleştiği; ve buradan hareketle de nesnel dünyanın yeni bir görünümünün oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Bu, tahayyül ve tasavvur arasındaki farkla açıklanır (Jameson, 2009). Buna göre, her ikisi de zihinde canlandırmayı ve hayal etmeyi anlatsa da aralarında, niteledikleri açısından fark vardır. Buna göre öncelikli olarak tahayyül iki aşamalıdır. Birinci tahayyül bir çeşit yapı bozumudur ve mevcut durumu yapıtaşlarına indirger. Sonrasında ise ikincil tahayyül oluşan bu parçalı yapıyı tekrar birleştirerek inşa eder. Ütopyacı dürtü, tahayyülün alanındadır. Öncelikle, ütopyacının zihninde genişlemiş bir Ego, kamusal olanı da kapsar hale gelir ve bu olduğunda da, ütopyacının varoluşsal zamanı ile nesnel olan tarihsel zaman kesişir (Jameson, 2009). Tahayyülün ardından da tasavvur gelir. Tasavvur ise tahayyüle kıyasla daha somut olarak hayal etmeyi anlatır. Buna göre, ütopyacının zihninde oluşan ütopyacı dürtü, nesnel dünyaya aktarıldığında ve tasarlandığında tasavvur edilmiş olur. Dolayısıyla, öznelikten yola çıkarak bireysel (öznel) ile toplumsalı (nesneli) birleştiren ve uzlaştıran tahayyül aşamasından sonra, tasavvur aşamasıyla birlikte nesnel olan ‘mümkün’e (akılcı) hareket edilir. Tahayyülden tasavvura gerçekleşen bu hareket, gündüz düşünün son karakteri olan sona gidişteki tamamlanmışlıkla alakalıdır (Bloch, 2013, c.1).

Bu noktada, ütopyanın yaratımı sürecinin ya da ütopyik istek gerçekleştiriminin ilişkilendiği temel bir özellikten söz etmek gerekiyor. Jameson (2009), bu temel özelliğin ‘gayri şahsileştirme’ olduğunu söyler. Gayri şahsileştirme ile kastedilen, ütopyik istek gerçekleştiriminin ardındaki ütopyacının, bu üretimindeki kişiselliğini ortadan kaldırmasıdır. Buna göre geçmiş ve onunla ilgili yaşanmışlık ve deneyimler, yeni olan bir gelecek uğruna feda edilir. Ütopyacı can sıkıntısı olarak bahsedilen bu durum, Ütopya özlemimizin de dahil olduğu mevcut dünyayı, tüm olumlu ya da olumsuz geçmiş deneyimlerimizin silineceği yeni bir dünya yolunda yitirme korkusudur (Jameson, 2009). Ütopyacı dürtüye sahip herhangi bir kişi için de durum benzerdir ve herhangi bir ütopyacı tasavvurla karşılaştığında da benzer bir can sıkıntısı gözlenebilir. Özellikle içinde bulundurduğu ütopyacı itki, ütopyaya erişme esnasında ortadan kalkarmış gibi görünür. Çünkü yeni insan, daha önceki mevcut durumun çelişkilerini deneyimlememiş, onu aşmaya yönelik düşünsel ya da eylemsel pratik ve refleksleri geliştirmemiştir. Ütopyacı can sıkıntısı, öncelikli olarak, ütopyaya erişildiğinde ‘benliğin’ yitirilmesi ve yeni olanın uğruna eski, geçmişe yönelik ya da geçmişten getirilen olumlu yanların da reddedilmesiyle alakalıdır (Jameson, 2009).

Bunun bir örneğini, belki de distopya türünün doğuşuna sebep olan, Aleksandr Bogdanov önderliğinde Sovyet Rusya’da ortaya çıkan Proletkult (Proletarya Kültürü’nden kısaltılmıştır) akımında görmek mümkündür (Tagızade, 2006). Bu akım, geçmişten gelen kültürel birikimi ‘burjuva sınıfının kültürü’ olarak tanımlamaktadır ve buna karşılık yeni bir proletarya kültürü kurmayı hedefler. Ancak bunu yaparken geçmiş kültürel birikimi neredeyse topyekün reddetme eğilimindedir. Özellikle bu akım dahilinde yazılmış olan proletkult ütopyalara karşı Yevgeni Zamyatin’in yazdığı ‘Biz’ adlı distopya, ütopyacı can sıkıntısını yansıtmaları açısından örnek teşkil eder. Romanda, geçmişin dondurulmuş bir imgesi olarak, ibret amaçlı saklanan “Antik Ev”, reddedilen geçmişin kültürel birikimini temsil eder (Zamyatin, 2012). Özellikle yeni insanın yaratılması ve pedagoji açısından, bir temel gerilim önem kazanır.

Söz konusu Ütopya pek çok devrimin önvarsayımı olan radikal bir öznellik dönüşümü, mutasyona uğramış bir insan doğası ve tümenden yeni varlıklar sunar mı? Yoksa Ütopya itkisi zaten insan doğasına kök salmamıştır ve dolayısıyla varlığını devam ettirmesi bugünün yalnızca bastırıp tahrif ettiği derin ihtiyaçlarla ve arzularla açıklanır mı demek lazım? (Jameson, 2009, s.231)

Buradaki ikilem, yeni insanın öznelliğinin ütopyikleşmesiyle ilgili iki uç arasındaki gerilimdir. Uçlardan birinde, mevcut durumdaki öznelliğe göre tam bir farklılaşma başarılırsa yeni özne, önceki benlik tarafından tanınmayacak hale gelir. Daha devrimci ve bütüncül bir dönüşümdür bu. Fakat eğer yeni insanın öznelliği bizim günlük varoluşumuza yaklaşırsa da daha reformist ve bütüncül olmayan bir ütopyik süreç gerçekleşmiş olur (Jameson, 2009). Ancak bunu öznelğin tam anlamıyla yitirilmesi olarak görmek gerekmiyor. Çünkü sonuç olarak oluşan yeni bir öznellik biçimidir (Jameson, 2009).

2.3.5. Tarihsel zaman, yerleşiklik ve ideolojinin kaçınılmazlığı

Öznellik temelinde ortaya çıkan bu tarz bir çelişki, tarihsel zaman kapsamında kendini gösterir. Bloch’a göre (2013, c.1), genişleyerek kamusal varoluşu da içeren Ego tarihsel zamanın belirlenilmişlikleriyle de eşleşir. Sınıf çatışmaları, eşitsizlikler ve adaletsizliklerin yarattığı mevcudun biçimleri, Ego’nun genişlemesi sayesinde, ütopyacı ile kamusal bilincin üzerinde uzlaştıkları olumsuzluklar olarak görünürler.

Tüm bu olumsuzluklar, tarihsel zamanın getirisi, toplumu doğrudan ilgilendiren sorunlar, hammaddelerdir (Jameson, 2009). Ütopyacı, buradan hareketle, bazen eskinin tersiyle, bazen de eskiyi dönüştürüp, farklılaştırarak yeninin (Novum) biçimlerini oluşturur. Bu dönüşümü ve farklılaşmayı sağlayan da kapanma ilkesidir. Dolayısıyla tarihsel zamanın, ütopyanın kurgulanması aşamasında büyük önemi vardır. Ütopyaların, kurgularının referansları tarihsel zamanın getirdikleridir. Ancak tarihsel zamanla bu şekilde doğrudan bir ilişki kamusal (nesnel) ya da toplumsal ilişkiler üzerinden şekillenir:

Kuşkusuz, söz konusu Ütopya seçeneklerinin tümü varoluşsal bağlılığı ve içgüdüsel katılımı (tikel bir görünün tutkuyla ya da tiksintiyle reddedildiği bir yerde bile, hatta özellikle de böyle bir yerde) içermek zorundadır. Aynı zamanda, hem varoluşsal hem de toplumsal düzlemde çeşitli seçenekler arasında tematik bir karşılıklı ilişki olmak zorundadır -bu seçenekler çalışma ve boş zaman, yasalar ve davranış, tekbiçimlilik ve bireysel farklılık, cinsellik ve aile gibi, her türlü Ütopya önerisinin öyle ya da böyle değinmek zorunda olduğu konuları kapsar. Ne var ki önceki bir bölümde değindiğimiz üzere, büyük Ütopyacı fikir ya da istek -mülkiyetin kaldırılması, arzuların tamamlayıcılığı, yabancılaşmamış emek, cinsler arası eşitlik- her zaman için somut bir tarihsel ikilemin durumuna özgü çözümü olarak kavranır. Ütopyacı fantezinin uygulanabilirliğini sınamanın ve teyit etmenin yolu, diğer tüm sorunları da çözmeye vaadidir. (Jameson, 2009, s.202)

Bu nedenle, aslında daha önce ele almış olduğumuz ideolojik formülasyonlar, yukarıda belirtilen toplumsal ilişkiler kapsamındaki seçenekler açısından da çözümlerin dayandığı temel ütopyacı fikirler olarak görünürler. More örneğinde olduğu gibi, altın, gurur ve hiyerarşi karşısında ortaya konmuş olan ideolojik formülasyon, toplumsal ilişkilerdeki biçimler üzerinde de etkili olma iddiasını taşır. Bu nedenle “özel mülkiyetin kaldırılması” gibi ideolojik konumlanışlar ve devamında gurur ve hiyerarşiyle ilgili ideolojik rotasyon, toplumsal ilişkileri de etkiler: Ütopya’nın toplumsal mekandaki toplumsal örgütlenişi kolektif bir kabile komünizmini andırırken, üretimin örgütlenmesi de gene kolektif anlamda Protestanlıkla ilişkilenen bir Germen komünal toplum modelini ve köleciliğinden dolayı da klasik biçimi andırır (Jameson, 2009). Buradan hareketle ütopyaların tamamında bir ideolojik içerim

olduğundan bahsedebiliriz. Bu tarz ideolojik formülasyonlar sayesinde ütopyik bir toplumsal dönüşümün gerçekleşebileceği öngörülür.

Jameson (2009), buradan hareketle ütopyalarda ideolojinin kaçınılmaz olduğunu belirtir. Sonuç olarak tarihsel koşulların getirdiği hammaddeler, nesnel dünyanın yeniden inşasına soyunmuş ütopya açısından göz ardı edilemez. Ancak bu dönüştürülen mevcut durum, ütopyacının, nesnel dünyaya özgü sorunları öznel bir perspektiften ele almasından kaynaklanır. Çeşitli dönemlerde ortaya çıkmış olan ütopya ideolojik formülasyonlardaki farklılıklar da, ütopyacıya taraflı olma şansı veren bir durum olarak görünür (Jameson, 2009). Fakat ütopyalarda ortak özellik, tamamının sınıf temelli oluşudur. Üstelik Jameson (2009), antikapitalizm temelinde şekillenen ütopyaları sosyalizmden tam anlamıyla ayrıştırılabilmenin mümkün olmadığını iddia etmektedir:

Yani Ütopya'yı, toplumsal ve ekonomik eşitlik gibi değerlerden ve yiyecek, konut, ilaç, eğitim ve çalışma gibi evrensel haklardan ayırmanın pek mümkün olmadığına inanıyorum (meseleyi ideolojik değil de temsili açıdan ifade etmek gerekirse, ne tür yenilikler getirirse getirsin, sanayi kapitalizminin yarattığı ekonomik sorunlara çözüm getirmeyen bir modern Ütopya düşünülemez. (Jameson, 2009, s.267)

Buna göre ideolojik olanın, tarihsel bir belirlenim olduğunu söyleyebiliriz. Tarihsel 'an'ın sunduğu mevcut koşulların hammaddeye ve oradan da kapanma vasıtasıyla ütopyik biçimlere dönüşünü incelemiş olduk. Dolayısıyla ütopya bir üretimin tarihsel zaman ile kopmaz bir ilişkisi olduğunu, hammaddelerini ve dayanak noktalarını bu tarihsel zamandan aldığını söyleyebiliriz. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi ütopya içi zamansallık ile tarihsel zaman arasında bir kopuş yaşanır. Hatta birçok ütopya tarihe karşı olumsuz bir yaklaşımdan söz edilebilir (Jameson, 2009). Bu noktada ütopya içi bu zamansallık donuk bir görünüme bürünür. Öncelikle, ütopya içi zamansallıkta da bir geleceğe yönelim vardır. Ancak tarihsel zamanın geleceğe yönelik hareketinden farklı olarak ütopya, ulaşılacak mükemmel bir nihai biçim olarak kendini ortaya koyar. Anayasa yapımı, kültür devrimleriyle ortaklaşan bir pedagojik programlama ve eğitim gibi önlemlerle sonraki kuşaklar boyunca garantiye alındığı varsayılan bir toplumsal düzen önerisi olarak görünür (Jameson, 2009). Bu anlamda, ütopyanın geleceğinde gerçekleşebilecek devrimlerin de önüne geçildiği varsayılır. Bu

da zamansal anlamda da bir ‘sonrasızlık’ durumu yaratır. Zamansal kapanma çerçevesinde de geçmişi yadsıyan bir tutum sayesinde bir ‘öncesizlik’ durumuyla birleşen bu tarz bir zamansallık ilerlemeci bir tarihsel zaman görünümünden hayli uzaktır ve adeta ütopya sakinlerini tekrar eden bir ‘şimdi’ye hapsedmiş görünür. Jameson (2009), bunun ütopyacı adacığın tarihsel zamanın dışında bir adacık olma özelliği olduğunu ve bir *zamanın sonu* ya da *tarihin sonu* temasına dayandığını söylemektedir.

Tarihsel zamanın getirdiği sorunların, ütopya açısından ideolojik bir kaçınılmazlığı beraberinde getirdiğini görmüş olduk. Ancak bu zamansal belirlenilmişliğin yanı sıra mekansal bir belirlenimden de söz etmek gerekiyor. Jameson’ın David Simpson’ın *Situatedness* (Yerleşiklik) kavramına atıfta bulundu şekliyle sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet, milliyet ve tarih açısından yerleşikliğimiz, sonuçta ideolojinin kaçınılmaz olmasına ve de bireylerin ya da toplumların yaşamları üzerinde belirleyici olmasına neden olmaktadır (Jameson, 2009’da atıfta bulunulduğu gibi).

Dolayısıyla, ütopyacı üretimdeki taraflı olmayı ya da farklı formülasyonların çeşitliliğini sağlayanın da yine nesnel durumun eleştirisini yapan ütopyacının yerleşikliğinin getirdiği ‘bakış açısının göreliliği’ olduğunu anlamak mümkündür. Toplumsal belirlenimlerimizi oluşturan bu şekildeki bir yerleşiklik de ütopyik tasarımlarımızdaki ideolojik formülasyonların belirleyicisi konumundadır ve sınırları onun tarafından çizilir. Buna göre, ütopyacının, hem yerleşikliği nedeniyle, hem de tarihsel konumu açısından henüz bilincinde olmadığı bir toplumsal probleme çözüm getirmesi de beklenemez (Jameson, 2009). Ancak burada ön plana çıkan olumlu başka bir nokta, toplumsal farklılaşmanın olanaklı kıldığı mekansal farklılaşmanın da, yerleşiklik çerçevesinde mekansal hammaddelelerinin var olabileceğinin keşfidir.

3. ÜTOPİK MEKAN ÜRETİMİ

Şimdiye kadar ütopyaların toplum içerisinde tarihsel zaman boyunca ne ölçüde etkide bulunduklarını, belirli çağların toplumlarının yükselişte olan sınıflarının ya da hakim sınıflarının ideolojileriyle nasıl birleştiklerini, ütopya yaratıcısının geçtiği psikolojik aşamaları ve felsefi arkaplanı, biçimsel ve içeriksel özellikleriyle birlikte teorik anlamda ortaya koymuş olduk. Bunun sonucunda, ütopya, ideolojinin kuşkusuz bir şekilde mevcut olduğunu ve hatta bu ideolojinin kaçınılmaz olduğu da görülmüş oldu (Jameson, 2009). Ütopyayı içeriksel olarak incelediğimizde ütopya yaratımının mevcut gerçeklikten faydalandığı, mevcudun olumsuzluklarını ütopya bir dönüşüme tabi tutulacak hammadde olarak kullandığı da anlaşılmış oldu. Mevcut toplumun sağladığı bu hammadde, ütopya bir antitez olarak şekillenir. Bu nedenle aslında ütopyanın tüm hammaddesini içinde yaşadığı toplumdan aldığını söyleyebiliyoruz. Yerleşikliği de buradan gelmektedir (Jameson, 2009). Bu da aynı zamanda ideolojik temalarını belirler. İdeolojik temalar sayesinde, ütopya formülasyonlar ve çözümler üretilmektedir. Her mevcudun antitezi olma iddiasındaki ütopyanın, ideolojik bir temaya ihtiyacı vardır. Bu ideolojik tema sayesinde, yeni toplumda yeni üretim ilişkileri belirlenmekte ve toplumsal düzen buna göre şekillendirilmektedir. Aynı şekilde, yeni toplumun oluşumunda, yeni insanın oluşumu da ana dönüşümlerden biri olarak görünür. Yeni olan (*Novum*), akla yatkın olan “mümkün”ün hedeflendiği bir öneridir. Aksi takdirde bu öneri, salt fantezi olarak görünür.

Gerçeklikteki varoluşa getirilen bir alternatifin, gerçek anlamda bir antitez işlevi görebilmesi için bütünlükçü bir dönüşüme ve farklılaşmaya ihtiyacı vardır. Üstelik ütopya bu dönüşüm, mükemmele öykünen bir tamamlanmışlıkla yüklüdür (Bloch, 2013, c. 1). Bu tamamlanmışlığın sağlanabilmesi ise temel bir ütopya refleksi dayanmaktadır. Kapanma adlı bu hareket, mevcut olanın tüm koşullarını dönüştürerek ve hatta ters-yüz ederek gerçekleştirilmektedir (Jameson, 2009). Mevcudun hammadde, kapanma yardımıyla bir antiteze dönüştürülür. Bu da, hiciv, yani

eleştirel metinler olmaları anlamına gelmektedir. Gerçeklikteki varoluşla arasında bulunan bu diyalektik gerilim, ütopyanın karşısına dikildiği mevcudun da bir “topya”sı olduğunu gösterir. Mannheim (2009), mevcudun *topyasının* gücünü, dokunulabilir, hissedilebilir olan gerçekliğinden aldığını belirtir. Buna göre şu soru öne çıkmaya başlar: İçinde yaşadığımız toplum da bir ütopya mıdır? Birçok zaman ütopya ile devrimin çok yakın anlamda kullanıldığını görürüz. Tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde, özellikle devrim öncesinde ve devrim gerçekleştikten kısa zaman sonra da ütopyaların üretiminin gerçekleştiğini görebiliriz (Ek A). Buna göre, tarihsel devrimler, mevcut düzen ile ütopya arasındaki bir uzlaşma olarak görünür (Usta, 2014). Hegel’ci bir diyalektikle ele alacak olsak, bir “sentez” aşaması olarak değerlendirmek de mümkündür. 1967 yılında kurulan Fransız *Utopie* grubunun “*diyalektik ütopyacılık*” adını verdiği bu süreç, kendileri tarafından şu şekilde ifade edilmektedir: “*Topos (muhafazakar) – eleştiri/ütopya/devrim – şehircilik/topos (devrimci ve muhafazakar)/yeni ütopya...*” (İmzasız, 2011, s.63). Bu nedenle mevcut verili düzenin de bir ütopya olarak değerlendirilmesi mümkündür. Burada, “ütopya” kavramını genelde anlaşıldığı anlamda, gerçeklikten uzak ya da gerçekleşmesi imkansız hayal mahsülleri değil, belli bir sınıf öngörüsüyle eşleşen bir ideolojik temaya sahip ve bir üretim biçimiyle de diyalektik bir uyum sağlayan toplum tasarıları olarak ele aldığımız zaman mevcut durumun da aynı öğelerle işlerlik kazandığını görebiliriz.

Buradan hareketle, mimari bir perspektif sayesinde ütopyaadaki mekanın anlaşılması adına, Mannheim’ın (2009) “Liberal-Hümaniter Tasarı” adını verdiği ve içinde yaşadığımız mevcut durum olan (burjuvazi egemenliğindeki) kapitalist toplum içerisindeki mekana bakmak gerekecektir. Geçmişin “antitez”i, şimdinin “hammadde”si olan verili düzenin içindeki mekanın oluşumunun incelenmesi sayesinde, ütopya mekanının oluşumunun dinamiklerini anlamak mümkün olabilir. Eğer bir kapanma ilkesi toplumsal olan tüm öğeleri bir dönüşüme maruz bırakıyorsa, mekanın bundan muaf olacağını düşünmek için bir sebebimiz bulunmamaktadır.

Bu nedenle bu bölümde, öncelikle kapitalist toplum içerisinde mekanın oluşumunu anlamak için Lefebvre’den (2015b), mimari ürünün bu mekansal üretim ile ilişkisini anlamak için Fransız ütopyacılarından (Tonka ve diğerleri) ve son olarak da mekan ve

zaman ilişkisini, mevcudun ütopyacılığı içerisinde anlamak adına da Harvey'den (2008) faydalanılacaktır. Sonuçta da tüm bu veriler ve 2. Bölüm'den gelen bilgiler çerçevesinde, kuramsal anlamda bir bütünlük oluşturularak, ütopyayı anlamak adına bir strateji geliştirilecektir.

3.1. Mekanın Üretimi

Kapitalist toplum içerisindeki mekanın dönüşüm ve üretimini ele alan Henri Lefebvre, *“Mekanın Üretimi”* adlı eserinde, mekanın çeşitli toplumsal seviyelerde üretim biçimiyle ilişkisini irdeler (Lefebvre, 2015b). Bu anlamda bu alt bölümde mekanın; sınıflarla, üstyapıyla, sermayeyle, üretim biçimiyle girdiği ilişki ve bu süreçler içerisinde nasıl üretildiği Lefebvre tarafından üretilen kavramlar eşliğinde ele alınacaktır. Öncelikle toplumsal mekanı oluşturan katmanların nasıl kent mekanını oluşturduğu ve ayrı gibi dursalar da aslında aralarında nasıl bir birliktelik ya da işbirliği olduğu ortaya konur (Lefebvre, 2015b). Sonrasında ise mekanın oluşumu esnasında pratikle olan ilişkisi ve süreç içerisinde hangi aşamalardan geçtiği, bu aşamaların nitelikleriyle birlikte ortaya koyulacaktır. Sonuçta da mekanın üretiminde *“mimari ürün”*ün bu ilişkiler çerçevesinde Lefebvre'in *“Mekanın Üretimi”* teziyle büyük paralellik taşıyan, Hubert Tonka, Jean-Paul Jungmann ve Jean Aubert tarafından 1968 yılında yazılan *“Teorik Bir Problem Olarak Mimari”* adlı çalışma çerçevesinde mimarlık pratiği ile olan ilişki ele alınacaktır (Tonka ve diğerleri).

3.1.1. Birlikçi teori

Lefebvre'e göre kapitalizm birçok farklı unsurun bir araya gelmesinden oluşmaktadır:

Toprak sermayesi, ticari sermaye, mali sermaye, her biri az ya da çok büyük imkanlarla, vakti geldiğinde, aynı soydan ya da bir başka soydan gelen kapitalistler arasında çatışma yaratacak şekilde pratiğe müdahale eder. Bu çeşitli sermaye (ve kapitalist) biçimleri, iç içe giren çeşitli pazarlarla -meta, el emeği, bilgi, sermaye, toprak pazarları- birlikte, kapitalizmi oluşturur. (Lefebvre, 2015b, s. 41)

Görüldüğü gibi kapitalizmin toplumsal yaşam içindeki pratiğe çeşitli sermaye gruplarıyla birlikte müdahalesi mevcuttur. Kapitalizmin, pratik üzerindeki bu etkisinin çeşitli veçheleri bulunmaktadır. Bunlardan ilki, ticari mübadele anlamında paranın

müdahale kapasitesi ve her şeyin metalaşmasıdır. İkincisi ise üretim biçimi içerisindeki aktörlerin etkisinin anlaşıldığı üretim ilişkilerini kapsayan veçhedir. Ancak Lefebvre (2015b), kapitalizmin bu çok önemli ilk iki veçheyle ilişkisi olan bir üçüncüden bahseder. Bu, burjuvazinin hegemonyasıdır: “*Hegemonya, (kültür ve bilgi de dahil) bütün toplum üzerinde uygulanır. Uygulayanlar da genellikle aracı kişilerdir: politikacılar ve politik partiler, aynı zamanda da çok sayıda entelektüel ve bilgin*” (Lefebvre, 2015b, s. 41). Dolayısıyla, hakim sınıfın hegemonyası olarak “*hakim ideoloji*” anlaşılmaktadır. Buna göre, birinci veçhe paranın ve metanın dolaşımının anlaşıldığı *ticari mübadele*, ikincisi *üretim ilişkileri* ve üçüncüsü ise *hakim ideolojidir*.

Kapitalizmin bu veçheleri dahilinde, mekan üzerindeki etkinin anlaşılabilmesi adına Lefebvre (2015b), “*birlikçi (üniter) teori*” adını verdiği üç temel etki alanından oluşan bir teoriden bahseder. Buna göre ilk olarak *fiziksel alan* gelir. Fiziksel alan, doğayı ve hatta kozmosu kapsar. Doğal çevreyi, sunduğu tüm hammaddeleri ve olanakları temsil eder. İkinci olarak, *zihinsel alan* gelir. Zihinsel alan, mantığı ve biçimsel soyutlamayı içerir. Bu anlamda ütopyalari ve matematiksel *mutlak mekan*ı da kapsar. Son olarak da *toplumsal alan* gelir. Toplumsal alan ise proje ve yansımaları içerir. Üretim ilişkileri çerçevesinde şekillenir, algılanır, yaşanır. İşte bu, şekillenme, algılanma ve yaşanma anlarında bu alanların yer yer üst üste bindiğı, yer yer birinin diğeri kapsadığı veya dışladığı bir görünüm sergilenir. Tüm bu anlardaki etkiler, kapitalist üretim biçiminin mekan üzerindeki etki alanlarını oluşturur. Buna göre, mekan, *toplumsal morfoloji* gibi görünür (Lefebvre, 2015b). Mekanın, ticari mübadele, üretim ilişkileri ve hakim ideoloji karşısında farklı biçim ve işlevlere büründüğü, yerine göre farklı konumlar aldığı görülebilir. Burada Lefebvre, bu üç alanın ayrımının temel bir diyalektik çelişkiye dayandığını ve esas olanın da bu ayrım olduğunu ifade eder. Buna göre bu ayrım, “ideal” mekan ile toplumsal pratiğeye dahil olan “gerçek” mekan arasındaki uzaklıktan kaynaklanır (Lefebvre, 2015b). Ancak mekanın, kapitalist toplum içerisindeki rolüne geri dönecek olursak, öncelikle mekanın bir mübadele değeri olduğundan söz edebiliriz. Bu anlamda mekan alınır-satılır bir *meta* olarak karşımıza çıkar. Bununla beraber mekan, üretim ilişkileri dahilinde değerlendirildiğindeyse farklı bir işleve bürünür. Üretim ilişkileri bağlamında üretici güçlerin de dahil olduğu mekan, bu anlamıyla artık bir *üretim aracı* olarak görünür. Bu nedenle, baştaki iki veçheye dayanarak mekanın kapitalist toplumda bir meta ve

aynı zamanda bir üretim aracı olduğunu söyleyebiliyoruz (Lefebvre, 2015b). Buradan yola çıkarak mekanın, üçüncü veçhe ile de bir ilişkisi olması gerektiğini öngörebiliriz. Nasıl ki bu son veçhe, ilk ikisine üstyapı (Devlet, politikacılar, entelektüeller ve bilgi otoriteleri) aracılığıyla etkide bulunuyorsa, mekan üzerinde de ya da mekan aracılığıyla da etkide bulunabileceğini ve hegemonyasını sürdüreceğini düşünebiliriz. Buna göre Lefebvre (2015b), üretim aracı olmasının yanı sıra mekanın bir “tahakküm ve güç” aracı olduğunu da söyler.

3.1.2. Fiziksel mekan, zihinsel mekan ve toplumsal mekan

Mekan ile ilgili teoriyi Lefebvre şu önerme üzerinden geliştirir: “(*toplumsal*) mekan, (*toplumsal*) bir üründür” (Lefebvre, 2015b, s. 60). Mekanın kapitalist toplum içerisinde bir ürün olması, onun, ne tek başına meta, ne üretim aracı, ne de sadece hakim ideolojinin hegemonyasını sağlaması işlevleriyle tanımlanamayacağı; aksine bunların her biri olarak varolan, kendinde bir *toplumsal ürün* olduğu anlamına gelir. Buna göre bu önerme bazı içerimlere sahiptir. Birinci içerim, daha önce ele alınmış olan *fiziksel*, *zihinsel* ve *toplumsal* alanların birliğindeki fiziksel mekan, yani *doğa-mekanı* üzerindeki etkidir. Lefebvre (2015b), *doğa-mekanı*, *başlangıçtaki ortak alan* olarak ifade eder. Ancak toplumsal yaşamın gelişmesiyle beraber *doğa-mekanı*, toplumsal alandan yavaş yavaş çekilişine şahit oluruz. “*Doğa-mekan sahnedan elbette doğrudan doğruya çıkmaz. Tablonun fonu olarak, dekor ve dekordan daha fazlası olarak varlığını sürdürür ve her ayrıntı, doğanın her nesnesi (en küçük hayvan, ağaç, ot, vb.) sembol halini alarak değer kazanır*” (Lefebvre, 2015b, s. 60).

Özellikle endüstri devrimi sonrasındaki gelişim, üretimin artışını kuvvetli bir şekilde tetiklemiş ve bunun sonucu olarak da kentler hızla büyümüştür. Kentlerin bu hızlı gelişimi sonucunda, kır ve kent arasında karşıt bir ilişki oluşmaya başlar. Dolayısıyla kentin gelişimiyle birlikte *doğa-mekanının* toplumsal mekanı yavaş da olsa terk ettiği şeklinde bir görünüm oluşur. Fakat doğanın bu görünümünün yanı sıra kapitalist toplum açısından çok daha can alıcı bir işlevi bulunmaktadır: “*Çeşitli toplumların üretici güçlerinin kendi mekanlarını üretmek için üzerinde çalıştıkları hammadleden başka bir şey değildir*” (Lefebvre, 2015b, s. 61). Toplumsal mekanın üretimi de dahil olmak üzere, tüm üretim için hammadde sağlayan *doğa-mekanı*, dönüştürülmek üzere kullanılır. Ancak bunun sonucu olarak da aynı zamanda tüketilmiş olur. Bu nedenle: “*mağluptur, tahliye edilmekte ve boşaltılmakta olmaktadır...*” (Lefebvre, 2015b, s. 61).

Özellikle 20. yüzyıl, doğanın şehirden tahliye edilmesine örnek teşkil edecek birçok gelişim sürecine şahit olmuştur. Hızla endüstrileşen Avrupa toplumlarının büyük kentlerinde bu açıkça görülür. Endüstrileşmede *Fordizm* sonrası iyice köhneleşen şehir merkezleri alt sınıflara terk edilmiş ve burjuvazi şehir dışına, yani banliyölere taşınmıştır (Fishman, 1987). Bu nedenle de endüstri toplumunda doğa, kent ve kır ilişkisi içinde, burjuva kent yaşamı için bir *mit* halini alır (Lefebvre, 2015b).

İkinci içerim ise, farklı üretim ilişkileri ve düzeylerinin toplumsal mekan tarafından içerilmesidir. Farklı seviyelerdeki üretim ilişkileri toplumsal mekanda yer alır ve mekansal bir karşılık bulur. Bu seviyelerden ilki, *biyolojik yeniden-üretim* düzeyidir ve çekirdek aile kavramıyla eşleşir (Lefebvre, 2015b). Biyolojik yeniden-üretim düzeyi, kapitalist toplumda ailenin toplumsal bir birim olarak belirlenmesiyle düzenlenir. İkinci seviye ise *iş gücünün yeniden-üretim* düzeyidir. Bu anlamda bu seviye işçi sınıfına karşılık gelir (Lefebvre, 2015b). İşçi sınıfının devamlılığını sağlamaya yönelik tüm önlemler kapitalist toplumun yeniden üretimi için alınmıştır. Üçüncü seviye ise, *toplumsal üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi* düzeyi olup kapitalist toplumun oluşturulması için dayatılan ilişkilerdir (Lefebvre, 2015b). Üretim ilişkilerinin devamlılığı ya da gelişiminin sağlanması, modern kapitalist toplumun sürdürülmesi için esas olarak görünür. Bu anlamda bu üç düzey, iç içe bir görünüm sergiler ve üretim ilişkilerinin devamlılığını sağlarlar. Lefebvre (2015b), bu üç düzeyin de mekanla ilişki içinde olduğunu ve mekanın belirleyici bir role sahip olduğunu belirtir.

Buna göre toplumsal mekan, toplumsal ilişkileri içerir. Üretim ilişkilerini içerdiği için, üretici güçleri de içerdiğini söyleyebiliriz.

Kullanılan, tüketilen ürün olan mekan, aynı zamanda, üretim aracıdır; mübadele ağları, hammadde ve enerji akışı, hem mekanı şekillendirir hem de mekan tarafından belirlenirler. Bu şekilde üretilmiş olan bu üretim aracı, ne üretici güçlerden, teknik ve bilgiden ayrılabilir, ne onu şekillendiren toplumsal işbölümünden, ne de doğadan, devletten ve üstyapılardan. (Lefebvre, 2015b, s. 111)

Buradan hareketle toplumsal mekan hem üretim ilişkilerini, hem üretici güçleri, üstyapıyı ve ideolojiyi içerir. Toplumsal mekanın, verili bir toplumun üretim biçimini temsil ettiği önermesi öne çıkar (Lefebvre, 2015b). Toplumsal mekanın hem üretim

biçimi tarafından şekillendiğini, hem de bu üretim biçimine etki ettiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu nedenle toplumsal mekanın, o toplumun üretim biçiminin alana yansması, yani onun morfolojisi olduğunu söyleyebiliyoruz. Dolayısıyla toplumsal mekan, üretim biçiminin değişmesi sayesinde değişebilir. Tarihsel süreç boyunca üretim biçimlerinin değişmesi, toplumsal mekanı da köklü değişimlere uğratmıştır (Lefebvre, 2015b). Bu nedenle, mekanın ayrıca bir tarihi olduğunu da belirtmek gerekir. Lefebvre (2015b), toplumsal mekanın tek olmadığını, aksine bir *çokluk* olarak görüldüğünü söyler. Buna göre birden fazla toplumsal mekan vardır ve iç içe geçmiş bir görünüm sergilerler. Kapitalist toplum içerisindeki farklı üretim ilişkileri çerçevesinde şekillenen bu toplumsal mekanlar, bu ilişkilerin gelişmesi ve büyümesine paralel olarak gelişirler. Bu aynı zamanda tersiyle de doğrudur. Üretim ilişkilerinin gerilemesi ya da yer değiştirmesi de toplumsal mekanı doğrudan etkiler. Ancak bunlar asla tam anlamıyla kaybolmazlar. Buna göre, toplumsal mekan ve hatta şehir mekanı, birbirinin içine geçen ve nüfuz eden, hatta tarihsel gelişme boyunca üst üste binen bir *çokluk* şeklinde görünüm sergiler (Lefebvre, 2015b). Buna göre bu gelişim homojen ve Kartezyen (düzenli, rasyonel ve hatta doğrusal) bir gelişimden ziyade katmanlaşma yoluyla gerçekleşen bir gelişim ve dönüşüm olarak görünür.

3.1.3. Mekansal pratik, mekan temsilleri ve temsil mekanları

Üretim biçiminin değişmesi, yeni toplumsal ilişkilerin örgütlenmesiyle birlikte yeni toplumsal mekanın üretilmesine yol açar. Ancak bu ürün oldukça karmaşık bir yapı olan topluma dayandığı için üretiminin, farklı anlarda farklı işlev ve biçimler aldığını varsayabiliriz. Mekanın üretimi ya da toplumsal mekanın üretimi kavramını ele alırken, bu üretimin üç temel aşamasını ele almak gerekecektir. Bunlar: *mekansal pratik*, *mekan temsili* ve *temsil mekanı*dır (Lefebvre, 2015b). Marksizmde temellenen *Mekanın Üretimi* teorisinde, mekanı zamanında mekana dahil olan şeylerin incelendiği gibi ona dahil olan toplumsal ilişkileri ortaya çıkararak incelemek önerilmektedir. “*Egemen eğilim, mekanı parçalara bölmektedir; mekanın içeriklerini, şeyleri, çeşitli nesneleri saymaktadır. Uzmanlıklar mekanı bölüp parçalara ayırarak, zihinsel engeller ve pratik-toplumsal çitler yerleştirerek, mekan üzerinde etkili olmaktadır*” (Lefebvre, 2015b). Buradaki çaba, mekanın işleyişi üzerinden mekanın anlaşılmasına yönelik bir çabadır. Bu nedenle, niceliksel bir incelemenin yerine, niteliksel bir inceleme öne çıkarılır. Dolayısıyla, genel olarak üretim biçimleri içerisindeki mekanın ve özel olarak da mevcut üretim biçimi altındaki mekanın

üretimi incelenir. Lefebvre (2015b), özellikle üretici güçlerin faaliyetlerini gizleyen ve kendini “*bilgi*” olarak gösteren ideolojilerin deşifre edilmesi gerektiğini savunur.

Mekanın Üretimi kuramının ilk moment, *mekansal pratiktir*. Buna göre: “*Bir toplumun mekansal pratiği kendi mekanını yaratır*” (Lefebvre, 2015b, s. 67). Dolayısıyla, bu pratik, mekana hakim olur ve hatta ona sahip çıkar. Ancak bunu nasıl gerçekleştirdiğini anlamak için, kapitalist toplumun mekanının çözümlemesi gerekir. Birlikçi teori içinde ele almış olduğumuz *zihinsel alan* burada kritik bir role sahiptir. Buna göre gündelik yaşam ile kent yaşamı arasında bir bağlantı kurulur ve bu ikisi, zihinsel alana dahil *algılanan mekanda* birleşir (Lefebvre, 2015b). Bu birleşime; çalışma alanları (ofisler, atölyeler, fabrikalar, işlikler, dükkanlar, vb.), özel hayata ait yerler (ev, kişisel ilişkilerle ilişkili yerler) ve boş zaman geçirme yerlerini (tatil mekanları, eğlence mekanları, vb.) birbirine bağlayan güzergahlar ve ulaşım ağları dahildir. Lefebvre (2015b), mekanın, ampirik olarak değerlendirildiğini söyler. Bu anlamda mekan deneyimlenen ve dolayısıyla da *algılanan* olmaktadır. “*Demek ki ‘modern’ mekansal pratik, anlamlı sınır-durum olarak, banliyödeki bir toplu konutta oturan birinin gündelik hayatıyla tanımlanır*” (Lefebvre, 2015b, s. 67). Bunun anlamı, bireysel olarak deneyimlenen mekansal pratiğin, toplumun çoğunluğunu oluşturan sınıfa (işçi sınıfı) ait mekansal deneyim üzerinden anlaşılması gerektiğidir. Çünkü kapitalist toplum içerisinde genelleşen ve yaygınlaşan deneyim (ya da deneyim ortaklığı) alt sınıfın deneyimine denk düşer. Üstelik toplumsal mekanın örgütlenişi ve mekansal ilişkilerin örgütlenmesinde de bu sınıfın üretim ilişkileri çerçevesinde örgütlenişi (iş bölümü, emek gücü, toplumsal yeniden-üretim ilişkileri vb.) esastır. Mekan temsili ise, mekan üretimi kavramında, yukarıda bahsedilen üretim ilişkileri çerçevesinde tasarlanan mekandır.

Mekan temsilleri, yani tasarlanmış mekan; bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin, ‘parçalayan’ ve ‘düzenleyen’ teknokratların, yaşananı ve algılananı (sayılar üzerine bilgiççe spekülasyonların -‘altın sayı’, oran ölçüleri ve ‘kanonlar’- karıştırdığı) tasarlananla özdeşleştiren, bilimselliğe yakın kimi sanatçıların mekanı. (Lefebvre, 2015b, s. 68)

Alıntıdan da anlaşılacağı gibi mimarlık pratiği de mekan temsilleri üretimine dahildir. Buna göre mekan temsilleri, mekanın içerisindeki üretim ilişkilerini

belirlemeyi, değişen üretim ilişkileri çerçevesinde onları yenilemeyi ve dönüştürmeyi; fakat genel anlamda da bu ilişkileri sürdürmeyi hedefler. “*Bu, bir toplumun (bir üretim tarzının) içindeki egemen mekandır*” (Lefebvre, 2015b, s. 68). Çünkü başka bir boyutuyla da üstyapı (hakim ideoloji, Devlet ve burjuva kültürü) tarafından dayatılır. Bu nedenle, her işleve göre yer belirlemeye dayanan modern mimarlık ve şehircilik de hakim ideolojiye hizmet eder. Lefebvre (2015b), tam da bu noktada ideolojinin bilgiyle karıştığını, hakim ideolojinin (burjuva ideolojisi) kendini bilgi gibi gösterdiğini belirtir. Dolayısıyla, buradan hareketle mekan temsiline, göze doğrudan görünmese bile ideolojik bir içeriği olduğu sezilmeye başlanır. Lefebvre (2015b), özellikle mekan temsillerinin entelektüel bir sistem dahilinde oluşmuş bir imgeler ve semboller sistemine sahip olduğunu belirtir.

Mekan temsillerinin, o mekanı deneyimleyecek olan ‘kullanıcılarıyla’ etkileşime girmesiyle birlikte de mekan üretiminin üçüncü momenti olan temsil mekanları ortaya çıkar.

Temsil mekanları, yani mekana eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan mekan, yani ‘oturanların’, ‘kullanıcıların’ mekanları, aynı zamanda kimi sanatçıların ve belki de o mekanı tarif edenlerin ve sadece tarif ettiğine inananların -yazarlar, filozoflar- mekanları. Bu, imgelemen değiştirmek ve sahiplenmek istediği, egemen olunan, dolayısıyla maruz kalan mekandır. (Lefebvre, 2015b, s. 68)

Başta da belirtilmiş olan mekanın ampirik olarak değerlendirilmesi anlamıyla deneyimlenen bu mekan, özellikle anlatıda ve edebi metinde çok daha net görünür. Bu nedenle, mekanda “anlam”ın ikame edildiği moment olarak görünür temsil mekanı. Mekan anlatıda tariflendiğinde deneyimlenen anlatılmış olur. Bu anlamda da mekan, kapsanmış ve sahiplenilmiş olmaktadır. Fiziksel mekan semboller aracılığıyla kapsanır. Lefebvre (2015b), temsil mekanlarının kökenini, bir toplumun ve o topluma üye tüm kişilerin tarihi olarak gösterir. Kökeni tarih olan temsil mekanının bu zamansal içeriği nedeniyle, onun bir süreci içerdiğini tespit edebiliriz. İster bireysel, isterse de toplumsal olsun, bu süreçleri içerir ve hatta bu süreçlerin sonucu olarak var olur.

3.1.4. Teorik Bir Problem Olarak Mimarlık

Mekanın üretimi sürecinde, mimarlığın mekan temsilleriyle ilişkilendiğini belirledikten sonra, bu ilişkinin içeriğini daha detaylı olarak ortaya koymak gerekecektir. 1967 yılı Mayıs’ında Paris’te kurulan “*Utopie: Sociologie de l’urbain*” adlı derginin kadrosu, şehirciler, mimarlar ve sosyologlardan oluşmaktadır. Derginin ortaya çıkmasında Lefebvre’in entellektüel etkisi büyük önem taşır. Grubun faaliyeti, ütopya tasarlamaktan çok, kapitalist toplumun güncel eleştirisine odaklanmaktadır. Dergi 1978 yılına kadar yayınlanmaya devam eder (Buckley, 2011). Hubert Tonka, Jean Aubert ve Jean-Paul Jungmann tarafından kaleme alınan “*Teorik Bir Problem Olarak Mimarlık*” (Tonka ve diğerleri, 2011), Lefebvre’in (2015b), mekanın üretimi teziyle de paralellik içerisinde, mimarlığın güncel kapitalist toplum içindeki rolünü, tasarım ve inşa süreci de dahil olmak üzere irdeler.

Mimari pratiğin de dahil olduğu inşa sürecinin hem öncesi hem de sonrasında, üretim biçiminin, bu sürece hangi aşamalarda, nasıl müdahale ettiğinin irdelendiği metinde, mekan temsilinde gerçekleşen iki temel moment ele alınır. İlk moment, *arkitektonik aktivite* olarak adlandırılır. Arkitektonik aktivite, inşa faaliyetindeki teknik aktörlerin işbirliğinin anlaşıldığı aşamadır (Tonka ve diğerleri, 2011). Buna göre kapitalist toplumda, inşaat sektöründe faaliyet gösteren çeşitli profesyonel teknik kadroların birlikte hareket ettiği bu aktiviteye, mimarlar, mühendisler, şehir plancıları dahildir. Bu tarz bir işbirliğinin, bir bürokrasiye tabi olduğunu söyleyebiliyoruz. Bürokratik bir örgütlenme içerisindeki bu ilişkiler aynı zamanda bir apolitik duruşu da içerirler (Tonka ve diğerleri, 2011). Bu aşama, mekanın tasarlanması aşamasıdır. Mimari ve mühendislik projelerinin üretimi ile bunların uygulama aşamasının da dahil olduğu bir süreçtir. Mekan temsilinin üretilmesine ve oradan temsil mekanına geçilecek olan bu sürece etki eden ikinci bir moment olan *arkitektonik pratik*, hem arkitektonik aktiviteyle belli aşamalarda iç içe geçmiş ya da üst üste binmiştir, hem de farklı tipte aktörlerden oluşur. Emlak sektörü adı verilen, arsa spekülâtörlerinden, finans ve kredi sistemlerinde etkin aktörlere kadar, sermayenin elinde olup, onun tarafından biçimlendirilen sektördür (Tonka ve diğerleri, 2011). Arkitektonik pratik, doğrudan sermayeyle ilişkili olduğu için, onun arzularını da içerir. Devlet, yönetmelikler yardımıyla, arkitektonik pratiğin bitmez arzularına gem vurmak adına, arkitektonik aktivitenin alanında mücadele yürütür. Aksi takdirde kapitalist sistemin “*serbest rekabet*” ilkesi adına, vahşi bir arkitektonik pratik, toplumsal mekana nüfuz etmeye

başlar (Tonka ve diğerleri, 2011). Dolayısıyla, arkitektonik aktivite ve arkitektonik pratik kopuk ya da ayrık bir görünüme sahiptir.

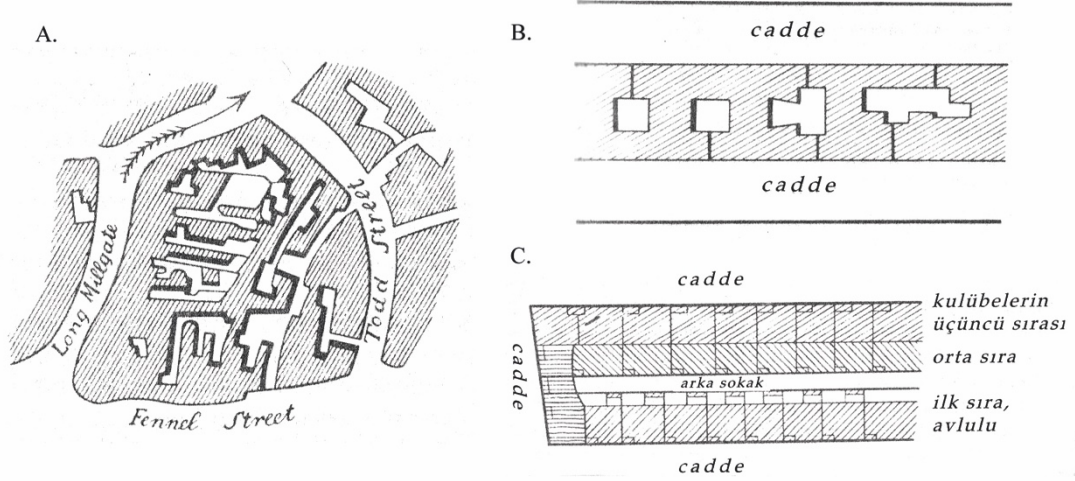
Arkitektonik aktivite ve pratiğin kendilerini kopuk olarak göstermelerinin nedeni, altında yatan uyumu gizlemek içindir. Bu ilk iki seviyeden sonra *toplumsal pratik* adlı üçüncü seviyede, mimari kendini gerçekleştirmeye yönelir (Tonka ve diğerleri, 2011). Toplumsal pratik, verili bir toplumun kültürü ve üretim biçimi tarafından belirlenir. Dolayısıyla, üretim biçimi ve kültür ile diyalektik bir ilişkisi vardır. Bu nedenle toplumsal pratik, üretim biçimi ve kültürün tarihsel ve ideolojik rehberidir (Tonka ve diğerleri, 2011). Mimari, toplumsal pratiğe dahil olduğu andan itibaren de gerçekleşmiş olur ve *yaşanmış, deneyimlenmiş* bir mekan halini alır. Bu nedenle artık günlük yaşam pratiğine dahil olduğunu söyleyebiliriz.

Mimarinin, endüstriyel kapitalist toplumdaki yeri ile ilgili temel bir saptama, metnin içerisinde verilir: “*Mimari, toplumsal bir üründür*” (Tonka ve diğerleri, 2011, s. 128). Bu nedenle endüstriyel kapitalist bir toplumda, toplumsal pratiğin şehir pratiğinde eridiğini söylemektedirler. Buna göre şehir pratiği; “*arkitektonik aktivite ve pratiği, her günü, felsefeyi ve felsefe dışı olanı, dramı, hazzı, pratiği, özgürleştirici kuvvetleri, sınıflı toplumun olumsuzluklarını - yabancılaşmaya, entegrasyona, kültürel normlara ve sistemin tatmin edilmesine hizmet eden - kapsar*” (Tonka ve diğerleri, 2011, s. 133). Bu noktada Marx’ın meta çözümlemesine benzer bir şekilde mimari ürün değerlendirilir. Marx, metanın değeri konusunda iki çeşit değer olduğundan söz eder. Buna göre her metanın bir kullanım değeri ve bir dolaşım (mübadele) değeri vardır (Özalp, 2013). Buna benzer bir şekilde mimari ürün de bir meta gibi ele alınır ve bir mübadele değerinin yanı sıra bir de estetik değeri olduğundan söz edilir (Tonka ve diğerleri). Üstelik dolaşım değeriyle estetik değer orantılıdır. Elbette, Marksist meta çözümlemesinde olduğu gibi mimari ürünün de bir dolaşım değeriyle birlikte kullanım değeri olduğundan söz edilebilir. Ancak burada temelde başka bir eleştiri, klasik Marksist kuramın takip edilmesi sonucu daha önceleri sadece burjuvazinin tekelinde olarak değerlendirilen estetiğin topyekün reddedilmesine karşıdır. Mimari ürünün, toplumsal pratiğin ve üretim biçiminin bir ürünü olduğu gerçeğini reddetmemekle beraber mimari gerçekliğin tarihin figüratif işaretlerinin biriktiricisi olduğunu belirtirler. Buna göre mimari, görünür ve ifade edilebilir olanın alanına girer ve kültürü dokunulabilir şekilde dayatır (Tonka ve diğerleri, 2011). Dolayısıyla, gerçek dünyada varolmaya başlayan bir ürün, ister istemez *estetik* ile bir ilişkiye girer. Estetiğin,

burjuvazinin hegemonyasında olmasının aldaticılığının illa onu tamamen reddetmek için bir neden olmadığı fikri ön plandadır. *“Analizin ilk hatalarından biri ideoloji ve ilüzyonu, saf ideoloji ya da saf ilüzyon olarak ele almaktır. İdeolojiyi safi aldatmaca olarak değerlendirmek, ideolojinin içine hapsolmuş olan gerçekliği tahrif etmektir”* (Tonka ve diğerleri, 2011, s. 124).

Metindeki en temel ve can alıcı eleştiri, endüstriyel kapitalist bir toplumda mimarinin sınıflı toplum yapısını görünür kıldığıdır. Buna göre bir *“sınıf mimarisi”* olgusundan söz edilmektedir (Tonka ve diğerleri, 2011). Mekanın mülkiyeti üzerinden şöyle bir ayrıma gidilir: Toplumsal mekan içerisinde üretilmiş olan mekanın mülkiyetine sahip olanlar ya da olmayanlar. Sanayileşme sonrası ortaya çıkan işçi konutları, bu tarz bir sınıf mimarisinin ilk örnekleri arasındadır. *“Özellikle işçi barakaları, avlulu ve bitişik konut tipleri, konut bloklarının biçimleri gibi önemli ayrıntılar tarihe not düşülür”* (Narin, 2013). Friedrich Engels (2010), *İngiltere’de Emekçi Sınıfın Durumu* adlı eserinin, *“Büyük Kentler”* bölümünde, işçilerin yaşam koşullarını anlatır. İşçi barakalarının inşasının bile kapitalist bir kâr güdüsü tarafından yönlendirildiği, bakımsızlığın altında yatan yapısal ilişkiler ortaya çıkarılarak anlatılır (Narin, 2013). Özellikle Engels tarafından çizilen ve Şekil 3.1’ de gösterilmiş olan, Manchester kentindeki işçi konut yerleşimleri ile ilgili krokiler, sınıf mimarisi ile ilgili ilk eğilimleri gözler önüne serer. A örneğinde, Old Town bölgesinde, terk edilmiş ve köhnemiş yapı adalarında işçilerin kendi imkanlarıyla eklemeler ya da çıkarmalar yaptıkları, derme çatma ve şimdilerde “gecekondu” olarak tabir ettiğimiz yapılaşmanın ilk örneklerinden biri görünmektedir (Engels, 2010, s. 94). Bu derme çatmalık ve beraberinde getirdiği kötü yaşam koşulları detaylı bir şekilde anlatılır. B örneğinde, daha sonraki aşamalarda yapılmış ve görece daha nizami bir şekilde kurgulanmış olan *orta avlulu sıra evler* modeli yerleşim görünmektedir (Engels, 2010, s. 101). Son olarak da C örneğinde, ise daha sonraki dönemde benimsenen konut yapım biçimi gösterilir (Engels, 2010, s. 102). Özellikle bu son modelde ise, yerden tasarruf ve azami kâr güdüsünün etkin olduğunun altı çizilir.

Modern mimarinin konuta yüklediği anlam sınıfsaldır. Bu nedenle modern mimariyi konut üzerinden, emeğin yabancılaşması bağlamında anlamak mümkündür (Tonka ve diğerleri, 2011). Dolayısıyla burada şöyle bir ayrımdan ya da karşıtlıktan söz edebiliriz: sosyal konut ve özel konut çelişkisi. Sosyal konut olarak ortaya çıkan biçimde tekrar etme ve hatta istifleme esastır. Bu esas çerçevesinde adeta kapitalizmin



Şekil 3.1: Manchester şehrindeki işçi yerleşimlerindeki konut tiplerinin Engels tarafından çizilmiş krokileri (Engels, 2010, s. 94, s. 101 ve s. 102).

üretim bandı (Fordizm) mantığının emek gücünün yeniden üretimine eşlendiği görülür. Dolayısıyla sosyal konut çerçevesinde, sanayileşme mantığıyla bir eşleşme görünür hale gelir. Bu yüzden de işlev, had safhada önem taşır. Aynı şekilde özel konut için de adından da anlaşılabilceği gibi bir özelleşme ve farklılaşma, sanatsal bir estetikle bezenmiş bir işlev zenginliği ile gerçekleşir. Herhangi bir sosyal konutun ya da işçi konutunun programına dahil işlevlerin asgariliği karşısında, özel konutun programının azamiliği ve ne ölçüde *fantezi mekanları* barındırdığı, sınıf mimarisine eşlenen bir temel gösterge olarak ortaya çıkar.

3.2. Mekanzamansal¹ Ütopyacılık

Bu alt bölümde öncelikle, modern mimarlığın kuramsal açıdan kapitalist üretim biçimiyle kurduğu ilişki irdelenecektir. Bu anlamda Bauhaus'un ortaya koyduğu ilkeler ve kapitalist sanayi toplumunda bunların uygulanması esnasında ortaya çıkan sorunlar kuramsal düzeyde ele alınmaktadır. David Harvey'in (2008) "*Umut Mekanları*" adlı çalışmasında, sanayi toplumunun kent mekanı, önceki alt bölümde ele alındığı şekliyle paralel bir şekilde sınıfsal anlamda irdelenmektedir. Bu nedenle Harvey (2008), hakim burjuva sınıfını ve onun "ütopyacılığını", adeta Mannheim'in

¹ Bu kavram, David Harvey'de "uzamzamansal" olarak kullanılmaktadır (Harvey, 2008). Ancak çeviride *uzam* ve *mekan* kavramları birbirleri yerine kullanılması nedeniyle burada mekanzamansal olarak kullanılması tercih edilmiştir.

(2009) ortaya koyduğu ütöpik bilincin *muhafazakar* (Bkz. 2.1.3) aşamasını güncel anlamıyla doğrular şekilde ele alır ve bunu bir “dejenere ütopya” kategorisinde inceler.

Sonrasında ise ütopya, Harvey’de zamansal ve mekansal olarak iki kategoride incelenmektedir (Harvey, 2008). Bu anlamda bu ayrım, süreç ve biçim arasındaki ayrıma denk düşmektedir. Sonuçta ise Harvey, mekan ve zamanın birlikteliğini öngören bir ütopyacılık önerir (Harvey, 2008). Bu aynı zamanda Lefebvre’in (2015a) modern sanayi kentinin oluşumunu açıklamak için önerdiği, %0’dan %100’e (doğamekan’dan modern sanayi kentine) doğrusal tarihsel eksen için söyledikleriyle de neredeyse birebir örtüşmektedir.² Dolayısıyla Harvey’nin önerisi, bir kavram (tür, kategori, aşama vb. içerecek şekilde) olarak ütopyayı zaman ve mekan arasındaki diyalektik bir ilişki olarak yorumlamaya yöneliktir.

3.2.1. Modern mimarlığın ‘üstyapı’ ile ilişkisi

Modern mimarinin ortaya çıkışında Bauhaus’un çok önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Sanayinin gelişmesiyle beraber kapitalist üretim biçimi içerisinde, meta üretiminde bir standartlaşma ve seri üretim mantığı gelişir. Bu da zanaatçıların, önceleri daha aktif rol aldığı üretimden, makineleşme ve seri üretim mantığı nedeniyle yavaş yavaş çekilmesine ve eski önemlerini yitirmelerine sebep olmuştur. Dolayısıyla sanayi devriminin getirdiği makineleşme ve otomasyon gibi kavramlar, zanaatçılıkla seri üretim mantığını karşı karşıya getirmiştir. Walter Gropius, 1919 yılında kaleme aldığı Bauhaus’un eğitim programında konuya değinmiştir: “*Sanat tüm yöntemlerin üstündedir; özünde öğretilemez, oysa zanaatlar kuşkusuz öğretilir. Mimarlar, ressam ve heykeltıraşlar kelimenin tam anlamıyla zanaatçıdır*” (Gropius, 2002a, s. 22). Burada da görülebileceği gibi, Bauhaus, mimarlık eğitimini zanaat öğrenimi temelinde ele almaktadır. Bu nedenle de eğitim, öğretmen-öğrenci ilişkisi yerine usta, kalfa ve çırak ilişkisi şeklinde ele alınır. Gropius (2002b), ayrıca “*Bauhaus Üretiminin İlkeleri*” adlı metinde standartlaşmanın önemine dikkat çeker. Buna göre, günlük eşyaların standart tiplerinin yaratılması, toplumsal bir gereksinim olarak gösterilir. “*Standartlaşmanın kişiyi seçim yapmaya zorlama tehlikesi yoktur çünkü doğal rekabet nedeniyle, her nesnenin her zaman çok sayıda değişik tipi olacaktır, kişi*

² “*Kenti (kentsel gerçekliği) ifade eden bu eksen, hem mekansal hem de zamansaldır: Mekansaldır zira süreç mekan içinde ilerler ve onu dönüştürür: ve zamansaldır zira zaman içinde de gelişir, bu faktör başlangıçta taliyse de bir süre sonra pratik ve tarih üzerinde hakim hale gelir*” (Lefebvre, 2015a, s.13).

bunların arasından kendine uygun olanı seçebilir” (Gropius, 2002b, s. 28). Özellikle *doğal rekabet* vurgusuyla ifade edilenin, kapitalizmin *serbest rekabet* kavramıyla örtüşmesi dikkati çekmektedir. Buradan hareketle, Bauhaus’un, mimari ürünü kapitalist üretim biçimine uyumlu hale getirdiğini söyleyebiliriz. Mimarı, bir zanaatçı olarak endüstriyel üretime dahil etmeyi amaçlar ve bunu endüstriyel bir standartlaştırma faaliyetinin gerekliliği temelinde bir neden-sonuç ilişkisine bağlar. Dolayısıyla mimari ürünün kapitalist toplumda metalaşmasını da sağlamış olacaktır. Programda dikkat çeken bir başka önemli nokta ise hedefler arasında yer alan ütopyacıdır. Bir zanaatkarlar birliği öneren (mimar, ressam ve heykeltıraş) programda, bu zanaatların, geleceğe yönelik *Ütopik yapısal tasarımlarda* birlikte çalışması öngörülür (Gropius, 2002a, s. 23). Daha önceki bölümde gösterilmiş olduğu gibi, ütopyik bir içerimde ideoloji kaçınılmazdır (Jameson, 2009). Dolayısıyla, Bauhaus’un programının, görünüşte doğrudan olmasa da ideolojik bir içeriği olduğunu varsayabiliriz. Mimari üretimi ve diğer zanaatların üretimini, kapitalist üretim biçiminin hedeflerine eklemlendirmeye çalışan, yukarıda örneklenmiş hedefler çerçevesinde ele alındığında, bu ideolojinin *hakim ideoloji* olduğunu ve burjuva sınıfını temsil ettiğini söyleyebiliriz. Buradan yola çıkarak bir başka içerimin de, Bauhaus’ta mimari üretimin, sanat ve teknoloji çerçevesinde ele alındığı söylenebilir. Endüstriyel üretimle ilişkilendiği ölçüde teknolojiye, zanaatkarların birliğini önerdiği ölçüde de sanata yönelir.

Mimari ürüne geri dönecek olursak, Tonka ve diğerleri (2011), mimari üretimin (arkitektonik aktivite), kapitalist toplumda yukarıda bahsedilmiş olan teknoloji ve sanat arasındaki bu gerilime hapsedildiğini ileri sürmektedir. Buna göre, politik içerimlerden arındırılmış (apolitik) ve insanı özgürleştireceği iddiasındaki bir teknoloji kavramıyla, kendinde bir şey olarak aşkınlaştırılmış ve sadece ayrıcalıklı bir sınıfa (burjuvazi) okunaklı gelen sanat kavramı, birlikte mimari pratiğin dilini oluşturmuş olur (Tonka ve diğerleri, 2011). Bu da, modern mimarlık pratiğinin ideolojik içerimlerini ait olduğu sınıfla birlikte ortaya koymaktadır. “*Arkitektonik aktivite tüm içeriğini burjuva toplumsal pratiğinden aldığı için, tüm seviyelerde, mimari eylem ve ürünü ideolojiyle aşılanmıştır*” (Tonka ve diğerleri, 2011, s. 132). Dolayısıyla, günümüz modern kapitalist toplumunda, mimari pratiğin, ideolojiden yalıtılmış, apolitik bir içeriği olduğunu öne süremeyeceğimiz ortaya çıkar.

Mekanın tarihi varsa, mekanın dönemlere, toplumlara, üretim tarzlarına ve üretim ilişkilerine göre özgülükleri varsa, bir kapitalizm mekanı var demektir; yani burjuvazinin yarattığı ve hakim olduğu toplumun mekanı vardır. Bauhaus'un, -başkalarının yanı sıra- Mies van der Rohe'nin eser ve yazıları bu mekanı ana hatlarıyla belirtmiş, ifade etmiş ve gerçekleştirmiş değil midir? Oysa ki Bauhaus kendini devrimci görüyor ve böyle ifade ediyordu. (Lefebvre, 2015b, s. 148)

Buna göre, modern mimarlığın ya da kapitalist toplumdaki mimarlık pratiğinin, toplumsal pratiği dönüştürebileceği inancı, bu devrimci görüşün bir ifadesi olarak görünür. Ancak, tasarlanmış mekanın, toplumsal pratiği değiştirmesinin mümkün olmadığı gösterilir (Tonka ve diğerleri, 2011). Mimarlık, hakim ideolojinin tahakkümü altında bir görünüm sergilemektedir. Tonka ve diğerleri (2011), üstyapıdan gelen bu hakim ideolojinin mimarlık üzerindeki etkisini sürdürmesinin, üstyapıda iki kültürün -burjuva kültürü ve proletarya alt-kültürü- çatışmasından kaynaklandığını belirtir. Buna göre, toplumsal pratikteki uyumsuzlukların ve şüpheli durumların gizlenmesi adına burjuvazi, tarihin farklı dönemlerinde farklı biçimlerde de olsa, değişmez bir proletarya alt-kültürünü üretir ve topluma dayatır (Tonka ve diğerleri, 2011).

Bunların sonucu olarak, mimarlığın sadece hakim ideolojiye mi hizmet edebileceği sorusu gündeme gelmektedir. Buna göre Tonka ve diğerleri (2011), mimarinin bağımsız olmadığını belirtmektedir. Gösterilmiş olan tüm ideolojik içerimler sebebiyle de mimari pratiğin "*politik bir edim*" olduğunu söylemektedirler. Ancak bu, mimari ürünün topyekün reddini zorunlu kılmamaktadır. Mimarlığın kavramsal anlamda güncel bir yorumunun, beraberinde getirdiği ideolojik kılıfla birlikte değerlendirilmesi gerektiği belirtilir (Tonka ve diğerleri, 2011). Aksi takdirde, aldatıcı hakim ideolojide temellenen estetik ya da mimarinin uluslararası başarısını ele alan fikir ve temaların altında doğru bir değerlendirme yapmak zorlaşır. Mimarlığın, hakim ideoloji ve onun dayandığı sınıf olarak burjuvazinin hegemonyasıyla biçimlenmesine karşı önerilen ise mimari pratiğinin içinden bir kışkırtmadır: "*Tahriği ve rahatsızlığı yaymaktan kaçınan bir kavramsal mimari pratik, sadece burjuvaziye okunaklı gelen aldatıcı işaretler sistemi olarak mimari üretimi sonuncusunun hizmetine sokar*" (Tonka ve diğerleri, 2011).

3.2.2. Dejenere ütopya - günümüz burjuva ütopyaları

Burjuvazinin hegemonyasındaki mimari pratik sonucu, hakim ideolojinin dayattığı proleter alt-kültürün ve üretim ilişkilerinin mekansal karşılığı oluşur. Bu nedenle Tonka ve diğerleri (2011), bir *sınıf mimarisinden* söz etmektedirler. İşçi sınıfı ya da alt gelir grubuna dahil insanlara yönelik hazırlanmış birçok mimari tipolojinin varlığından söz edebildiğimiz gibi aynı şekilde doğrudan burjuvaziye hitap eden mimari ürünlerden de söz edebiliriz. Her ne kadar Lefebvre (2015b), toplumsal (mekansal) pratiğin, o toplumun alt gelir grubunun mekansal pratiği üzerinden anlaşıldığını ve oluştuğunu söylese de bu genelleşmiş mekansal pratiğin burjuva sınıfı içerisindeki karşılığının da irdelenmesi gerekecektir. Lefebvre (2015b), konutun ya da evin, *üretim* ve *yeniden-üretim* ilişkileri içerisindeki özel konumuna işaret ediyordu. Buna göre, kapitalist üretim biçimi içerisinde konut, her gün iş gücünün yeniden sağlanması (uyku, beslenme, barınma ve sonra tekrar çalışma döngüsü) anlamında bir *üretim* işlevine sahipken, kadın-erkek ilişkileri ve dolayısıyla aile ile birlikte *yeniden-üretim* (üreme) işleviyle birleşir. Elbette konuta, başka türlü deneyimsel anlamlar ve işlevlerin de yüklenmesi mümkündür. Fakat, üretim ve yeniden-üretim işlevleri, üretim ilişkilerinin toplumsal pratiğe hakim olması nedeniyle büyük ölçüde sabit kalmaktadır. Hakim ideoloji tarafından dayatılan proleter alt-kültürü dahilinde aile ve ev, burjuva kültüründe farklı bir şekilde ve hatta ütöpik bir boyutta tekrar eder. Bu nedenle bir burjuva mekanı kapsamında, burjuva ütopyasından söz edilebilmektedir.

Mannheim (2009), muhafazakar olan hakim ideolojinin de ütöpik bir boyutu olabileceğini gösteriyordu. Buna göre, her mevcudu dönüştürmeye yeltenen *ütopyanın* karşısında, gücünü varoluşundan alan bir *topyadan* söz eder. Buradan hareketle de hakim sınıf olarak burjuvazinin de bir ütopyası olduğundan söz edebiliriz. Robert Fishman (1987), burjuva ütopyasını, endüstri devrimi sonrasında ortaya çıkan kent-kır çelişkisi kapsamında, sınıfsal yapısı içerisinde inceler. Özellikle 18. yüzyılın ortalarından itibaren İngiliz ve Amerikan kentlerinde, hızla endüstrileşmenin getirdiği kent merkezlerinin giderek bakımsız çöküntü alanlarına dönüşmelerinin sonucu olarak, şehir dışında *banliyö* yerleşimleri oluşmaya başlar. Fishman (1987), bu banliyölerin, sadece basit konut yerleşimleri olarak ele alınamayacağını ve burjuva kültüründe yerleşik değerleri temsil etmeleri nedeniyle ütopya olarak anlaşılabileceklerini belirtir. Fakat, kapsamı özellikle *Anglo-sakson* dünyanın sınırları içerisinde belirler. Bunun nedeni ise, endüstrileşen toplumların aynı boyutlarda olsa

bile aynı biçimlerde bu dönüşümden geçmemesidir. Örnek olarak ise Paris gösterilir. İngiliz ve Amerikan şehirlerinin aksine, Fransa’da burjuvazi, kent merkezini terketmemiştir (Fishman, 1987). Banliyö olarak adlandırılan bu burjuva ütopyalarının ardındaki dürtülerden en önemlisi olarak ise ortaya çıkan ve henüz yeni yeni deneyimlenmeye başlayan yeni aile yaşamı gösterilir. Bu yeni aile yapısı, *içine kapalı, güçlü ve seçkin kişisel bağlarla kenetlenmiş* bir yapıdır (Fishman, 1987). Dolayısıyla, burjuva kültüründe ortaya çıkan *yeni ailenin*, karakteristik bir ütöpik özellik olan *kaplanmaya* sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu nedenle sınır çok net çizilmiştir. Aile içi yaşantı ile kent ve çalışma yerleri birbirinden ayrılır. Dolayısıyla bu *yeni aile* tipi konut ve orta-sınıf çalışma yaşamını birbirinden ayıran duygusal kuvveti yaratmış olur (Fishman, 1987). Sonuç olarak ortaya çıkan bu banliyö yerleşimleri, bu ütöpik kuvvetten kaynaklanan bir içine kapanmayı getirmektedir. Özel güvenlikle korunan kapalı site yerleşimlerinde, parsellerinde büyük bahçeleri olan müstakil konutlarda yaşayan bu topluluktan özellikle bir sınıf (ücretli çalışanlardan oluşan alt gelir grubu) dışlanmıştır (Fishman, 1987). Alt gelir grubundan insanların bu toplulukla ilişkisi ağırlıklı olarak, gene aynı topluluğa hizmet verme işlevine sahip tesis ve ticari mekanlarda ücretli çalışmaktan geçer. Şehir dışında yerleşik olan bu banliyö yerleşimleri, özellikle kapitalist üretim biçimine özgü bir mekansal biçim olarak görünmektedir. Fishman (1987), banliyönün aslen, kapitalist üretim biçimi öncesinde, şehir ölçeğinde bir çöküntü alanı olduğuna işaret eder. Endüstri devrimi ve kapitalist üretim biçiminin kent merkezine hakimiyetiyle beraber güncel anlamını yakalamıştır. Endüstri kentinden önce, merkezin dışında kalan bu yerleşimler suçun yaygın olduğu, özellikle alt gelir grubunun yaşadığı yerlerdir (Fishman, 1987). Dolayısıyla, üretim biçiminin değişimiyle beraber, sınıfsal içeriminin de değiştiğini söyleyebiliriz.

David Harvey (2008), *Umut Mekanları* adlı eserinde aynı banliyö yerleşimlerine dikkat çekmektedir. Şehir dışına doğru bu seyrek yerleşimli ama hızlı yayılmanın altındaki nedenlerini ise burjuva kültürüne ait bir bireycilik olduğunu söylemektedir: “*Bu mülkiyetli bireyciliğin ardında, karmaşık bir nedenler çorbası vardır: kente dair korkular, bunlarla birleşen ırkçılık ve sınıfsal önyargılar, kentin birçok yerinde kamu altyatırımlarının çökmesi ve yalıtılmış, korunaklı konfor temin etmeye yönelik ‘burjuva ütopyası’nın çekiciliği*” (Harvey, 2008, s. 173). Fishman’ın (1987) ele aldığı gibi Harvey (2008) de endüstrileşmiş Amerikan kentlerini (burada Baltimore örneğini) ele almaktadır. Harvey (2008), günümüzde bu yapılanmanın giderek hızlandığını ve

artış gösterdiğini belirtmektedir. “Özel-topyalar” olarak adlandırdığı bu kapalı sitelerin, yoksul kesimi görünür bir biçimde dışladığını belirtir (Harvey, 2008).

Tonka ve diğerleri (2011) de burjuva ütopyalarına dikkat çekmektedirler. Özellikle reklam sektöründe ortaya çıkan banliyö yerleşkeleriyle ilgili reklamlardan yaptıkları alıntılarla bu yaşam biçimi için; “*bizimkinden yirmi yıl ileride olan Amerikan yaşam tarzı*” ya da “*doğal*” bir *art de vivre* (yaşam sanatı) sloganlarının altını çizerek (Tonka ve diğerleri, 2011, s. 137). Bir doğaya ya da kıra dönüş teması işlenirken, kent mekanından çok da uzaklaşmadığı görülür. Dolayısıyla çalışma yaşamı ile içe dönük *yeni aile* arasındaki kapanma ilişkisinin devam ettiği görülmektedir. Üstelik, Fishman’ın (1987) belirlediği kapsamın da ötesinde, burjuva ütopyasının imgesinin küresel ölçekte de yayıldığını ya da yayılmakta olduğunu gözlemleyebiliyoruz. Tonka ve diğerleri (2011), bunun toplumsal bir talep olmadığını; aksine, üstyapıdaki hakim ideolojik yapı tarafından dayatıldığının altını çizerek.

Ayrıca Harvey (2008), burjuva ütopyalarıyla ilgili toplumsal ve ahlaki bir soruna da işaret etmektedir: “*Zenginler, kendi bolluk gettolarını (‘burjuva ütopyalarını’) yaratarak, vatandaşlık, toplumsal aidiyet ve karşılıklı yardım gibi kavramların altını oyuyorlar*” (Harvey, 2008, s. 187). Bu nedenle sınıfsal ayrımcılığın arttığından bahseder. Üstelik mekansal olarak bir kapanmayı da sağladıkları için bu sınıfsal ayrımı mekana taşımaktadırlar. Dolayısıyla sınır ögesi öne çıkmaya başlar ve zaten halihazırda mevcut olan çelişki daha da görünür hale gelir. Bu da, bu ütopyaların mevcutla ve hakim ideolojiyle aynı çizgide yer aldıklarına işaret eder. Harvey (2008), burjuva ütopyalarını “*dejenere ütopya*” kavramıyla açıklar. Dejenere ütopyaların özelliği, mevcutla arasına eleştirel bir mesafe koymamasıdır. Mevcudu eleştirmek yerine destekler, onunla uyum içerisindedir (Harvey, 2008). Dolayısıyla dejenere ütopya, temel bir anlatı ögesi olan eleştirinin mevcut olmadığı ütöpik biçimleri anlatır. Bu nedenle de ütöpik fantezi, yalın fantezi derecesine düşmüş olur. Harvey (2008), burada, ütopyaların tarihin sonu teziyle bağdaşan bütünleşik, tamamlanmış, durağan yapıları ile ilgili argümana karşı bir saptama yapar. Buna göre, dejenere burjuva ütopyaları, Francis Fukuyama’nın ortaya atmış olduğu tarihin sonu tezini esas görünür kılandır (Harvey, 2008). Çünkü çelişkiyi yok sayan bu dejenere ütopya, hızlı bir şekilde gelişmekte ve yayılmaktadır. Dolayısıyla da toplumsal mekan üzerinde bir hegemonya kurmaktadır.

3.2.3. Mekansal³ biçim ütopyaları ve zamansal süreç ütopyaları

Dejenere burjuva ütopyalarının deşifre edilmesinden sonra Harvey (2008), ütopyaya geri döner ve More'dan bu yana tasarlanmış olan ütopyaların anlaşılabilirliği boyutlardan birini öne çıkarır. Bu boyut, mekan ve zaman arasındaki ilişkinin ütopyada nasıl kurulduğuyla ilgilidir. Bu noktada ütopya içi zamansallık ile ütopyanın tarihsel zaman ile kurmuş olduğu ilişki tekrar gündeme gelir. *“Kabaca söylemek gerekirse, uzamsal biçim zamansallığı denetim altında tutar, hayali bir coğrafya toplumsal değişim ve tarih olanağını denetim altında tutar”* (Harvey, 2008, s. 197). Dolayısıyla More'dan bu yana yazılmış ütopyaların çoğunlukla mekansal biçim ütopyaları olarak tanımlanabileceğini söyler (Harvey, 2008). Ancak ütopyadaki zamansallığı iki şekilde ele almak gerekiyor. Buna göre ilk anlamıyla zamansallık tarihsel zaman olarak anlaşıldığında, tarihsel zamanın değişiminin diyalektik yapısı ve ilerlemeci görünümü ütopyada dışlanmıştır. Ütopyaların mükemmellik iddiaları, tamamlanmış tasarımlar olmaları nedeniyle ilerleme fikrine ihtiyaç duymaz (Jameson, 2009). Dolayısıyla durağan bir görünüm sergilerler. Ancak ütopya içi zamansallık olarak ele aldığımız ikinci zamansallık şeklinde, zamanın bir döngüsellığe girdiği görülür. Ütopya içi tüm zamansallığın yönelimi, ütopyayı oluşturan temel unsurların (üretim biçimi, üretim ilişkileri, hakim ideoloji vb.) sürekliliğini nesiller boyunca sağlamayı amaçlayan önlemler şeklinde görünür. Jameson (2009), bu önlemler içerisinde öne çıkan iki eğilime işaret eder: birincisi eğitim ve onunla ilişkili olarak pedagoji, ikincisi ise ailenin ütopya içerisindeki yeniden biçimlenişidir. Elbette bu döngüsel sürece hizmet eden çeşitli farklı formüller de sıralanabilir. Ancak More'un metninden sonra ütopyalarda ağırlıklı olarak bir “özlenen mekanlar” temasının işlendiği görülür (Usta, 2005). Bu nedenle mekanın değişiminin ya da yeni mekanın, bu tarz ütopyalarda belirleyici bir rolü bulunur.

Harvey (2008), yaşamı ve toplumu algılayışımızın *konumsallığımızdan* kaynaklandığını belirtmektedir. Buna göre, algımızı oluşturan tüm imgeler ve bunları yorumlayışımız, nerede durduğumuzla alakalıdır. Dolayısıyla Harvey de, Jameson (2009) gibi yerleşikliğimizin, dünyayı algılama biçimimizden, düşünce dünyamıza kadar birçok seviyede bilincimize etkide bulunduğunu söylemektedir. Bu nedenle de ideoloji kaçınılmazdır (Jameson, 2009). Dolayısıyla toplumun her bireyi,

³ Yararlanılan kaynakta sözcük, “uzamsal” olarak kullanılmış, ancak burada “mekansal” olarak değiştirilmiştir.

konumlanışına göre bir ideolojik konumlanış da edinir. Kapitalist toplum içerisinde yer alan her birey sonuç olarak hakim ideolojiye maruz kalır. Bu hakim ideolojiyi mi benimseyeceği ya da karşıt bir ideolojik konumlanış mı tercih edeceği kişinin seçimidir. Fakat sonuç olarak yerleşikliğın ya da konumlanmışlığın bu seçimde büyük oranda belirleyiciliğı bulunmaktadır. Dolayısıyla ütopyalarda farklı bir mekan özlemi bulunmaktadır. “*Mevkilenmişliğimizi (situatedness) değiştirmek suretiyle (maddi veya manevi olarak) dünya görüşümüzü değiştirmemizin mümkün olduğunu ifade eder*” (Harvey, 2008, s. 292). Bu nedenle mekansal biçim ütopyaları önermenin, yerleşikliğimizi değiştirerek kendimizi ve hatta toplumu da değiştirebileceğimiz varsayımına dayandığı görülür. Amerikan kentlerindeki banliyö kapalı site yerleşimleri, tam da bu örnekle bağdaşır bir yer değiştirmedir. Aynı şekilde dünyanın başka yerlerinden de benzer örnekler verilebilir. Banliyö yerleşimleri, şehir dışına taşınan bir sınıfın (burjuvazi) ütopycacı bir amaçla yer değiştirmesine işaret eder. Üstelik önerilen yeni mekanın, kendi yapısal biçimi de bulunur. Harvey (2008), büyük bir bahçenin içerisinde yer alan, iki ya da üç katlı müstakil evlerden söz eder. Bu kurgu, kent ve kırsal arasındaki çelişkinin karşıtı olarak önerilmiş görünmektedir.

Ayrıca, kapitalist toplumdaki modern mimarlık pratiğinin eğilimiyle de bir benzerlik göze çarpar. Modern mimarlık pratiğinde de tasarlanmış mekanın toplumsal pratiğı değiştirebileceğı inancı bulunmaktadır. Bu düşünce, gelişmekte olan saf ve özgürleştirici bir teknolojinin demokrasiyi uyaran ve teşvik eden bir rolü olduğuna inançtan kaynaklanmaktadır (Tonka ve diğerkleri, 2011). Tonka ve diğerkleri (2011), mimarının politik bir edim olduğunu ve tek başına toplumu dönüştürme gibi bir kabiliyetinin olmadığını belirtirler. Mimari ürün, kapitalist üretim biçiminin bir sonucu olarak görünür. “*Bu durumda mimar, kapitalist kentleşme çarkının bir dışlısiymiş gibi durur; o sürecin hem mimarı, hem de ürünüdür*” (Harvey, 2008, s. 291). Bu nedenle de mimari ürünün ve mimarın kendisinin de toplumsal bir ürün olduğunu söyleyebiliriz.

Harvey (2008), mekansal biçim ütopyalarının failleriyle ilgili bir ayrım yapmaktadır. Buna göre birinci çeşit mekansal biçim ütopycacılığı devlet ve sermaye işbirliğiyle gerçekleştirilen biçimdir. Bu biçim, mevcutla arasına eleştirel bir mesafe koymayan, aksine mevcudun toplumsal pratiğini olumlayan bir biçimdir. İkinci biçim ise, 19. yüzyıl sosyalist ütopycacılarının ütopycacı komün denemeleridir (Harvey, 2008). Hepsinde ortak gözlemlenebilir olan şey sonuçta başarısızlıkla sonuçlanmalarıdır.

Dolayısıyla burada, mekansal olarak oluşturulanın yanında, iç işleyiş, yasalar ve kuralların da oluşturulduğu, ütopyanın yaratım sürecinin varlığından bahsedebiliriz. Harvey (2008), bu süreci *inşa süreci* olarak tanımlamaktadır. İnşa süreci, daha önce belirtilmiş olan iki çeşit zamansallık arasında tarihsel sürece denk gelmektedir. Çünkü ütopyanın varolmaya başlaması ancak bir tamamlanmışlıktan sonra gerçekleşmektedir. Bundan önceki inşa sürecinde ise ütopyacı dürtünün (reformist olan) varlığından bahsedilebilir (Jameson, 2009). Buna göre Harvey (2008), ütopyacılığı mekansal biçim yerine toplumsal süreç bağlamında incelemeyi ve *toplumsal süreç ütopyacılığını* önerir. Bu süreç ütopyacılığı (inşa süreci) tarihsel zamanda yer almaktadır. Bu bağlamda Harvey (2008), iki aday göstermektedir: Hegel ve Marx. Hegel’in de, Marx’ın da felsefelerinin temelinde tarihsel zaman bulunmaktadır. Dolayısıyla biçim ve süreç arasında yapılan bu ayrıma göre süreç ütopyacılığı, mekandan önce zamansal olanı ön planda tutmaktadır. *“More bize süreci değil ama uzamsal biçimi sunarken, Hegel ve Marx’ın her biri farklı bir zamansal süreç anlatır, ama nihai uzamsal biçimi belirlemezler”* (Harvey, 2008, s. 214). Dolayısıyla süreç ütopyacılığının ideolojiyle doğrudan alakalı olduğunu söyleyebiliyoruz. Harvey’in (2008) yaptığı bu ayrım ve süreç ütopyaları kategorisi ile Mannheim’ın (2009) ütöpik bilincin tarihsel aşamalarında ele aldığı bilinç aşamaları arasında büyük bir benzerlik görünür olmaya başlar. Ütöpik bilincin aşamaları, biçimsel önermelerden çok düşünsel önermelerin zaman içerisinde toplumlar üzerindeki etkisini göstermektedir. Mannheim (2009), toplumsal tinsel yapının dönüşümünü ütopyanın dönüşümü içerisinde inceler. Bu da ideolojik olanın hareketiyle eşlenmektedir. Dolayısıyla Harvey’nin (2008) önerdiği zamansal süreç ütopyacılığını ideolojinin tarihsel zaman içindeki dönüşümü olarak da anlamak mümkün olmaktadır.

Sonuç olarak yapılan bu ayrıma göre mekansal biçim ütopyacılığı ile toplumsal (zamansal) süreç ütopyacılığı arasında diyalektik bir ilişkiden söz edebiliriz. Harvey (2008), bu iki tip ütopyacılığın, ötekiyle temasa geçmesi sırasında zedelendiğini belirtir. Buna göre mekansal biçim ütopyaları, toplumsal süreçlerle ilişkiye girdikçe yavaş yavaş onlara ödün vermek zorunda kalırlar ve başlangıçtaki hedeflerinden saparlar; zamansal süreç ütopyaları ise mekansal boyuttaki gerçeklikle uzlaşmaları (adaptasyon) aşamasında ideal olma özelliklerini kaybederler (Harvey, 2008).

3.2.4. Mekan zamansal ütopyacılık

Mekansal ve zamansal olan arasında yapılan bu ayırım, bir biçim ütopyası ile bir süreç ütopyasının zıtlarını dışlayan yapıları sonucu ütopya imgesini zedeleyen bir görünüme sahip olduğuna işaret etmektedir. Bu nedenle Harvey (2008), mekansal ve zamansal olanı birleştiren bir *diyalektik ütopyacılık* önerir. “*Uzam ve zamanı toplumsal yapılar olarak anlıyorsak (ve Newton ve Descartes’a atfedilen mutlak uzam ve zaman kuramlarını reddediyorsak), o halde uzam ve zaman üretimi de ütopya düşüncesinin bir parçası olmalıdır*” (Harvey, 2008, s. 224). Mekanın ve zamanın bu birlikteliğinin, özellikle modern fizikte gösterilmiş olması da bu diyalektik yaklaşımı desteklemektedir. Tonka ve diğerleri (2011), zamanın, uzayda bir noktanın başka bir noktaya doğru yer değiştirmesi şeklinde yapılan tanımına dikkat çekerler. Ancak sonuç olarak, mekansal biçim ütopyalarında döngüsel (kendini tekrar eden) de olsa bir zamansallığın bulunduğu ve aynı şekilde de zamansal süreç ütopyalarının ister istemez mekanla bir ilişki kurmasının kaçınılmaz olduğu görülmektedir. Mekansal ve zamansal ütopyalar arasındaki bu diyalektik ilişkide, taraflardan birinin diğeri üzerinde tahakkümü vardır. Buna göre mekansal biçim ütopyası zamanı ve zamansal süreç ütopyası da mekanı tahakkümü altında tutmaya çalışır. Harvey’in (2008) önerisi, mekansal ve zamansal olan arasındaki diyalektik ilişkiyi bir denge durumunda düşünmeyi hedef göstermektedir.

Harvey (2008), özellikle Lefebvre’in de mekanın üretimi tezini bu tarz bir mekan-zaman diyalektik ilişkisi içerisinde oluşturduğunu belirtir. “*Temsil mekanı yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezi vardır: Ego, yatak, oda, konut ya da ev; meydan, kilise, mezarlık... Bu mekanlar, tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir*” (Lefebvre, 2015b, s. 71). Buna göre temsil mekanları zamanı, yani süreci içeren bir mekan durumudur. Dolayısıyla zamansal olanın ön planda olduğu durumu gösterir. Tersiyile de mekan temsilleri, mekansal olanın ağırlığının bulunduğu durum olarak görünür. Lefebvre (2015b), mekanın bu zamansallığının anlaşılmasının, toplumların kendi mekanlarını ve zamanlarını nasıl oluşturduklarını anlamayı sağlayacağını belirtmektedir. Dolayısıyla mekanın üretimi teorisinin de önerdiği, temelde mekansamansal diyalektik ütopyacılığın önerdiğiyle büyük benzerlikler göstermektedir. Mekanın üretiminde, mevcudun analizinden yola çıkılarak toplumların mekansal ve zamansal yapılarının bir bütün halinde anlaşılması amaçlanmaktadır. Buna ek olarak: “*Aynı*

zamanda, geleceği öngörmeyi değil, geleceğin önüne konacak öğeler -olası ya da olanaksız başka bir toplumda başka bir mekan ve başka bir zaman projesi- getirmeyi de sağlar” (Lefebvre, 2015b, s. 116). Dolayısıyla Lefebvre de ütopyacı bir üretim için bu diyalektik birlikteliğin gerekliliğine işaret etmektedir. Bu anlamda Lefebvre (2015b), biçim ütopyalarını reddetmektedir. Harvey (2008), bunun nedeninin, bu ütopyaların totaliter bir görünüme bürünmelerine sebep olan kapanma ilkesinden kaynaklandığını söyler. Bu nedenle mekanın üretiminin tamamlanmamış, “ucu açık” bırakılması gerektiğini söylemektedir (Harvey, 2008, s. 225). Ancak bu, mekanı tanımsızlaştıran bir duruma da yol açar. Bu nedenle mimari tasarlama ediminde temel bir konuma sahip olan ve ütopyacı kapanmayla da ilişkilenen bir momentten söz edilir: “Bir karar verilir verilmez, en azından bir süre boyunca, diğer olasılıkları kapatır. Kararların kendi belirlenimleri, kapanma noktaları, kendi otoriter yükleri vardır” (Harvey, 2008, s. 288). Bir seçim yapma zorunluluğu doğmaktadır. Bu nedenle de kapanma, belli ölçülerde kabul edilebilir bir görünüme sahip olur. Dolayısıyla bir mekansal önermenin kaçınılmaz olarak kapanmayla ilişki kurduğu görülebilmektedir. Kapanmayı topyekün reddeden aksi bir durum, belirsiz ve bulanık bir mekan görünümü ortaya çıkarmaktadır.

Harvey (2008), mevcut durumda verili olan hammadenin, kapitalist sermaye tarafından mekanzamansal bir şekilde oluşturulduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla bu verili durumun mekanzamansal analizinin, geleceğin inşasına da ışık tutabileceğini belirtir. Bu anlamda, ütopyaların da, bu tarz bir mekan ve zaman birliği içerisinde incelenmesinin gerekliliği vurgulanmaktadır. Bu nedenle ütopyaların, mekansal ve zamansal olarak mevcudun mekansal ve zamansal yapısı ile büyük ölçüde benzeştiğini öngörebiliriz. Ancak bu durumda, ütopya ile dejenere ütopyayı birbirinden ayıran temel bir farkın altının çizilmesi gerekir. Bu fark eleştiridir. Eleştirinin varlığı ya da yokluğu veya hangi nitelikte mevcut olduğu, analize tabi olanın ütöpik boyutları ile ilgili önemli bilgiler içermektedir.

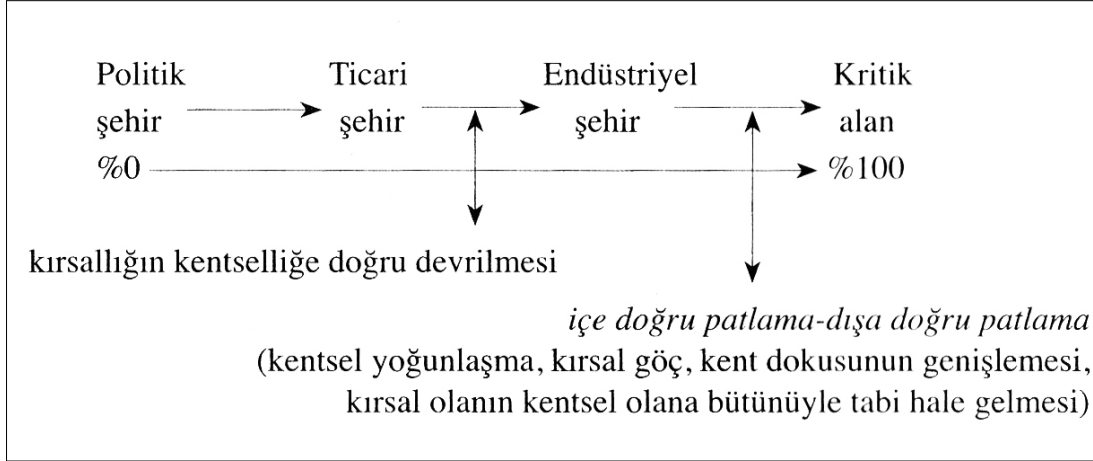
3.3. Kuramsal Sentez

Ütopyacı bir eleştirinin, öncelikle mevcut durumu bütünsel olarak kavraması gerekir. 2. Bölümde de görmüş olduğumuz gibi ütopyacı bir üretim, ancak mevcudun anlaşılmasıyla başarılabilir. Jameson’ın (2009) belirttiği gibi ütopyaların temel bir işlevi, içinden çıktıkları topluma getirdikleri eleştiri sayesinde dikkati mevcudun

olumsuzluklarına çekmektir. Ancak mevcudun şu ya da bu olumsuzluğunun tekil olarak ele alınması, reformist bir anlayışı yansıtır. Elbette bu da ütopycacı bir yaklaşım olarak düşünölebilir. Fakat Bloch'ta (2013) *ütopycacı dürtü* ve Jameson'da (2009) *ütopycacı itki* olarak açıklanan bu durum, mevcudun bütönsel bir dönüşümünü hedeflemez. Tekil dönüşömlerle mevcudun iyileştirilmesini hedefler. Özellikle de gündüz düşünün son karakteri olan *sona gidişin* mevcudiyeti şüphelidir. Bu şekilde ele alınmış bir eleştirinin bir *mükemmellik* ya da *tamamlanmışlık* imgesi oluşturması beklenemez. Dolayısıyla bahsedilen bütönsel kavrayış, Jameson'ın (2009) bahsettiğı *ütopycacı programın* oluşumu için gereklidir. Bu bütönsel kavrayış ise bireysel, deneyimsel varoluştan toplumsal, kamusal varoluşa doğru hareketle başariılır. Bloch'un (2013) ortaya koyduğı şekliyle bu ütopycacı davranış, *genişlemiş Ego* olarak görünür. Bireyselden toplumsala doğru bir harekettir *Ego*'nun genişlemesi. Dolayısıyla ilk başta ütopycacının mercek altına aldığı, mevcut toplumsal durum ve onun yarattığı olumsuzluklardır. Bu nedenle mevcut olan, adeta bir yapıbozumuna uğratılır ve bu şekilde algılanır. Daha önce tahayyöl ve tasavvur aşamalarında gördüğümüz birinci tahayyöle (Bkz. 2.3.4) denk düşer bu durum (Jameson, 2009). Sonuç olarak ortaya çıkan ise Jameson'ın (2009) *hammadde* olarak adlandırdığı, ütopycacı dönüşöme tabi olacak olan mevcut toplumsal yapının parçalarıdır. Dolayısıyla 3. Bölüm, mekanın bu toplumsal yapı içerisinde nasıl konumlandığı ve oluştuğına odaklanmıştır. Mevcut kapitalist toplum içerisinde mekanın nasıl üretildiğini anlamak, mimarca bir bakış açısı dahilinde, ütopik mekanın nasıl üretildiğini anlamak için bir önkoşul olarak kabul edilmiştir.

Bu noktada, mevcut kapitalist sanayi kentinin mekanı üzerinden mevcudun okunması ve bunun geriye dönük (retrospektif) olarak bir ütopya incelemesinin *hammaddesi* bağlamında değerlendirilmesine itiraz gelebilir. Ancak kent mekanının oluşumunu ele alan *mekanın üretimi*, doğa-mekandan kent mekanına doğru olan gelişimi de irdelemektedir (Lefebvre, 2015b). Antropolojik olarak tarımsal üretim faaliyetinin de başlangıcına denk gelen yerleşik hayata geçişten bu yana süregelen bir kentleşme süreci, üretim biçiminin geçirdiğı dönüşömlerle birlikte kır ve kent arasında bir gerilim de meydana getirmektedir (Lefebvre, 2015a). Daha önce de ele alındığı gibi, doğa-mekan, endüstri kentine doğru evrilme sürecinde tahliye olan ve toplumsal mekandan yavaş yavaş çekilen mekandır. Lefebvre'in (2015a), kentleşme sürecini gösterdiği eksenini ele alacak olursak, başlangıçta politik şehir (senyörlerin, feodal beylerin hakim

olduğu) süreç ilerledikçe ticari şehire (burada özellikle pazar yerinin kent mekanındaki agora ve forumun yerini alması örnek gösterilir) dönüşür; ve bu da tarihsel süreç içerisinde aristokrasi ve burjuva sınıfı arasındaki sınıfsal gerilimin ortaya çıkışına denk düşer (Şekil 3.2). Ticari şehiri, endüstriyel şehir izler ve süreç günümüze kadar devam eder.



Şekil 3.2: Lefebvre'in kentleşme sürecinin tarihsel aşamalarını gösteren eksen (Lefebvre, 2015a, s. 20).

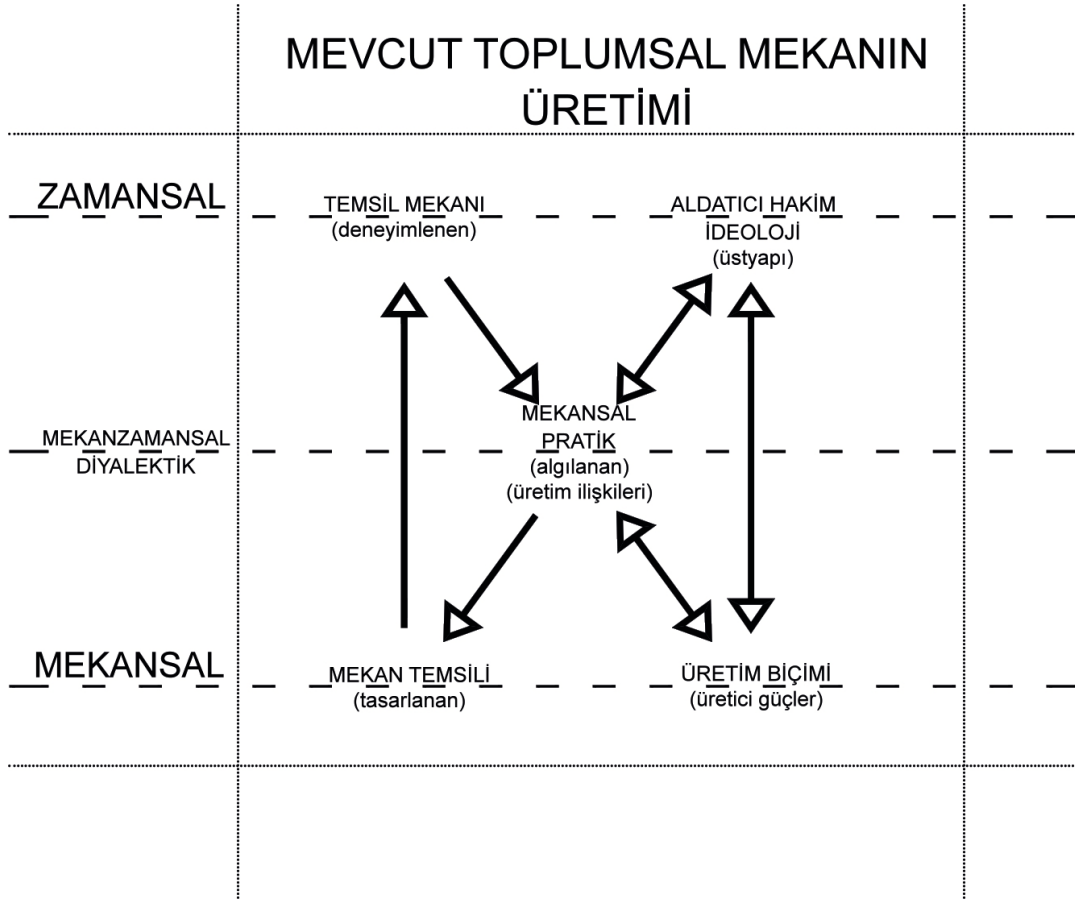
Özellikle Şekil 3.2'deki %0'dan %100'e kadar olan süreç çizgisinin ortasından eksen dikey olarak kesen çizgiyi Lefebvre (2015a), "*kırsallığın kentselliğe doğru devrilmesi*" olarak niteler. Bu dikey çizgi *endüstri devriminin* kent ve kırsal arasındaki çelişkiyi, ağırlığı kentten yana olacak şekilde dönüştürmesini ifade eder (Ek A). Bu da, Lefebvre'in (2015b), üretim biçiminin değişiminin toplumsal mekan da değişime uğrattığına dair tezini kuvvetlendirir. Dahası, ticari şehir aşamasından günümüze kadar geçen süreç, orta çağ kentinden günümüz kapitalist endüstri kentine dönüşümü ifade eder; ki bu da Mannheim'ın (2009) ütöpik bilincin evrelerini ele aldığı tarihsel kesitle paraleldir. Buna göre, sosyolojik açıdan ütöpik bilincin hakim ideoloji ile olan çelişkilerinin (bunlar sınıfsal içerimlerdir), kentleşmenin tarihsel süreci içerisindeki üretim biçiminin değişimiyle gelen değişime eşlik ettiği söylenebilir. Dolayısıyla, kent mekanının oluşumunun (toplumsal mekanın oluşumu da denilebilir) açıklanması, mekan üretimi kuramına dahildir ve tarihsel süreci ve aşamaları da içerir (Lefebvre, 2015b). Bu nedenle, *mekanın üretimi* tezine içkin kavramların tek başlarına kapitalist sanayi toplumuna özgün olmayıp, kentleşme süreci içerisinde gelişerek günümüze gelen ve tarihsel aşamalarda da tamamen aynı içerikle olmasa da, ideoloji ve üretim biçimiyle gelişen kavramlar olduklarını düşünmek yersiz olmayacaktır.

Lefebvre'in (2015b) "mekanın üretimi" kuramı, oluşumu esnasında mekanın üstyapı, üretici güçler ve üretim ilişkileri kapsamında, bunlarla etkileşime geçtiği momentleri kavramamızı sağlamaktadır. Mekanın üretiminin momentleri üç aşamada incelenir: *mekansal pratik*, *mekan temsili* ve *temsil mekanı* (Lefebvre, 2015b). Bunlar sırasıyla, *algılanan*, *tasarlanan* ve *yaşanan* (deneyimlenen) olarak nitelendirilirler. Dolayısıyla bu kuram, deneyimleneni içerdiği andan itibaren zamanı da bir değişken olarak analizin içine dahil etmiş olur. Jameson'ın (2009), *varoluşsal zaman* olarak nitelendirdiği bu deneyim, mekanın ampirik olarak algılanışını ifade eder. Dolayısıyla duyumsanan, yaşanan mekandır. Mekansal pratik ise üretim ilişkilerini içerir. Dolayısıyla da aynı zamanda toplumsal pratiği niteler. Mekan temsili ise mekana dair fiziksel özellikleri içerir. Boyut, oran, ritim, doku vb. tasarıma özgü fiziksel durumları içerir. Ayrıca toplumsal anlamda yeniden-üretim düzeyi ve üretim ilişkilerinin yeniden üretimi düzeyleriyle birlikte de, nesiller boyunca mekanın üretimindeki bu momentlerin tekrar ettiği ve birbirine etki ettiği görülür. Bu nedenle de döngüsel bir yapı olarak algılanmaları mantıklı görünmektedir.

Tonka ve diğerlerinin (2011), mimari ürünü bu ilişkiler içinde çözümlemeleri de, üstyapı (hakim ideoloji) ve üretici güçler ile olan ilişkileri belirginleştirir. Ortaya attıkları en önemli kategorilerden biri "sınıf mimarisi" kategorisidir. Buna göre, Lefebvre'de (2015b) ortaya çıkan üstyapı ve üretici güçler ile olan ilişki, sınıf çelişkisi temelinde işlenir. Bütün bunların sonucu olarak, mimari ürün toplumsal bir ürün olarak görünür (Tonka ve diğerleri, 2011). Bu da mimari ürünün ve dolayısıyla mekanın üretiminin döngüsel bir yapıda olduğu savını destekler. Harvey'in (2008) belirttiği şekilde mimar, bunun hem yaratıcısı hem de ürünüdür.

Harvey (2008) ise, mekanın üretiminde Lefebvre'in (2015b) dahil ettiği zamansal boyutu ilerletir ve toplumsal mekan (ve ütopya için) kapsamında mekansal ve zamansal bir ayrıma dikkat çeker. Buna göre, mekanın üretimindeki tüm momentler mekansal ve zamansal boyutlarda bir konum alır. Burada, merkezi bir konumda ise, Lefebvre'de (2015b) *mekansal pratik* (Tonka ve diğerlerinde *toplumsal pratik*) olarak ifade edilen moment bulunur. Bu moment, mekan ve zaman arasında bulunan diyalektik ilişkinin kesiştiği moment olarak görünür. Dolayısıyla toplumsal mekanın

üretimini anlamak açısından, birbiriyle paralel ve uyumlu görünen bu kuramsal yapıları bir sentez çerçevesinde birleştirmek gerekecektir.

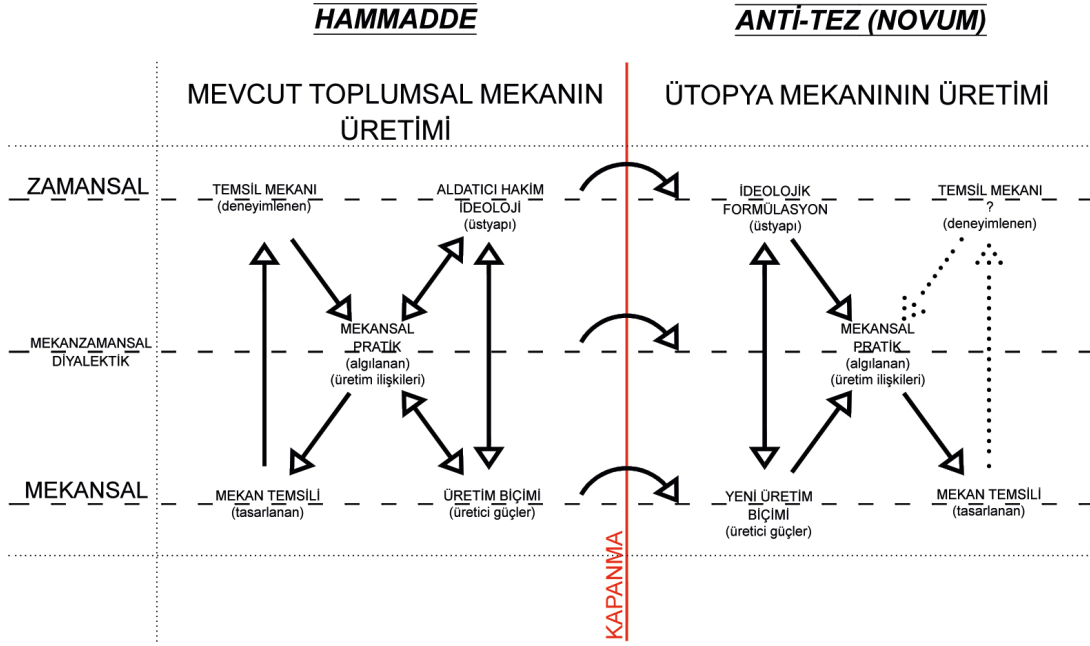


Şekil 3.3: Toplumsal Mekanın Üretimi - Kuramsal Sentez (Ali Yücel Doğan, 2016).

Mekansal pratik, pratiği içerdiği andan itibaren hem mekansal, hem de zamansal bir içerime sahiptir. Dolayısıyla, Harvey'in (2008) mekan ve zaman arasında önerdiği bir mekanyamansal diyalektiği bir eksen olarak kabul edersek, mekansal pratik bu eksenin üzerinde yer alacaktır (Şekil 3.3). Mekanın üretiminin üç ögesinden mekansal pratiğin mekan ve zamanın kesişiminde yer almasının ardından mekan temsili, bir *tasarlanan* olarak mekana dair fiziksel özellikleri içerdiğinden mekansalın alanına düşmektedir. Deneyimlenen temsil mekanı ise Lefebvre'in (2015b) belirttiği gibi zamanı doğrudan içerir. Bu nedenle zamansalın alanında yer alır. Üstyapı ile ilgili olan hakim ideoloji ise süreçleri yönetme stratejisi ile zamansalda yer alır. Kültür, eğitim ve yönetim aygıtları (din, devlet, yasalar, vb.) ideolojinin alanına girer. Üretim biçimi ise ise üretici güçleri içerir ve dolayısıyla iş gücü ve üretim araçlarını kapsar. Üretim biçimine özgü bu araçlar (ki bunlar artık mekanın kendisi gibi meta kategorisinde

değerlendirilebilir) mekansalın alanında konumlanır. Tüm bu momentlerin işlevsel hale geldiği yer ise mekan ve zamanın kesiştiği mekansal pratiktir. Tüm üretim ilişkileri burada görünür olur. Mekansal pratiğin sağladığı işlevsellik ile birlikte toplumsal mekanın üretimini bir şemada; üstelik Harvey'in (2008) mekan ve zaman boyutlarında aldıkları konumlarla birlikte ifade etmiş olduk (Şekil 3.3). Buna göre bu şema, mekanı oluşturan parça ve bütünler hakkında (burada parça ve bütün arasındaki ilişkinin ölçekler arası bir ilişki olarak anlaşılması yerinde olacaktır) ne söyleyebilir? Mekansal bir öge olarak bir kapıyı ele aldığımızda, bu ögenin toplumsal mekanın bir elemanı olarak bahsi geçen dört moment ile arasındaki varlık-yokluk ilişkisini irdelememize yardımcı olmaktadır. Kapı dediğimiz zaman, sadece fiziksel özellikleriyle bir mekan temsili ögesi olmasının ötesinde diğer üç momentle de ilişkisi bağlamında mekansal pratiğe dahil olduğunu görmeye imkan tanımaktadır.

Mevcut toplumsal mekanı oluşturan momentlerin anlaşılmasından hareketle, 2. Bölüm'de ele alınmış olan ütopyacı teorisinin kavramları bağlamında ütopya mekanına hareket edeceğiz. Burada ortaya çıkan kavramların ilişkisel bütünü bize Jameson'ın (2009) hammadde olarak ifade ettiği, ütopyacının ütopya üretimi esnasında dönüştürdüğü ve hatta ters-yüz ettiği ilişkilerin bir modelini verir. Dolayısıyla hammaddeyi tanımak, ütöpik olarak ortaya koyulacak olan ile ilgili ipuçları verebilir. Bu noktada, Jameson'ın (2009) kapanma olarak adlandırdığı ütopyacı refleksi kavramsal ilişkileri gösterdiğimiz modele uygulamak isteyeceğiz. Buna göre toplumsal mekanın üretimindeki momentlerin de bu kapanma hareketiyle bağlantılı olarak ters-yüz olacağı ya da alternatif olarak bir antitez aşamasına geçeceğini düşünebiliriz. Harvey (2008), ütopyayı (özellikle de metin olarak ütopyayı) bir mekansal oyun olarak görüyordu. Buna göre, mevcut toplumsal mekana dahil mekansal öğelerin, ütopya mekanına geçişte, kapanma vasıtasıyla bir değişim ya da dönüşüme uğrayacağını varsayabiliriz. Dolayısıyla, mevcut toplumsal mekanın üretimine özgü momentlerin de ütopyaya yansıtılacaktır. Mevcutta bulunan ve Jameson'ın (2009), hammadde olarak nitelediği durum, ütopyada bir antitez olarak tekrar kurgulanacaktır (Şekil 3.4). Bu aynı zamanda Bloch'un (2013), Novum olarak nitelediği yeni durumdur. Yeni durum, yeni insan ve yeni mekanı içerir. Yeni insanın oluşumu süreçle (ütopya içi zamansallık) alakalı, yeni mekanın oluşumu da biçimle (mekansal) alakalı olacaktır.



Şekil 3.4: Ütopya Mekanının Üretimi - Kuramsal Sentez (Ali Yücel Doğan, 2016).

Sonuçta, mevcutta görünen hakim ideoloji, ütopya da ideolojik bir tema ya da formülasyon olarak tekrar kurulur. Aynı şekilde üretim biçimleri arasındaki başka bir formülasyon ile de üretici güçlerin mekandaki örgütlenmesi mevcutta alternatif olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla üstyapı ile üretici güçler arasındaki bu birlik mekansal pratiğe nüfuz eder. Fakat önceki mevcut durumda bu ilişkilerin geri dönüşlü olduğu, ütopya da ise mekansal pratiğe doğru tek yönlü olduğu görülür. Bunun sebebi ütopya da tarihsel sürecin dışlanmış olmasıdır (Harvey, 2008). Tarihsel süreç ütopya da görünmediğinden, mekansal pratik ile üstyapı ve üretici güçler arasındaki çelişkiler ya da geri dönüşler görünür olmaz. Daha doğrusu bu görünüm şeklindeki gibi tek yönlü görünür. Bu, aynı zamanda mekansal pratik ile ideolojik olan ve üretim biçimi arasındaki bir uyum olarak da anlaşılabilir. Yeni üretim biçimi ve ideoloji beraber hareket eder ve mekansal pratik üzerinde tahakküm kurarlar. Sonuçta ütopya cı üretim ise ağırlıklı olarak bir mekan temsili görünümünde belirir. Fakat süreç ve zamanın (daha doğrusu ilerlemeci görünümdeki tarihsel zamanın) dışlanmış olması nedeniyle, Lefebvre'in (2015b) zamanı doğrudan içerdiğini belirttiği temsil mekanının varlığı net değildir. Fakat metin olarak ütopyalarda betimlenen mekanın temsil mekanını nitelediği düşünülebilir. Lefebvre (2015b), temsil mekanını aynı zamanda onu tarif eden ya da ettiğine inanan yazar ve filozofların mekanı olarak da niteliyordu.

Dolayısıyla ütopya içerisinde temsil mekanının mevcut olup olmadığı ya da nasıl mevcut olduğu da analizin keşfetmeyi umduğu bir noktadır.

Tüm bu kuramsal yapı içerisinde, ütopya mekanın ne anlamda ya da ne işlevle kullanıldığını anlamak için mekansal öğeler ortaya çıkarılacak ve daha sonra da kuramsal sentezde nerede konumlandığı irdelenecektir. Buna göre temel bir belirlenim olarak ütopya bu öğelerin ideoloji veya üretim biçimi (ve üretici güçler) ile nasıl ilişkilendiği önemli bir noktadır. Ayrıca bu mekansal öğelerin, bir mekan temsili mi, yoksa bir temsil mekanının mı parçası oldukları anlaşılmaya çalışılmaktadır. Buradan hareketle de bu öğelerin, mekansal pratiğe ne ölçüde ve nasıl dahil olduklarının anlaşılacağı beklenmektedir. İleriki bölümde (4. Bölüm), bu kuramsal sentez şeması, Campanella'nın metninde bulunan tüm mekansal öğelerin, ideoloji, üretim biçimi, mekan temsili ve temsil mekanı momentlerine göre nasıl konumlandığını anlamak için şablon olarak kullanılacaktır.

4. CAMPANELLA ÖRNEĞİ - METİN GÖRSELLEŞTİRME

Bu bölümde, 2. Bölüm ve 3. Bölüm'den edinmiş olduğumuz ütopya ve mekana dair kuramsal altyapı ve 3. Bölüm'ün sonunda oluşturmuş olduğumuz “kuramsal sentez” sayesinde, Tomasso Campanella'nın *Güneş Ülkesi* ütopyasını içerik ve strüktürel özellikleriyle, kullanılan mekansal ögeler çerçevesinde inceleyeceğiz. Öncelikle, 3. Bölüm'ün sonunda oluşturulan kuramsal sentezden yola çıkılarak oluşturulmuş olan kodlama sistemi ve niteliksel, niceliksel inceleme yönteminin araçlarının nasıl kullanılacağı açıklanacak; metindeki mekansal ögelerin, kuramsal sentezle ilişkisi bağlamında oluşturulan niceliksel ifade aracı olarak geliştirilen görselleştirme yöntemleri ve grafikler anlatılacaktır.

Güneş Ülkesi'nin incelmeye geçildiğinde ise öncelikle Campanella'nın kim olduğuyla birlikte, yaşamı boyunca başından geçen ve Güneş Ülkesi'yle yakından alakalı engizisyon mahkemelerindeki yargılanma süreçleri, tutukluluk hayatı ve örgütlemeye çalıştığı isyan hareketi, Bölüm 2.2'de ele almış olduğumuz *felsefi ve psikolojik perspektifin* (Bloch okuması) anlaşılması açısından irdelenecektir. Ayrıca inceleme boyunca da bu özelliklere yer yer değinilecektir. Sonrasında ise, Güneş Ülkesi ütopyasında kurulan yeni ideolojik formülasyon, yeni üretim biçimi formülasyonu ile birlikte ele alınacaktır. Yeni ideolojik formülasyon, öncelikle sosyolojik açıdan Mannheim'da (2009) ele almış olduğumuz ütopyik bilincin hangi tarihsel aşamasıyla eşleştiğini anlamamızı sağlayacak ve hakim ideoloji karşısındaki konumlanmasının belirlenmesini sağlayacaktır. Ayrıca, Jameson'ın (2009), More'un metninden yola çıkarak oluşturduğu ideolojik formülasyonun Campanella açısından nasıl kurgulandığı da ortaya çıkarılmaya çalışılmaktadır. Bu, Güneş Ülkesi'nin içeriği hakkında analizi geliştirmek açısından gerekli görülmektedir. Yeni üretim biçimi formülasyonunun anlaşılması da, Jameson'ın (2009) *temsilin hammaddeleri* olarak açıkladığı, geçmişe ait üretim biçimlerinin yeni üretim biçimine nasıl eklendiğini anlamak için gerekli görülmektedir. Bu, aynı zamanda Bloch'un (2013, c.1) bahsettiği, geçmişin arketiplerinin yeni olana (Novum) nasıl taşındığını anlamayı da sağlayacaktır. Çünkü Jameson'ın (2009) da göstermiş olduğu gibi, geçmişten getirilen

üretim biçimi modelleri yeni bir üretim biçiminde sentezlenmektedir. Esas olarak yeni olanın (Novum), bir icat olmaktan çok, bir *sentez* olduğu vurgusu pekişmektedir.

Son olarak da, niteliksel bir kodlama çalışmasının sonucu olarak ortaya çıkan mekansal öğelerin analitik düzlem üzerinde aldığı koordinatların irdelenmesi; ve hangi ölçeklerde, mekansal ve zamansal olarak nasıl etkin olduklarıyla birlikte *kuramsal sentezde* ortaya koyulan dört momentin öne çıkan mekansal öğelerde hangilerinin hakim ya da baskın olduğu gösterilecektir. *Güneş Ülkesi*'nin yorumbilgisine dayalı eleştirisinin yanında, oluşturulan niceliksel inceleme yönteminin sınaması yapılacaktır. Bu anlamda Bloch'un (2013), Campanella'yı More ile karşılaştırmalı incelemesinden yoğun bir şekilde yararlanılacak olup, Harvey'in (2008), More ve sonrasında yazılmış olan edebi ütopyaları "mekansal biçim ütopyası" olarak nitelemesinin de sınanması hedeflenmektedir. Eğer Harvey haklıysa, inceleme, ütopyanın mekansal boyutunun baskın olduğunu gösterecektir.

4.1. Niteliksel Kodlama ve Niceliksel Strateji

Niteliksel kodlama, Bölüm 3.3'te oluşturulmuş olan "kuramsal sentez" şemasında gösterilmiş *mekan pratiğine* etki eden dört momente göre yapılacaktır. Metinde, anlatıda geçen tüm mekansal öğeler öncelikle ortaya çıkarılacak, sonrasında ise bu mekansal öğelerin nasıl kullanıldığı irdelenecektir. Kodlama işlemi, metin içerisinde kullanılan mekansal öğelerin, cümle içinde kullanıldığı anlam, hangi bölüm altında ele alındığı ve genel kurgunun ideolojik formülasyonu ve üretim biçimi bağlamında yapılmaktadır. Buna göre her mekansal öğeye, sırasıyla *ideoloji*, *temsili mekan*, *üretim biçimi* ve *mekan temsili* momentlerinde, *var* ya da *yok* şeklinde ikili (binary) bir kodlama sistemine göre dört haneli bir kod verilecektir. Örneğin, *ideoloji*, *üretim biçimi* ve *mekan temsili*de konumlanan, fakat *temsili mekan* momentinde konumlanmayan bir mekansal öğe "1011" şeklinde kodlanacaktır. Dolayısıyla metin içerisinde geçen her mekansal ögenin tek tek kodlaması yapılacak ve bu kodlama Ek B'de gösterilen tabloya sayfa numarası ve adediyle birlikte işlenecektir. Metin içerisinde kullanılan bir mekansal ögenin nerelerde ve kaç defa kullanıldığının işlendiği tabloda, ilk iki moment (*ideoloji* ve *temsili mekan*) "zamansal" kategoride, son iki moment ise (*üretim biçimi* ve *mekan temsili*) "mekansal" kategoride değer verecektir. Dolayısıyla bir mekansal ögenin kaç defa ideolojik ve kaç defa temsili mekan olarak kullanıldığının toplamı, zamansal kategoride aldığı değeri; aynı şekilde

kaç defa üretim biçimi ve kaç defa mekan temili olarak kullanıldığının toplamı da mekansal kategoride aldığı değeri verecektir (Bkz. Ek B). Mekansal ögenin zamansal kategoride aldığı toplam değer “x” ve mekansal kategoride aldığı toplam değer ise “y” olarak ifade edildiğinde, her bir mekansal ögeye, kartezyen düzlem üzerinde koordinat verilebilecektir.

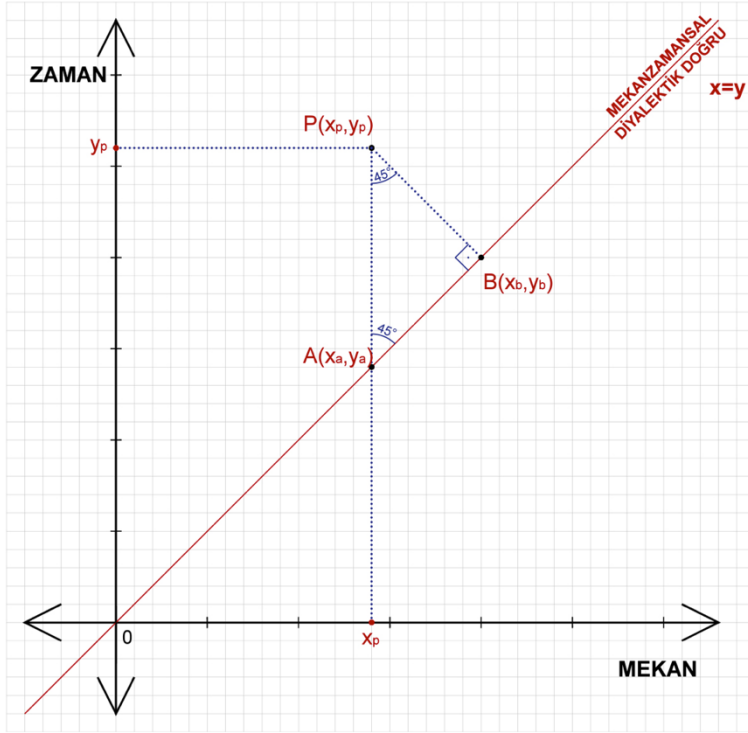
Ancak ortaya çıkarılacak olan mekansal ögelerin bir araya getirilmesinde bir problem bulunmaktadır. Mekan, Lefebvre’in (2015b) belirttiği gibi tüm boyutlarda mevcut ve tüm boyutlarda etki eder pozisyonda olduğundan farklı ölçeklerde kendini göstermektedir. İncelenen örnekler ve içerikleri nedeniyle, mekansal ögeler beş temel ölçekte incelenmektedir. Buna göre ölçekler küçükten büyüğe: *yapı elemanı ölçeği*, *bina ölçeği*, *şehir ölçeği*, *küresel ölçek* ve *evrensel ölçek* şeklindedir. Çoğu ütopya evrensel bir ölçeğe ihtiyaç duyulmayacaktır. Ancak Campanella örneğinde uzay-mekanında yer alan mekansal ögeler nedeniyle bu ölçeğe ihtiyaç vardır. Bu gruptan sonucunu ütopyaların, mekansal çözümlerini hangi ölçeklerde daha fazla ve hangi ölçeklerde daha az kullandığı görünür olabilecektir.

Kodlamanın sonucu olarak mekansal ögeler sadece mekansal bir betimleme olarak kullanıldığında mekansal kategoride, sadece zamansal olarak kullanıldığında da zamansal kategoride değerlendirilecektir. Ayrıca bu ögelerin hem mekansal, hem de zamansal bir anlamda kullanıldığı mekansamansal durumların da azımsanmayacak değerlerde bulunacağı tahmin edilmektedir. Harvey’nin (2008) mekansamansal diyalektik ütopyacılık olarak belirttiği durumdan hareketle, bu tarz bir mekan-zaman diyalektikine sahip mekansal ögelerin de ortaya çıkacağı beklenmektedir.

Tüm niteliksel inceleme ve kodlama işleminden sonra verilerin niceliksel olarak ifade edilmesi de ilk bakışta görünür olmayan bazı ilişkileri ortaya çıkarabilir. Bu nedenle mekansal ve zamansal olarak kodlanmış olan mekansal ögeleri belirli grafik modeller üzerinde ifade edeceğiz. Örnek olarak Şekil 4.1’de bir ütopyanın mekansal ögelerinin mekansal ve zamansal olarak niceliksel değerlerinin kartezyen düzlem üzerinde nasıl ifade edildiğini görüyoruz.

Buna göre, Şekil 4.1’de görüldüğü gibi Harvey’in (2008) mekansamansal diyalektik eksenini $x=y$ ya da $x-y=0$ doğrusu olarak ifade edersek, y eksenini mekansal kodlamanın, x eksenini ise zamansal kodlamanın değerlerinin gösterileceği eksenler olarak belirlenir. Herhangi bir “P” mekansal ögesi, aldığı zamansal ve mekansal

değerler ölçüsünde bir x ve bir de y değeri alır. Bu değerleri “ x_p ” ve “ y_p ” olarak ifade edebiliriz. Önceden yapmış olduğumuz kodlamanın sonucu olarak P mekansal ögesi, (x_p, y_p) koordinatlarıyla kartezyen düzlem üzerinde bir nokta olarak belirecektir. Örnekte (Şekil 4.1), P ögesi mekanzamansal diyalektik doğrunun üst tarafında belirmiş görünmektedir. Buna göre, P’nin ağırlıklı olarak mekansal kategoride bir öge



Noktanın Doğruya Uzaklığı Formülü:

$$\Rightarrow \sin 45^\circ = |PB| / |y_p - y_a|$$

$$\Rightarrow 1/\sqrt{2} = |PB| / |y_p - y_a|$$

$$\Rightarrow |PB| = |y_p - y_a| / \sqrt{2}$$

$$\Rightarrow x_p = x_a = y_a$$

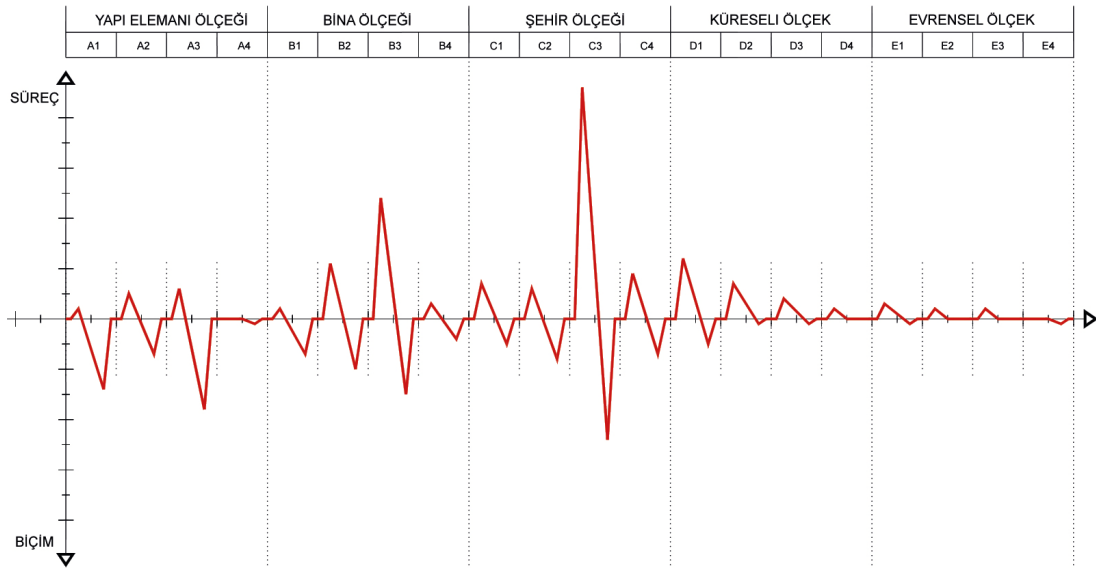
$$\Rightarrow |PB| = |y_p - x_p| / \sqrt{2}$$

Şekil 4.1: Mekansal ögelerin kartezyen düzlem üzerinde ifadesi ve mekanzamansal diyalektik eksen ile yakınlık ilişkisi.

olduğunu söyleyebiliriz. Eğer ki nokta, mekanzamansal eksenin altında çıkarsa, bu sefer de zamansal yönü daha ağır basan bir mekansal ögeden söz ettiğimiz anlaşılır. Sonuçta kodlamadan gelen tüm noktalar analitik düzlem üzerinde gösterildiğinde, belirlenmiş olan mekansal ögelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile bir uzak-yakın ilişkisi kurduğu görülür. Buna göre, verilerden gelen tüm noktaların bu diyalektik eksene olan dik uzaklıklarının bulunması gerekecektir. P noktasının x ve y eksenlerine olan izdüşümleri çizildiğinde ortaya grafikteki gibi (Şekil 4.1) bir ikizkenar dik üçgen çıkmaktadır. Trigonometrik bir yaklaşımla, ortaya çıkan bu PBA üçgeninde $|PB|$ kenarının hipotenüs olan $|PA|$ kenarına oranının $\sin 45^\circ$ 'e eşit olduğunu söyleyebiliriz. Şekil 4.1'in yan tarafında verilmiş olan matematiksel ispatın sonucu

olan formüle göre, analitik düzlem üzerindeki herhangi bir noktanın mekamsalsal diyalektik doğruya olan uzaklığını, hipotenüsün uzunluğunu $\sin 45^\circ$ ile çarparak bulabiliriz. Bu uzaklık, her nokta için Ek B tablosunun en sağ tarafında kalan sütunda ifade edilmiştir.

Ayrıca, mekansal ögeler, zamansal (süreç) ve mekansal (biçim) değerleri açısından değişimi gösteren bir salınım grafiğiyle ya da *sismografik*⁴ olarak da ifade edilebilirler (Şekil 4.2).



Şekil 4.2: Mekansal ögelerin sismografik süreç-biçim ifadesi örneği. Tüm ölçekler küçükten büyüğe yan yana ifade edilmiştir.

Bu grafik ifadede, mekansal ögelerin süreç ve biçim açısından yarattığı dalga ya da salınımlar, mekansal ögelerden içerisinde öne çıkanları görünür hale getirmektedir. Buna göre, daha önce kodlama işlemi sayesinde x ve y koordinatları verdiğimiz mekansal ögelerin x değeri süreç ve y değeri de biçim olarak grafiğe yansımaktadır. Şekil 4.2’de verilmiş olan sismografik üzerinde dalgalanmalar görülmektedir. Örnekte de görüldüğü gibi, dalgalanmaların ya da salınımların, niceliksel toplamlardan gelen değerleri, mekansal ögelerin süreç ve biçimde farklı değerler almalarına sebep olmaktadır. Dolayısıyla bazı ögelerin diğerlerine göre daha büyük salınımlar yaratması ve diğer bazı ögelerin ise daha küçük salınımlar yarattığı görülmektedir. Örneğin, şehir ölçeğinde yer alan C3 mekansal ögesi, diğer tüm ölçeklerdeki mekansal

⁴ Sismografi, deprem ölçümü için kullanılan grafiklerin çizimi için kullanılmaktadır. Ancak sözcüğün Yunanca kökeni “seismo”, sallanma ya da salınım anlamına geldiğinden, oluşturulan grafiğin benzerliği açısından bu terim tercih edilmiştir.

ögelere göre daha büyük bir dalgalanma yaratmaktadır (Şekil 4.2). Üstelik hem süreçte, hem de biçimde değer almıştır. Ancak şekilde de görülebildiği gibi süreçte aldığı (zamansal) değer, biçimde aldığı (mekansal) değere göre daha büyüktür. A3 örneğinde ise durum bunun tersi gibi görünmektedir. Bu ögede ise biçim değeri, süreç değerine göre daha fazladır. Ayrıca mekansal ögelerin sadece biçim ya da sadece süreç olarak da değer alması mümkündür. Örneğin evrensel ölçekte verilen E3 mekansal ögesi sadece süreçte değer almıştır. Biçimde ise değer almamıştır. Sonuçta sismografik yöntem, mekansal ögelerin metin içerisindeki mekansal ögelerin hangilerinin diğerlerine göre daha fazla stres yarattığını göstermektedir. Böylece öne çıkan mekansal ögeler daha açık bir şekilde ayırt edilebilir. Ayrıca tüm ölçeklerin lineer olarak küçükten büyüğe doğru sıralanması sayesinde de, stres yaratan (ya da daha önemli olduğu anlaşılan) mekansal ögenin hangi ölçekten etki ettiği de görülmektedir. Bu da ölçekler arası ilişkide, varsa eğer, bir hiyerarşiyi ortaya çıkarmayı sağlar. Bu sismografik ifade, Campanella'nın metni için Ek C'de verilmiştir.

Sonuç olarak, niteliksel olarak kodlanmış olan veriler, niceliksel olarak da ifade edilirler. Dolayısıyla, niteliksel olarak ortaya çıkarılan veriler, niceliksel karşılıklarıyla beraber ele alınır ve hatta karşılaştırılabilirler. Eğer bir ütopya mekansal ögelerin, ütopyaçı çözümler üretmek adına biçim ve sürece yönelik anlamlarda kurgulandığı kabul ediliyorsa, bu mekansal kurguların ne sıklıkta ve hangi ritimlerde kullanıldığını niceliksel bir inceleme sonucu daha somut bir şekilde ortaya çıkarabiliriz. Bu da aynı zamanda, niteliksel olarak ortaya koyulan bilgilerin, niceliksel olarak da sınanmasını sağlayabilir.

4.2. Tomasso Campanella - Güneş Ülkesi

İtalyan keşiş Tomasso Campanella'nın 1602 yılında yazmış olduğu “Güneş Ülkesi” romanı, Thomas More sonrası Rönesans dönemi içerisinde yazılmış ütopya arasında öne çıkan tanınmış eserlerden biridir (Usta, 2014). Bloch'un (2013, c.1) da değindiği üzere Campanella, tarihteki ütopyaacılar arasında ender rastlanan bir durum olarak filozof ünvanı da taşıyordu. Güneş Ülkesi (orijinal adıyla *Civitas Solis*), zamanında *Philosophia Realis*'e (Gerçek Felsefe) ek olarak yayımlanmıştı (Bloch, 2013, c.1). Campanella, hayatının 27 yılını hapisanede geçirmiştir. *Güneş Ülkesi* de gene bu hapislik yıllarında kaleme aldığı bir eserdir (Frajese, 2003). Campanella'nın

hapis yatmasının sebebi, Kalabriya’da bir kısım soyluları, İspanyol işgaline karşı örgütlemeye çalışması ve sonrasında da bu komplonun açığa çıkmasıdır. 1599 Eylül ayında başlayan tutukluluk hayatı 1626 yılına kadar sürmüştür (Frajese, 2003). Tutukluluk hayatı boyunca ağır işkencelerden geçirilen Campanella (“Nöbet” adı verilen, 36 saat ipe asılı şekilde bekletilme ve kemiklerin ezilmesi gibi), deli taklidi yaparak idamdan kurtulmuştur (Frajese, 2003, s. 48).

Güneş Ülkesi’nde Cenevizli Kaptan’ın Hospital Şövalyeleri’nin büyük üstadına yolculuğu esnasında başından geçenleri anlatması şeklinde aktarılır. Eserde, *Güneş Ülkesi* insanların buraya Hindistan’dan gelmiş oldukları belirtilmektedir. Buna göre insanlar, oraya hakim olan büyücülerden, eşkiyalardan ve despotlardan kaçıp beraber ortak bir felsefe altında yaşamak için gelmişlerdir (Campanella, 2005). *Güneş Ülkesi*’nin yeri olarak Hindistan’ın güneyi gösterilir. Buraya olan yolculuğunu anlatan Cenevizli Kaptan, Taprobana’da (bugün Sri Lanka olarak bilinen ada ülkesi, önceleri Seylan Adası olarak bilinmektedir) karaya çıktığını ve orada, Ekvator’un hemen güneyinde uzanan bir ova ile karşılaştığından bahseder (Campanella, 2005). Daha sonrasında ise, orada karşılaştığı insanlar tarafından *Güneş Ülkesi*’ne götürülür:

Kentin büyük kısmı, geniş bir ovanın ortasında yükselen muazzam bir tepenin üzerine doğru inşa edilmiş. Ama iç içe halkalar oluşturan surları, tepenin ta eteklerine kadar uzanıyor. Yani kent öylesine yayılıyor ki, en iç halkanın çapı üç kilometreyken, en dış halkada çevresi on kilometreyi buluyor. (Campanella, 2005, s. 24)

Bu tarife göre Campanella’nın *Güneş Ülkesi*, Hindistan’ın güneyinde yer alan Seylan Adası’ndaki bir ovanın ortasında bulunan, oldukça büyük ve anlaşıldığı üzere düzgün şekilli (şehir surlarının çember ve halka gibi olduklarından söz edilmekte) bir tepe üstüne kurulmuştur. Campanella (2005), bu surların, aşılması imkansız olacak şekilde tasarlandığını, bir surun aşılması durumunda, ikinci sura çekilerek şehrin savunmasının sürdürülebileceğini, ancak ilk surun bile aşılmasının pek mümkün olmadığını belirtir.

4.2.1. İdeolojik tema ve üretim biçimi formülasyonu

More’un Ütopya’sı gibi *Güneş Ülkesi*’nde de özel mülkiyet reddedilmiştir. Aynı biçimde olmasa da, gene komünal bir sistem oluşturulmuştur. Ortaklaşa hareket edilir.

Ancak More'un Ütopya'sında var olan *özgürlük* temasının yerini Campanella'da *düzen* almıştır (Bloch, 2013, c.1). Bloch (2013, c.1), Güneş Ülkesi'ni, "*bürokratik ütopya*" ya da "*sosyal düzen ütopyası*" olarak da adlandırır. Güneş Ülkesi'nde herşey titizlikle planlanmıştır ve kurulu düzene göre işler. Vatandaşları, sıkı bir disiplin içerisinde yaşarlar.

Özel mülkiyetin reddedilişi, More'da olduğu gibi ideolojik temada "altın"ın ya da paranın reddedilmesi şeklinde görünür. Güneş Ülkesi içinde ya da çevre ülkelerden gelen tacirlerle yapılan ticarete para kullanılmaz. Bunun yerine takas yöntemi tercih edilir (Campanella, 2005). "*Onlara göre mülkiyet kavramı kendi evimiz, kendi çocuklarımız ve karımız olduğu için ortaya çıkmıştır. Bundan da bencillik türemiştir*" (Campanella, 2005, s. 33). Dolayısıyla, altın ya da para ile ilişkili olarak ahlaki bir tema görünür olmaktadır. *Ütopya*'da (2012), altının getirdiği kötülüklerin ahlaki yönü olarak "gurur" görünüyordu (Jameson, 2009). Buna göre, *Ütopya*'da, toplumsal yapının ahlaki ideolojik yönelimi, paranın ya da altının yarattığı boş gurur ve yozlaşmanın tersi olarak ortaya koyulur. *Güneş Ülkesi*'nde ise gene benzer bir ahlaki duruş söz konusuysa, gurur yerine "bencillik" görünür. Buraya kadar More ile Campanella arasında ideolojik temaları bakımından bir paralellik olduğu söylenebilir. Ancak More'da (2012), bahsedilen iki ideolojik temayla ilişkili bir üçüncü tema daha bulunuyordu. Bu üçüncü tema "hiyerarşi"dir (Jameson, 2009). More (2012), bunun karşısına eşitlikçiliği yerleştiriyordu. Dolayısıyla *Ütopya*'da özgürlük ön plandadır. Fakat *Güneş Ülkesi*'nde durum, bunun tersi bir görünüme sahiptir. Campanella'nın More'dan ayrıldığı en temel ideolojik farklılık bu noktada görünür olur. *Ütopya*'da olduğunun aksine, *Güneş Ülkesi*'nde yukarıdan aşağıya doğru mutlak ve katı bir hiyerarşi mevcuttur. "*Bütün insanların ve şeylerin doğru zaman, doğru yer, doğru düzende olması Pathos'uyla, bütün emirleri veren bir merkez, sınıfsız ama aşırı hiyerarşik bir düzen kurar*" (Bloch, 2013, c.1, s. 630).

Bu düzenin oluşturulmasında astrolojinin önemli bir yeri vardır. Tüm toplumsal ilişkiler, mekansal kurgulanış ve yönetsel hiyerarşi, yıldızlar ve gezegenlerin konumlarıyla ilişkili ve onlarla uyum sağlayacak şekilde kurgulanmıştır. Özellikle, eserin "Astronomi" başlığı altındaki bölümünde, gezegenlerin ve yıldızların hareketlerinin teferruatlı yorumlar eşliğinde tariflendiği görülür (Campanella, 2005). Campanella'nın yaşadığı dönemde astroloji, halen önemini koruyan bir doğa mitiydi. Dolayısıyla, Güneş Ülkesi'nin ardında bulunan bir doğa miti olarak astrolojiyi

gösterebiliriz. “*More veya özgürlük ütopyası aşağı yukarı simyaya tekabül ederken, Campanella veya düzen ütopyası astrolojiye tekabül eder*” (Bloch, 2013, c.1, s.635). *Ütopya*’da altının konumu, gerçek dünyadakine zıt bir şekilde oluşturulmuş olsa da, görece değersiz kabul edilen nesnelerin (oturaklar, kölelerin zincirleri ve onların toplum içinde ayrıştırılabilmeleri için taktıkları takılar) yapımında kullanılır (More, 2012). Bloch’a göre, More’un *Ütopya*’sındaki yeni toplum, altının kurşundan çıkarılması gibi mevcut dünyanın içerisinden çıkarılıyordu. Bu da simyanın, bu durumun mitolojisi gibi görünmesine neden olur (Bloch, 2013, c.1).

Campanella’nın *Güneş Ülkesi*’nde yönetim ve düzen, göklerden yeryüzüne inen bir iradenin temsili şeklindedir. Astroloji ve Tanrı inancı üzerine inşa edilmiş bir toplum düzenidir. Güneş de, Tanrı’nın suretini sembolize eder (Campanella, 2005). Güneş Ülkesi’ndeki Tanrı inancı için Hristiyan-Katolik bir biçime sahip olduğu söylenebilir. Metin içerisinde sık sık Hristiyanlıkla ilgili övgüler ve Güneş Ülkelilerin Hristiyanlığa duyduğu saygı dile getirilir (Campanella, 2005). Ancak elbette tanınmış hikayelerinden ve mesih figüründen arındırılmış, teolojik felsefeyi kılavuz alan bir din tesis edilmiştir. Cenevizli Kaptan’ın, din ile ilgili anlattıklarına Büyük Üstadın verdiği şu tepki açıklayıcıdır:

Madem ki onlar, sadece doğa yasalarını öğrenerek, kutsal metinler aracılığıyla doğa yasalarını kolayca araştıran Hristiyanlığa bu kadar yaklaşıyorlar, o zaman bu durumdan şu sonucu çıkarıyorum: Dinler içinde Hristiyan dini en doğru dindir ve istismar olmadığı sürece, büyük din bilginlerinin de vazettiği ve umduğu gibi, önünde sonunda bütün dünyayı yönetecektir. (Campanella, 2005, s. 89-90).

Dolayısıyla devlet aygıtına Tanrı katından gelen bir mükemmellik düzeni işlenmiştir. “*Tanrısal bir güneş sisteminin ışımalarıyla özdeş olduğunu göstermek ister*” (Bloch, c.1, s. 630). Güneş Ülkesi komünist hatlara sahip olmasına rağmen, katı bir egemenlik anlayışıyla yüklüdür. Bloch (2013, c.1), bu tarz bir çelişkinin Güneş Ülkesi’nin, bireyin olmadığı bir “düzen ütopyası” olmasından kaynaklandığını belirtir. Bu nedenle Güneş Ülkesi için, bir devlet sosyalizmi görüntüsü çizdiği söylenebilir. Hatta Bloch (2013, c.1), bu durumu bir “Papa sosyalizmi” olarak nitelendirir. Devletin en üst kademesinde, aynı zamanda metafizikçi olarak da adlandırılan “Hoh” ünvanına sahip bir din adamı bulunur. “*Onlara göre, var olan her şey, gerçekten var ise, metafiziksel*

olarak *Güç, Bilgelik ve Sevgi'den doğar*” (Campanella, 2005, s. 86). Dolayısıyla yönetim kademesinde, doğrudan *Hoh*'a bağlı şekilde, *Bilge, Sevgi* ve *Güç* ünvanına sahip üç rahip bulunur. *Bilge*, bilimler, ekonomi, tıp, ahlak ve sanat gibi alanlardan sorumludur. *Sevgi*, üreme, beslenme, eğitim, sağlık hizmetleri ve ziraat ile ilgili konularla ve *Güç* ise, askeri konular, yargı, mali konular ve inşaa faaliyetlerinden sorumludur. Her birinin altında üçer kişi daha bulunur ve *Hoh* ile beraber toplam on üç kişilik bu heyet, *Güneş Ülkesi*'ndeki tüm kurumları yöneten hükümeti oluşturur (Campanella, 2005). Elbette daha alt kademelere inildikçe alanlarındaki uzmanlar ve onların yardımcıları şeklinde hiyerarşi ilerler. Başta bulunan *Hoh* ise, papazlar arasındaki en bilgili olanlardan seçilir. Öyle ki, *Hoh*'un, *Bilge*'nin tüm uzmanlık alanları üzerinde ve daha da fazlası diğer alanlarda da geniş bir bilgi birikimine sahip olması beklenir (Campanella, 2005). Dolayısıyla *Güneş Ülkesi*'nde yönetsel yapı, en bilgili ve becerikli kişilerin bulunduğu üstyapıdan, daha az bilgili ve becerikli kimselerin bulunduğu altyapıya doğru yayılan, katı ve disiplinli bir hiyerarşiye sahiptir.

Güneş Ülkesi'nde günlük yaşam, Bloch'un (2013, c.1) deyiimiyle “askeri bir monarşi” şeklinde düzenlenmiştir. Herkes için günlük bir çalışma programı vardır ve herkes bu programa uymak zorundadır. Günde dört saat çalışma yeterlidir. *Güneş Ülkesi*'nin üretim biçimi olarak sosyalist bir üretim biçimi olduğunu söylemek mümkündür. “İşçileri ve teknik üretim araçlarını büyük atölyelerde bir araya getiren, başlangıç aşamasındaki manüfaktür sistemi, bir devlet sosyalizmi ütopyasına aktarılmıştır” (Bloch, 2013, c. 1, s. 630). Marx ve Engels sanayi üretiminin, ortaçağdan makineleşmeye kadar sürecini üç tarihsel aşamada ele alırlar: 1. El zanaatı ustalarının yanlarında çalıştırdıkları usta ve çıraklarla, herkesin ürettiği ürünü kendisinin tamamladığı *el zanaatı* aşaması; 2. Çok sayıda işçinin çalıştığı daha büyük atölyelerde, çalışanların gruplar halinde ayrılarak ürünleri bitirdikleri *manüfaktür* aşaması; 3. Ürünün makinelerce üretildiği ve makinelerin işçiler tarafından denetlendiği *modern sanayi* (Engels, 2015). Dolayısıyla, Campanella'nın ütopyasında üretim, dönemin güncel ve hatta başlangıç aşamasındaki manüfaktür sisteminde yapılmaktadır. Ancak aşırı düzenli ve hiyerarşik yapısıyla merkezi, otoriter bir devlet sosyalizmi biçimine eklenmiştir. Üretim araçları ve üretici güçler devletin hizmetindedir ve ortak fayda için üretim yapılır. *Güneş Ülkesi*'nde kölelik sistemi bulunmamaktadır. Dolayısıyla, *Ütopya*'da (2012) olduğu gibi bir klasik biçimin (Antik Yunan) varlığından söz

edilemez. Fakat bunun yanında, gene *Ütopya*'da olduğu gibi kısmen bir ilkel kabile komünizmi modelinden söz edilebilir. Fakat kabile komünizminde bulunan keyfi aile yapısı yerine bir kardeşlik teması bulunur. Çünkü aile denen kurum *Güneş Ülkesi*'nde çözülmüş vaziyettedir (Campanella, 2005).

Yönetici kadroların başında bulunan, din adamı olan Hoh, aynı zamanda bir monark olarak gösterilir ve ona bağlı olan Güç, Bilge ve Sevgi de prensleri konumundadır (Frajese, 2003). Dolayısıyla, Bloch'un (2013, c.1) belirttiği şekliyle bir "askeri monarşi"den söz edilebilir. Bu bakımdan *Güneş Ülkesi*'nde krallığı ve hatta Tanrı'yı ve dolayısıyla da Güneş'i temsil eden Hoh ile birlikte bir Tanrı krallığı fikri egemendir. Bu bakımdan ele alındığında, Mannheim'ın (2009) bahsettiği kiliastik binyılcı özelemlerle örtüşür görünmektedir. Ancak Campanella, Engizisyon mahkemelerindeki işkenceler ve yargılamalarda her ne kadar savunduğu ideallerin ortodoks bir karaktere ve binyılcı özelemlere sahip olduğunu kabul etse de, bu hareketin kilise karşıtı tutumunun yerine Papa ve Vatikan yanlısı bir binyılcılığı geçirir (Frajese, 2003). Bu tutumun, -başına gelen hapis, işkence ve yargılamalar nedeniyle mi ortaya çıktığı ya da baştan beri esas eğilimin bu yönde mi olduğu ayrı bir incelemenin konusu olmakla birlikte- binyılcı Kiliastik düşünce ile bağlantısından söz edilebilir.

Yeniden-üretim düzeyi ya da üreme ile ilgili alınan tedbirler de, *Güneş Ülkesi*'nin işleyişi ile ilgili tüm şeyler gibi gene astrolojinin adeta dayattığı belirlenimler çerçevesinde ortaya çıkar (Campanella, 2005). Çok sıkı ritüeller ve kapsamlı bir planlama dahilinde çiftlerin bir araya gelişi gene hiyerarşik yönetim eliyle sağlanır. Dolayısıyla bu da bildiğimiz anlamıyla aile yapısının ortadan kalktığına işaret eder. Geleneksel olarak evlilik ortadan kalkmıştır ve hatta kadın ortaklığından söz edilmektedir (Campanella, 2005). Kadınlar da üretim ilişkilerinde yer alırlar. Her ne kadar erkeklerle tam manasıyla bir eşitlikten söz edilemezse de, birçok alanda kadınlar da meslek ve sorumluluk sahibidirler. Aile ile birlikte, yeniden-üretim düzeyinin mekanı olan ev ya da konut da artık bu özelliğini yitirir. Mülkiyetin kişilerin elinde olmadığı bir ütopya olarak, *Güneş Ülkesi*'nde evler de gene üst yönetim tarafından, bir rotasyon içerisinde kişilere tahsis edilmiştir. Her altı ayda bir, yöneticiler tarafından kimin nerede yaşayacağı belirlenir (Campanella, 2005).

Ülkede doğan çocuklar iki yaşına kadar anneleri tarafından emzirilirler ve çocukların ortaklaşa büyütüldüğü bir bölümde kalırlar. Sonrasında ise çocuklar cinsiyetlerine göre erkek ya da kadın eğitimcilerin himayesine verilirler (Campanella, 2005). Güneş

Ülkesi’nde eğitimin önemli bir yeri vardır. Çocuklar altı yaşına kadar okuma ve yazma ile birlikte temel bilgileri edinir, altı yaşından sonra da doğa bilimleri ile diğer bilimleri, ardından da el sanatlarını öğrenirler (Campanella, 2005). Dolayısıyla, üretime katılabilecekleri temel bilgilerle donatılırlar. Birden fazla zanaatla da uğraşılabilir, fakat eğer bazı çocuklar bu konularda başarı ya da yetenek gösteremezlerse daha basit kabul edilen ziraat ve hayvancılık gibi işlerin sorumluluğunu alacakları çiftliklere gönderilirler (Campanella, 2005). Eğitim, mevcut üretim ilişkilerinin devamını sağlayacak şekilde, gelecek nesillerin üretici güçlere dönüşmesini sağlama işlevine göre planlanmıştır. Aynı şekilde yönetici kadroları da bu sistem içerisinde çıkmaktadır.

4.2.2. Niteliksel kodlama ve koordinat düzlemi

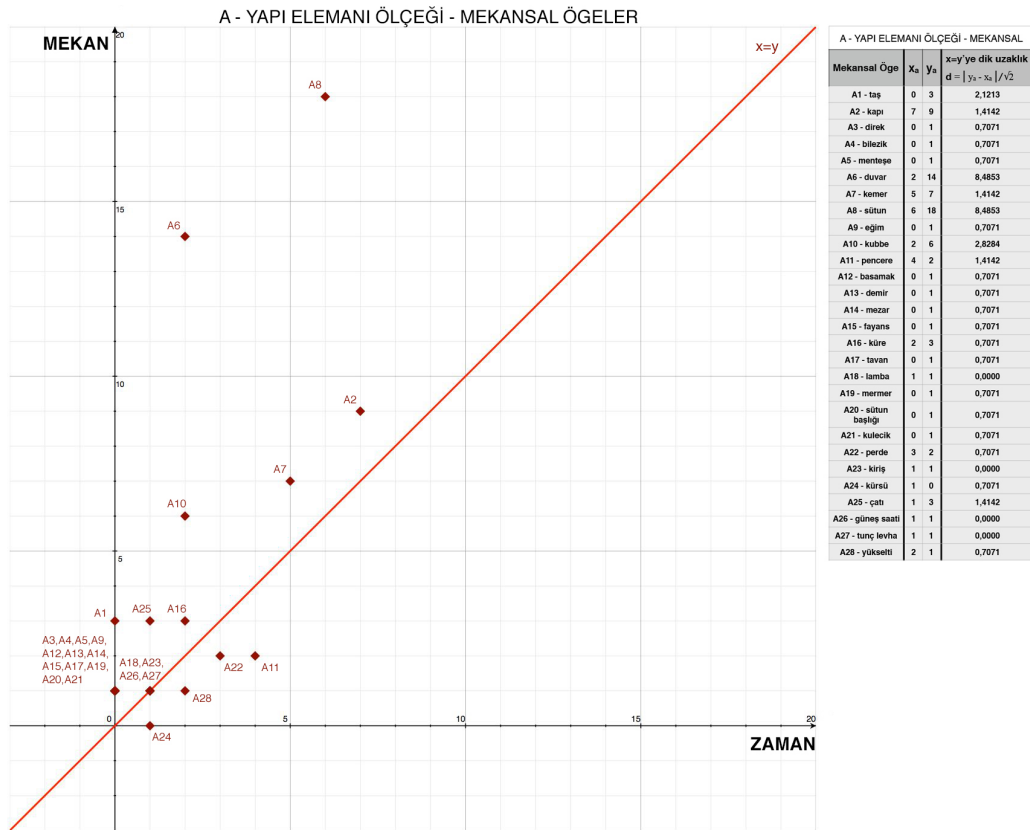
Jameson (2009), Campanella’nın, *Güneş Ülkesi*’nde düzeni manastır mekanını genelleştirerek sağladığını belirtmektedir. Burada kastedilen sadece bir manastır mekanının dokusunun çoğaltılması ve şehir ya da ülke ölçeğine yayılması değildir. Söz konusu çoğaltma ve yayma, tüm iç işleyiş, üretim tarzı ve ideolojik bütünlük açısından da geçerlidir. *Güneş Ülkesi*’nde yaşayanların mekansal pratiği, manastır yaşamının bir benzeri gibi kurgulanmıştır. Bu nedenle Bloch (2013, c.1, s. 630), bu düzeni bir “*Papa sosyalizmi*” olarak adlandırmaktadır. Ancak bunun yanında, mekansal düzenlemenin de referansının manastır olduğunu söyleyebiliriz. Örneğin eserde, şehrin yolları için “*manastır yolları*” benzetmesi kullanılır (Campanella, 2005, s. 24). Ayrıca, konutların düzenlenmesi ya da günlük yaşamın düzenlenişinde de keşiş yaşamını andıran öğeler vardır.

Metin içerisindeki mekansal öğeler incelenirken, bu öğelerin ideoloji ve üretim biçimi ile ilişkilerinin yanı sıra *temsil mekanı* ya da *mekan temsili* olup olmadığı da anlaşılmaya çalışılmaktadır. Örneğin eserin girişinde, coğrafi lokasyonun ardından şehri betimleyen anlatımlarda ortaya çıkan öğelerin ağırlıklı olarak *mekan temsili* şeklinde betimlendiği görülmektedir. Henüz insan ya da mekansal pratiğin izleri bulunmaz bu anlatımda. Hatta Campanella (2005), betimlemelerinde duvar kalınlıklarına kadar detaylı bilgiler verir. Mekan içerisindeki pratiğin anlatıldığı öğeler ise daha çok temsil mekanını yansıtır görünür. Çünkü artık mekan içerisinde insanın ya da öznenin varlığından söz edilebilir. Bu durum, Lefebvre’in (2015b), yazarların anlattıkları mekanın temsil mekanı olduğu iddiasını yansıtmaktadır. Dolayısıyla,

mekansal öğelerin her biri, metin içerisinde kullanıldığı yere, anlamına ve bu dört öğeyle (ideoloji, üretim biçimi, mekan temsili ve temsil mekanı) olan ilişkilerine göre kodlanmış ve kullandıkları ölçek göz önünde bulundurularak bir kodlama listesi oluşturulmuştur (Ek B).

Mekansal öğeler, öncelikle küçük ölçekten başlayarak daha büyük ölçeklere doğru, mekanzamansal diyalektik eksenle ($x=y$ doğrusu) uzaklık yakınlık ilişkisi üzerinden incelenmiştir. Başta, ütopyaları incelemek için ilk dört ölçek öngörülmüştü. Ancak *Güneş Ülkesi* için bu yeterli değildir. Çünkü öngörülen yöntemde küresel ölçeğin ötesinde, Güneş Ülkesi açısından önemli olan astrolojinin mekansal öğeleri de mevcuttur. Bu nedenle beşinci bir ölçek olarak gök cisimlerini de kapsayacak bir evrensel ölçek belirlenmiş ve mekansal analiz beş farklı ölçek üzerinden değerlendirilmiştir.

Yapı elemanı ölçeğindeki mekansal öğelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile ilişkileri ve mekansal ve zamansal boyutları Şekil 4.3'de gösterilmiştir. Grafikte özellikle üç mekansal öğe, mekanzamansal eksene en uzak konumda görünmektedir.



Şekil 4.3: Yapı elemanı ölçeğindeki mekansal öğelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.

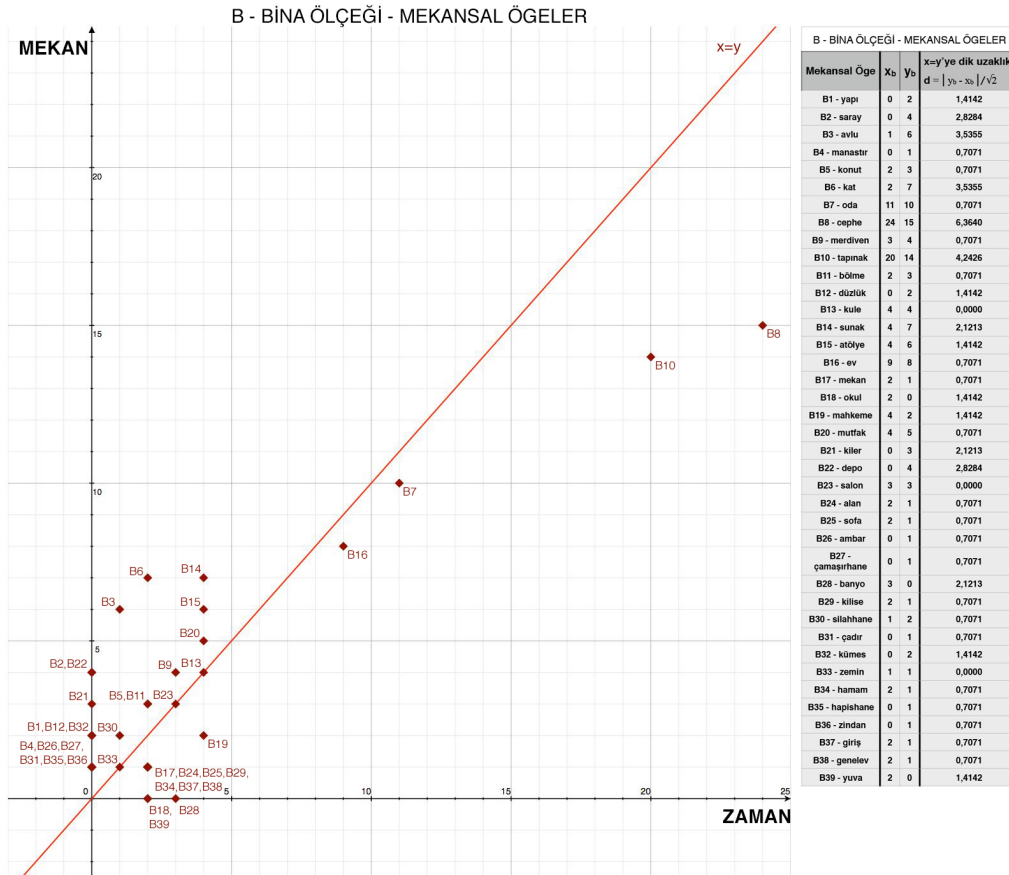
Bu ögelerden ilki, grafikte A8 noktası olarak belirtilmiş olan “sütun” ögesidir. Özellikle eserin başlarında, şehrin yolları, binalar ve tapınağın betimlendiği bölümlerde, bu mekansal öge ağırlıklı olarak mekan temsili biçiminde ortaya koyulmuştur. Mekanın kendisi anlatılır, fakat insan faaliyeti henüz gösterilmez. Sonrasında adalet kurumunun anlatıldığı bölümde ise, tapınağın sütunlarının ideolojik ve temsil mekanı olma özellikleri kazandığı görülür (Campanella, 2005, s. 75). Yasalar ve metafizik ile ilgili temel buluş ya da bilgiler de bu sütunların üzerine kazanmıştır. Dolayısıyla bu mekansal ögenin ideolojiyle, din, yargı ve bilgi (üstyapı tarafından aktarılan) temelinde ilişkilendiği görülmektedir. *“Erdemle ilgili bütün kavramlar da tek tek yazılıdır. Ayrıca bütün erdemlerin yargıçlarının; yani mahkemenin mekanı da orasıdır; her yargıç, temsil ettiği erdemın yazılı olduğu sütunun önünde durur”* (Campanella, 2005, s.75). Dolayısıyla bu sütunların, öznelere ile doğrudan ilişki kurmaları ve onun faaliyetini içermeleri, temsil mekanı olma özelliği kazanmalarına neden olur.

İkinci bir mekansal öge ise A6 noktası ile belirtilmiş olan “duvar” ögesidir (Şekil 4.3). Duvar ögesiyle ilgili önemli bir nokta, eser içerisinde anlatım esnasında farklı ölçeklerde kullanılması ile ilgilidir. Bu nedenle duvar, anlatımda kullanıldığı ölçek göz önünde tutulduğunda Ek B’de verilmiş olan listede hem yapı elemanı ölçeğinde, hem de şehir ölçeğinde karşımıza çıkmaktadır. Duvar ögesi ağırlıklı olarak mekan temsili olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak sonrasında ise tapınağın dış duvarlarının üzerine yazılmış olan ve yıldızlar ile ilgili bilgi veren üç dize, bu ögenin ideoloji ile ilişkileneşine yol açar. A10 noktası olarak belirtilen “kubbe” ise, gene ağırlıklı olarak mekan temsili olarak kullanılmışsa da; iç yüzeyine işlenmiş olan ve duvar ögesinde olduğu gibi yıldızlar hakkında bilgi veren üç dize burada da görülür (Campanella, 2005).

Tüm bu mekansal olarak daha yoğun ögelerin yanı sıra, A11 noktası ile belirtilmiş olan “pencere” ögesi ise daha çok zamansal bir boyuta sahip görünür (Şekil 4.1). *“Çiftler gözlerini pencereden dışarı dikerek Tanrı’ya, kendilerine iyi bir çocuk vermesi için dua ederler”* (Campanella, 2005, s.44). Burada artık eylemi nitelemesi açısından temsil mekanı ve din ile ilişkilendiği ölçüde de ideolojik bir içerişini bulunduğundan söz edilebilir. Aynı şekilde, kurban töreninin anlatıldığı bölümde de pencere, kuleye asılan bir platformla yükseltelen Tanrı’ya adanmış kurbanı rahipler

tarafından azar azar yemek verilen bir temsil mekanı ögesi olarak görünür (Campanella, 2005). Ayrıca din ile ilişkilendiği ölçüde de ideolojik bir boyut kazanmaktadır.

A2 adlı “kapı” ögesi ise mekanzamansal eksene yakın bir konumda görünmektedir (Şekil 4.3). Bu ögenin ideolojik ve temsil mekanı olma özellikleri de bulunmaktadır. Kadın ve erkeğin birleşme ritüelinde kapının önemli bir rolü olduğu görülür. Öncelikle kadın ve erkeği ayrı tutan bir mekansal düzenlemenin parçası olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca ritüelin gereği olarak kadın gözetmenin eylemi ile ilişkilendirir. Üreme ile ilişkilendiği ölçüde yeniden-üretim düzeyi ile de ilişkilenebilir ve bu da üretim biçimi ile alakalı olmasına neden olmaktadır (Campanella, 2005). Mekanzamansal eksene yakın görünen başka bir öge ise A7 noktası olarak gösterilmiş olan “kemer” ögesidir. Üzerine işlenmiş olan kara hayvanları nedeniyle bilgi verir ve ideolojinin “eğitim” ögesiyle ilişkilendirir. Ayrıca, tüm zanaat faaliyetlerinin görüldüğü yerdir (Campanella, 2005). Bu nedenle de üretim biçimi ile alakalıdır ve eylemi de içerdiği için temsil mekanı ögesi olarak görünür.



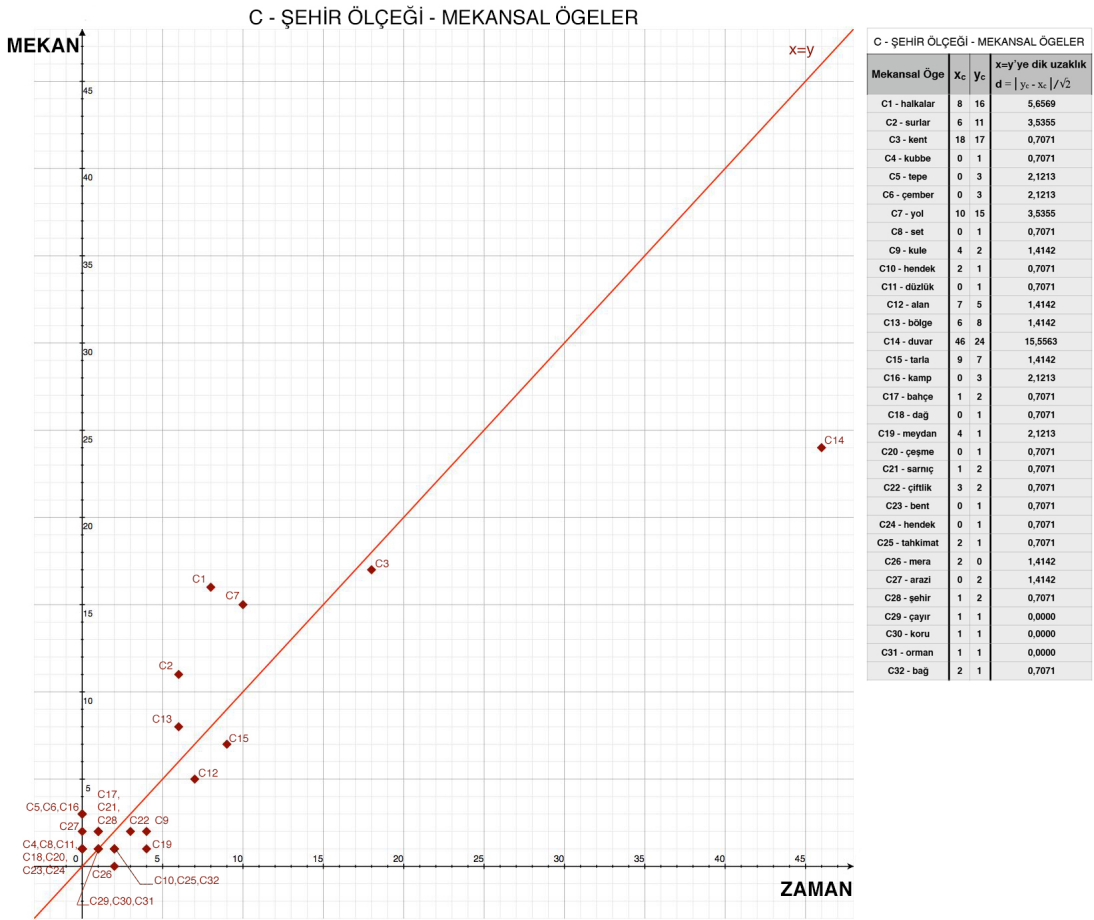
Şekil 4.4: Bina ölçeğindeki mekansal ögelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.

Bina ölçeğine geldiğimizde, Şekil 4.4’de görünen noktalar içerisinde mekânzamansal eksene en uzak konumda görünen B8 noktası “cephe”dir. Cephe ögesi ağırlıklı olarak surların iç ve dış cepheleri olarak kullanılmıştır. Üzerlerine işlenmiş olan bilgiler, eğitim ile ilişkilidir. Dolayısıyla cephe, ideolojik bir işlev yüklenir. Üstelik zanaatların öğrenimi ve buna benzer meslek eğitimiyle ilişkili olduğunda da bu sefer üretim ilişkilerinin devamının nesiller içerisinde sağlanması amacı taşıdığı için üretim biçimiyle ilişkilendirilir. B10 ise *Güneş Ülkesi*’nde önemli bir konuma sahip “tapınak” ögesidir. Jameson’ın (2009) bahsettiği şekilde, Campanella’nın manastır mekanının merkezi bir ögesi olarak görünür. Din, bilim, yönetim ve hatta günah çıkarma ve yargılama gibi işlevlerin de dahil olduğu bir çok mekânsal pratiğe ev sahipliği yapan bir mekânsal ögedir. Bu nedenle de ideolojik ve temsil mekanı olma özellikleri onu daha zamansal bir mekânsal öge olarak konumlandırmaktadır.

B7 “oda” ögesi, iki biçimde kullanılmaktadır. Öncelikle konutlardaki odalar olarak anlatıldığında temsil mekanıyla ilişkilendirilmektedir. Bu noktada doğrudan yaşayan ögeyi içermektedir. B16 ile gösterilen “ev” ögesi de B7 ile ilişkilidir. Hatta aynı sayfalarda geçen bu ögelerin kodlamaları da paralellik gösterir. Üretim ilişkilerinin her gün yeniden sağlanması açısından döngüsel görünen bir ihtiyaç mekanı olarak üretim biçimiyle ilişkilidir. Ancak Campanella’da ev ideolojik tema ile doğrudan bağlantılıdır. Özel mülkiyetin reddedilişinde kullanılan argümanların temelinde yer alır. Evlerin kimsenin mülkiyetinde olmaması ve kullanımının üst yönetimler sayesinde sıkı bir şekilde denetleniyor olması nedeniyle ideolojik bir anlamı bulunur. Ancak B7 ögesi, aynı zamanda üreme faaliyetleri ile de ilişkili kullanılır. Dolayısıyla yeniden-üretim düzeyi ile olan bu ilişkisi nedeniyle üretim biçimi özelliği daha fazla görünmektedir.

B14 numaralı “sunak” ögesi, dini ritüellerin ve gene dini sembolleri temsil etmesi açısından ideoloji ve temsil mekanı olma özellikleri taşır. Fakat ağırlıklı olarak mekan temsili olarak kullanıldığı görülmektedir. B15 numaralı “atölye” ögesi ise, üretim ilişkileri dahilinde zanaat ve üretim faaliyetleriyle ilişkilendirilince temsil mekanı olmakta ve üretim biçimiyle ilişkilendirilmektedir. Bu ögeler, üretim biçimi formülasyonu ile doğrudan ilişkili mekânsal ögeler olarak, Bloch’un (2013, c.1) bahsettiği gibi büyük manifaktürlerde üretimin ortaklaştırılması amacıyla kullanılmaktadır.

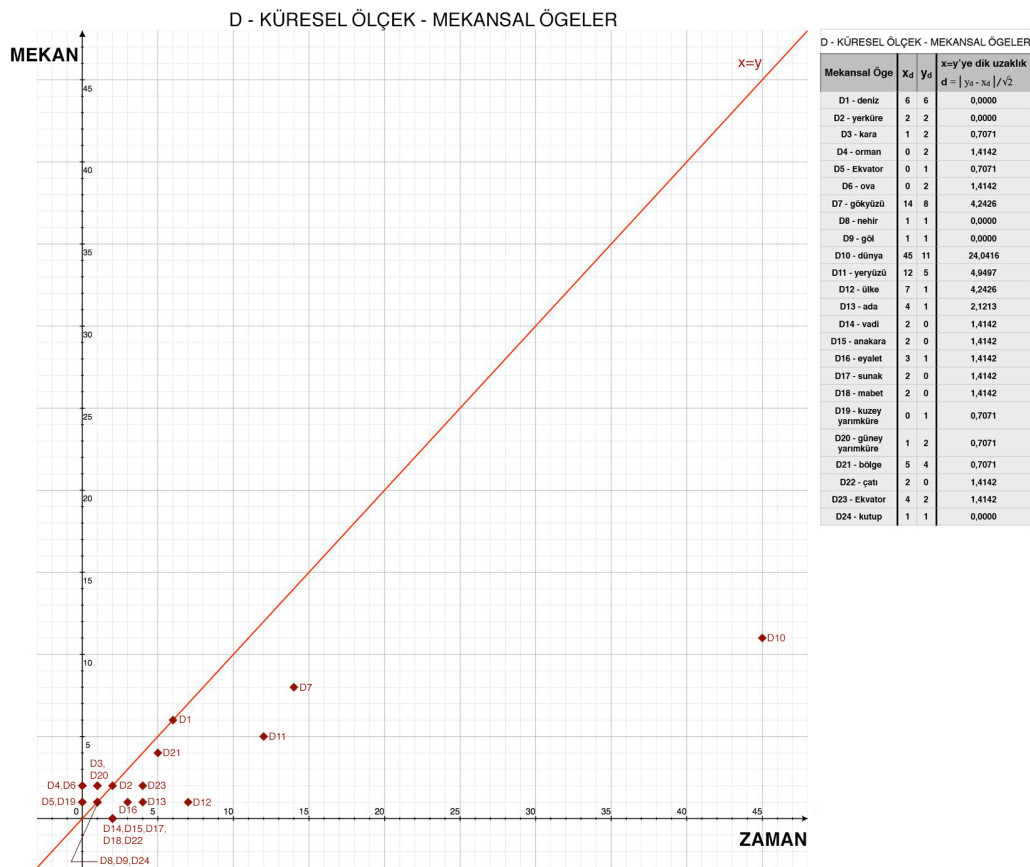
Mekanzamansal eksen üzerinde ya da oldukça yakın konumlanmış olan iki öge, birbiriyle bağlantılı olarak önem taşır. Biri B20 numaralı “mutfak” ögesi ve diğeri de B23 numaralı olan “salon” ögesidir. Bu iki öge metin içerisinde de bağlantılı bir şekilde kullanılır. Her iki öge de, ağırlıklı olarak kadınlar tarafından yönetilen mekansal ögelerdir ve ortak mekanlar olarak kurgulanmışlardır. Ev ya da konuta özgü gibi kabul edebileceğimiz bu iki mekansal ögenin kamusallaştırılması söz konusudur. Ayrıca kadının toplumdaki yeri ile ilgili de ipuçları verir. Çünkü Campanella’da (2005), bu mahallerle ilgili görevler sadece kadının değil aynı zamanda erkeğin de görevidir. Bu mahallerin yönetimleri bir kadın ve bir erkek tarafından eş zamanlı olarak yürütülür (Campanella, 2005).



Şekil 4.5: Şehir ölçeğindeki mekansal ögelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.

Şehir ölçeğine geldiğimizde ise birbirinin yerine eşanlı bir şekilde kullanılan üç mekansal öge öne çıkmaktadır (Şekil 4.5). Bunlardan ilki, daha önce yapı elemanı

ölçeğinde de karşımıza çıkmış olan ve bu ölçekte C14 olarak numaralandırılmış olan “duvar” ögesidir. C1 ve C2 numaralı mekansal ögeler de aynı ögeyi nitilemektedir ve sırasıyla “halkalar” ve “surlar” olarak metin içerisinde yer almaktadır. Halkalar, surlar ya da şehir duvarları olarak öne çıkan bu ögeler Campanella’nın tasarımında büyük önem taşımaktadırlar. Campanella (2005), bu mekansal ögelere eğitim işlevini yüklemektedir. Güneş Ülkesi insanların eğitimleri bu duvarlar üzerine işlenmiş olan bilgiler üzerinden verilmektedir. Bir başka deyişle, Campanella’nın, tüm eğitim ve öğretim müfredatını şehir duvarlarına işlediği söylenebilir. Şehir duvarlarına işlenmiş olan bilginin, aslında kamusallaştırılmış olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. Bilginin halka herhangi bir hiyerarşiye tabi olmadan verilmesi, eserde kurulan yönetsel sistem ile de uyumludur. Çünkü yönetim kademelerindeki kadroların bu bilgilere en fazla sahip olanlar arasından seçilmesi ilkesi temelinde, insanlara bir çeşit fırsat eşitliği sağlanmaya çalışıldığı söylenebilir. Dolayısıyla toplum içerisinde soydan ya da ekonomik güçten gelen bir hiyerarşi, bilgiden gelen bir statü ile yer değiştirmiştir.



Şekil 4.6: Küresel ölçekteki mekansal ögelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.

Öne çıkan başka bir mekansal öge C7 numaralı “yol” ögesidir. Ağırlıklı olarak mekansal bir boyutta ve mekan temsili görevini üstlense de, üretim faaliyetleri ve bilimsel araştırmalarla da ilişkilendirilir (Campanella, 2005). Eylemi nitelediği ölçüde de temsil mekanı olma özelliği taşır.

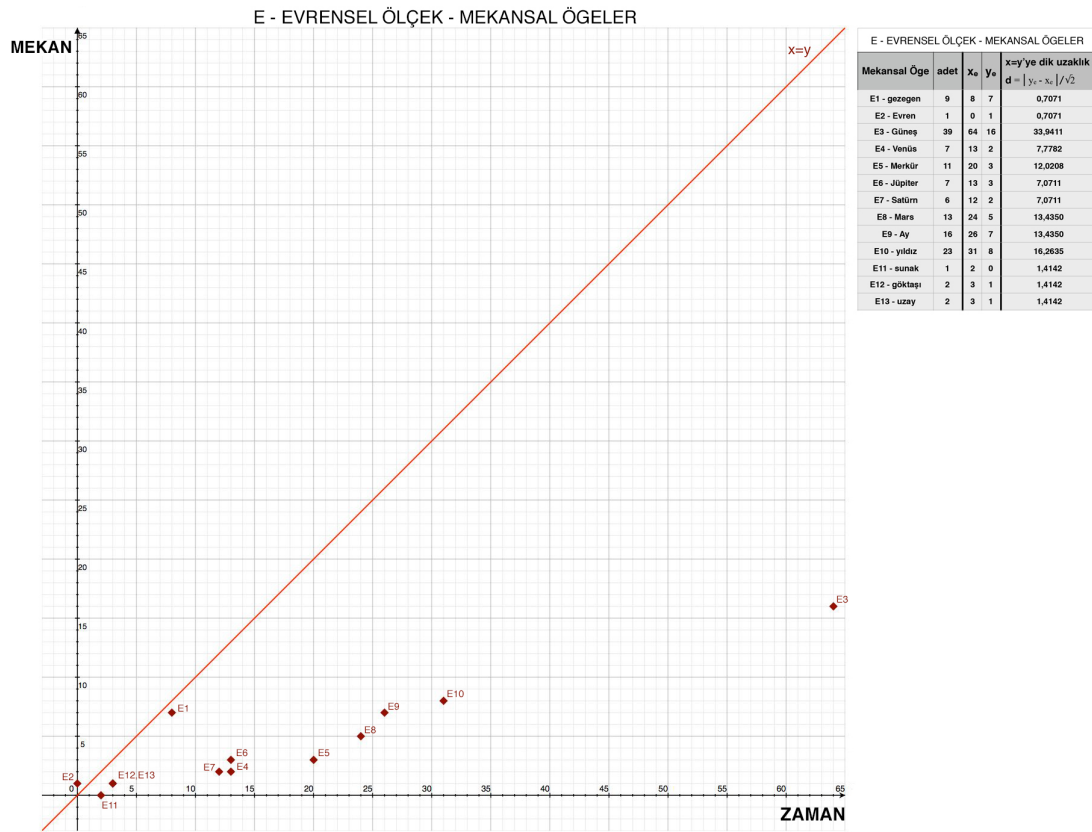
Küresel ölçekte ortaya çıkan mekansal ögeler çoğunlukla ütopyik mekan ile ilgili değildir. Daha çok, *Güneş Ülkesi* sakinlerinin komşularıyla ve dünyanın geri kalanıyla olan ilişkileri açıklanır. Bu bakımdan aslında mevcudun mekansal ögeleri gibi görünmektedirler. Ancak küresel ölçekte öne çıkan mekansal ögeler, çoğunlukla bu ütopyanın insanların ve genel olarak bu yeni toplumun dünyanın geri kalanı hakkındaki görüşleri anlatılırken kullanılır (Campanella, 2005). Dolayısıyla politik perspektifin anlatıldığı bölümlerde kullanıldığı için gene ütopya toplumunu ilgilendiren, onlarla ilişkilendirilen bir anlatım olduğu kabul edilmiştir. Dolayısıyla, ideolojiyle ilişkili bir görünümündedirler.

Öne çıkan ögelerden D10 numaralı “dünya”, esas olarak mevcudun mekansal bir ögesi gibi görünmektedir. Metin içerisinde gezegen olarak Dünya anlatıldığında, bir mekan temsili olarak ele alınmıştır. Eğer ki dünya halkları ve onların yaşayışları ile ilgili bir kullanım söz konusuysa, artık öznenin de dahil edildiği varsayılarak temsil mekanı kategorisinde değerlendirilir.

D7 numaralı “gökyüzü” ve benzer bir mekansal öge olarak D11 numaralı “yeryüzü” Şekil 4.6’da görülebileceği gibi daha çok zamansal bir konum almaktadır. Bunun bu şekilde değerlendirilmesinin sebeplerinden biri, Campanella’nın, bu coğrafi ögelerin özellikleri ve sembolik anlamları ile ilgili kurguladığı “bilimsel çerçeve”nin mevcut düzen içerisindeki yaygın kanılarla uyum ya da uyumsuzluğu açısından kimi zaman hakim ideolojiyle örtüşen, kimi zaman da Güneş Ülkesi’ndeki ideolojiyle örtüşen yapısından kaynaklanmaktadır. Ayrıca bunların kimi zaman temsil mekanı olarak değerlendirilmelerinin sebebi de, bunların anlatılması esnasında gerek gök cisimlerinin gerekse de yeryüzündeki fiziksel olguların ve çağların hareketleri ile ilgili yapılan göndermelerdir. Bunlar hareketi içerdikleri için zamansal bir boyutları olduğundan söz edilebilir. Temsil mekanı açısından normalde özne olarak “insan” kabul edilmesine rağmen, Campanella’nın anlatımında, gökyüzü açıklanırken diğer gök cisimleri özne konumunda görünmektedirler (Campanella, 2005). Yeryüzü söz

konusu olduğunda da bu sefer yeryüzünde gerçekleşen fiziksel olaylar ve coğrafi öğelerin özne konumunda olduğu kabul edilir. Sonuçta gökyüzü de yeryüzü de, içerdiği diğer öğelerin temsil edildiği mekansal öğeler olarak değerlendirilebilir ve hareketi içermesiyle de zamansal bir boyuta sahip olduğu için, temsil mekanı kategorisinde değerlendirilebilmektedir.

D12 numaralı “ülke”, ütopyanın adında da geçmektedir. Bu nedenle metin içerisinde “Güneş Ülkesi” kalıbı içerisindeki ülke ögesi değerlendirmeye dahil edilmemektedir. Bunun haricinde kullanımı esas alınmıştır. Buna göre ülke kavramı da D10 numaralı “dünya” ögesi ile benzer sebeplerden ideolojik bir boyuta sahiptir. Ağırlıklı olarak Güneş Ülkesi’nin diğer ülkeler ile olan diplomatik ilişkiler anlatılmaktadır. Bunun yanında içerdikleri halkların eylemleriyle birlikte anılmaları durumu da temsil mekanı özelliğine sahip olmalarına yol açar.



Şekil 4.7: Evrensel ölçekteki mekansal öğelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.

Evrensel ölçek içerisindeki mekansal öğelerin neredeyse tümü zamansal bir boyuta sahip görünmektedir (Şekil 4.7). Bunlar içerisinde E3 numaralı “Güneş” diğer mekansal öğelere göre çok daha fazla öne çıkmaktadır. Üstelik daha önce küresel

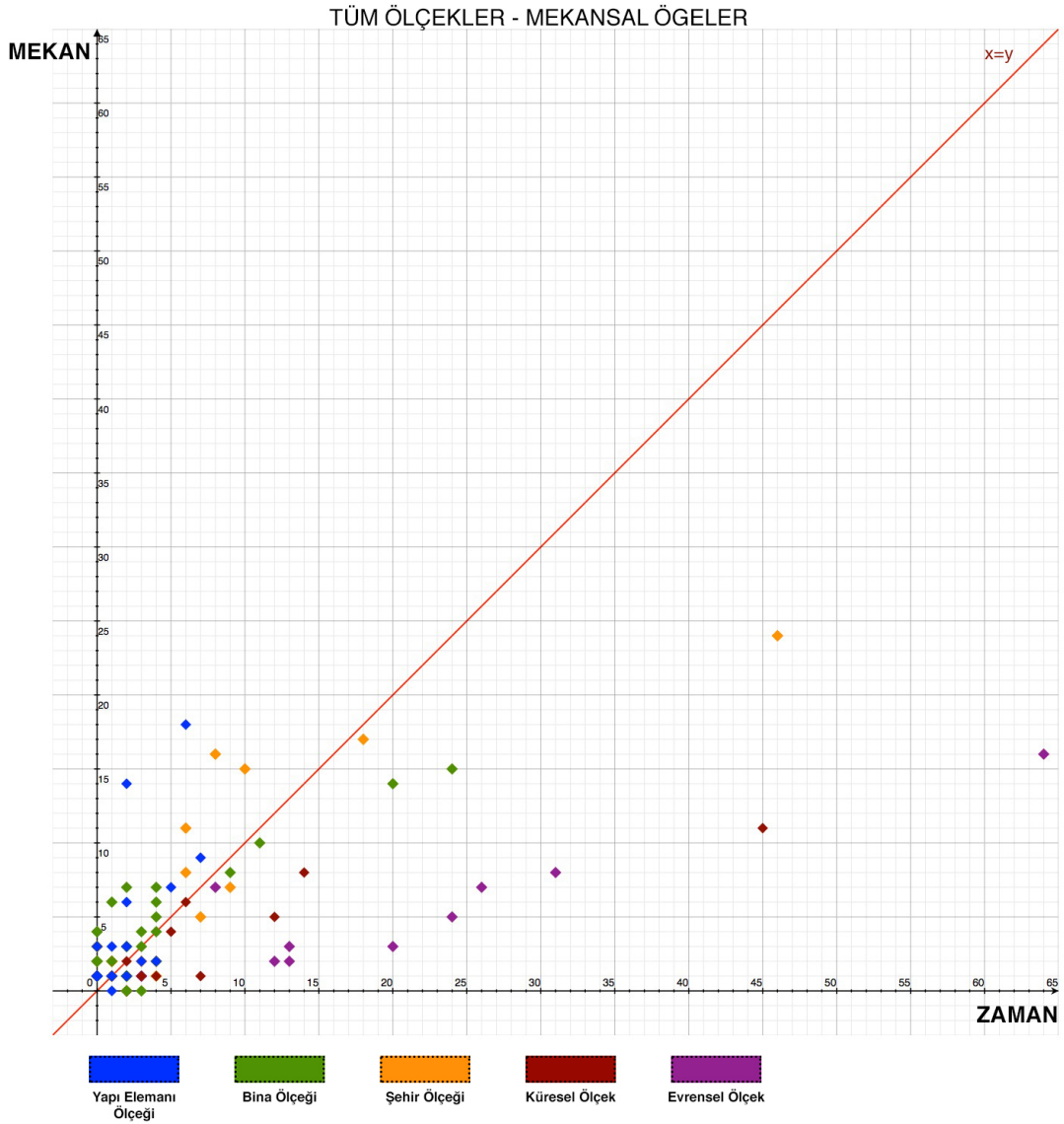
ölçekte yer alan “ülke” mekansal ögesinde olduğu gibi, Güneş Ülkesi ismi içerisinde geçen Güneş, aynı sebeplerden bu analize dahil edilmemiştir. Güneşi takip eden ve öne çıkan diğer mekansal ögeler ise E10-yıldız, E9-Ay, E8-Mars, E5-Merkür, E4-Venüs, E6-Jüpiter ve E7-Satürn’dür. Güneş ile birlikte bu ögelerin ideoloji, temsil mekanı, üretim biçimi ve mekan temsilleriyle olan ilişkilerinin sebepleri ortaktır. Öncelikle, daha önce de belirtilmiş olduğu gibi bu ögeler Campanella’nın ütopyası içerisindeki mekansal pratiğin ve düzenin belirleyicisi rolü nedeniyle ideolojiyle ilişkilenebilmektedir. Ayrıca bu ögelerin ütopya sakinlerinin eylemleriyle ve onun sürece dair belirlenimleriyle ilişkiye girdiği ölçüde de temsil mekanıyla ilişkilenebilmektedir.

Bu ögeleri, ideolojiyle ilişkilendiren başka bir durum daha bulunmaktadır. Campanella (2005), eserinde astroloji ve astronomiyi birleştirmektedir. Bloch’un (2013) belirttiği gibi, astroloji Campanella’nın zamanında halen daha bilim statüsünde değerlendiriliyordu. Bununla birlikte Campanella’nın yaşadığı dönem, aynı zamanda astronomi konusunda bilimsel devrimlerin yaşandığı dönemle yakındır. *“Güneş Ülkeliler Ptolemaus ve Kopernik’in eksantrik ve epiziklit noktalarla ilgili teoremlerini kabul etmezler”* (Campanella, 2005, s. 83). Ancak gene de yazar, Kopernik’in ortaya koyduğu güneşmerkezli evren modelini kullanmaktadır (Kuhn, 2012; Campanella, 2005). Dolayısıyla Campanella’nın, Güneş Ülkesi’nde astronomi ile ilgili kuramlar, bilimsel devrimin ortaya koyduğu yeni kuramlar ile eskiden gelen bir astroloji mitosuyla sentezlenmiştir. Oluşturulan bu kuramsal bütün, mevcut Katolik Kilisesi’nin (Vatikan) henüz tam olarak kabul etmediği bir modeldir. Bu anlamda Campanella’nın oluşturduğu bu kuramsal bütünün hakim ideolojik yapıyla çelişmesi de aynı zamanda burada bahsi geçen mekansal ögelerin ideolojik bir boyutu olduğunu göstermektedir.

4.2.3. Mekansal ve zamansal dalgalanmalar, baskın momentler

Güneş Ülkesi’nde Campanella tarafından kullanılmış olan mekansal ögeler, çeşitli ölçeklerden ütopyanın kurgusuna etki etmektedir. Ele alınan bu beş farklı ölçek kategorisinin, mekansal ögelerin Güneş Ülkesi’nin tasarımındaki önemi üzerindeki etkisinin ne olduğu ortaya çıkarılmalıdır. Bu anlamda, tüm bu farklı ölçeklerdeki mekansal ögelerin mekanzamansal diyalektik eksen ile olan ilişkilerini tek bir grafik altında birleştirmek ve bütün ölçekleri üst üste (süperpoze) görmek için Şekil 4.8’da görülen grafik elde edilmiştir.

Buna göre Şekil 4.8'deki grafikte, beş farklı ölçek beş farklı renk ile ifade edilmiştir. İlk bakışta öne çıkan, en uç ölçekler arasındaki farktır. Buna göre mavi renk ile ifade edilmiş olan yapı elemanı ölçeğine ait mekansal öğelerin ağırlıklı olarak mekansamansal eksenin üstünde ve mekansal değerlerinin daha fazla olduğu görülür. En üst ölçek olan evrensel ölçeğe geldiğimizde ise durumun tam tersine döndüğü görülmektedir. Evrensel ölçekteki mekansal öğeler mekansamansal eksenin altında ve neredeyse tamamı zamansal değerlere sahiptir. Ara ölçeklere geldiğimizde de durumun üst ölçeğe doğru hareket edildikçe zamansal boyuta kaydığı söylenebilir.



Şekil 4.8: Tüm ölçeklerdeki mekansal öğelerin mekansamansal diyalektik eksen ile ilişkisi.

Yani alt ölçekten üst ölçeğe doğru hareket ettikçe mekansal öğelerin zamansal değerlerinde artış gözlenir. Mekansal öğelerin bu durumu, tüm ölçeklerin birlikte gösterildiği süreç-biçim grafiğinde daha net gözlemlenebilmektedir (Ek C).

Yapı Elemanı Ölçeği:

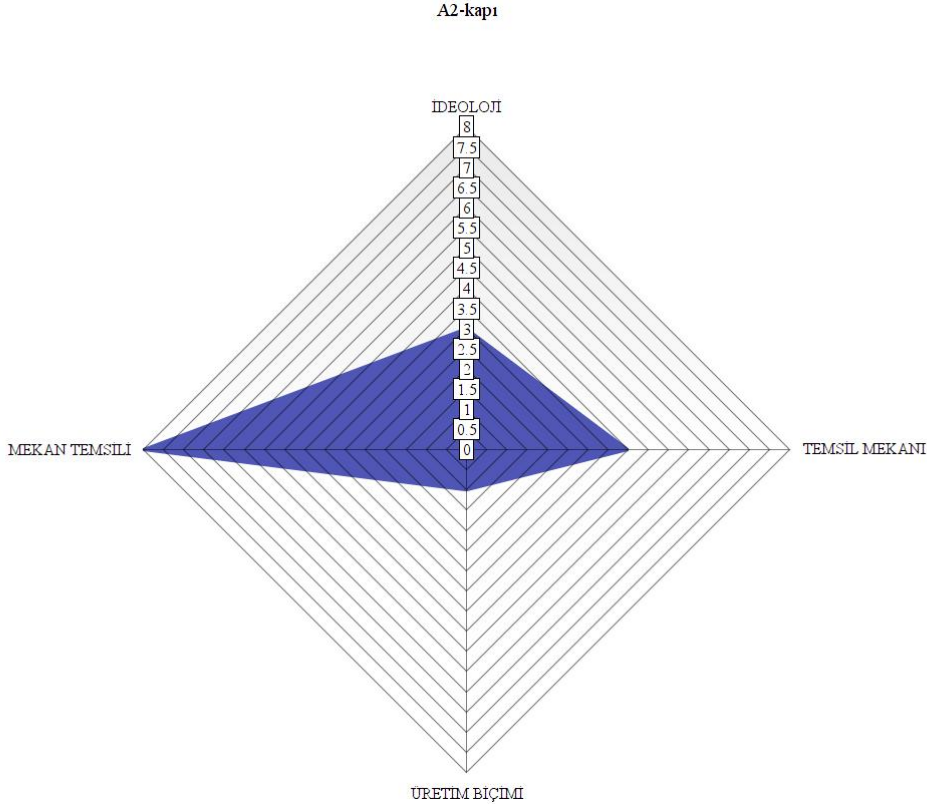
Ek C’de gösterilmiş olan *sismografiğe* ölçeklere göre ayrı ayrı baktığımızda, her ölçeğin ve o ölçekte öne çıkan mekansal öğelerin mekansal ve zamansal boyutları anlaşılır olmaktadır (Şekil 4.9). Ayrıca bu mekansal öğelerin 2. ve 3. Bölüm’de açıklanmış olan kuramsal sentezin dört momenti açısından baskın karakteri de niceliksel veriler sayesinde görünür olmaktadır (Ek B). Buna göre, Şekil 4.9’de gösterilen mekansal öğelerden 4 tanesinin niceliksel olarak öne çıktığı görülür. Bunlar sırasıyla A2-kapı, A6-duvar, A7-kemer ve A8-sütun öğeleridir.



Şekil 4.9: Yapı elemanı ölçeğindeki mekansal öğelerin sismografik ifadesi.

Kapı ögesi 3 defa ideolojik, 4 defa temsil mekanı, 1 defa üretim biçimi ve 8 defa da mekan temsili olarak kullanılmıştır (Şekil 4.10). Buna göre bu ögenin mekan temsili olma özelliği baskın görünmektedir. Toplamda süreç açısından değeri 7 ve biçim açısından da 9 olmaktadır. Ancak bu ögenin baskın karakterinin mekan temsili olduğunu söyleyebiliriz.

İkinci öne çıkan mekansal öge A6-duvar ögesidir. Duvar ögesinin süreç olarak değeri biçim değerine oranla oldukça düşüktür (Şekil 4.9). Süreçte aldığı değer 2 ve biçimde aldığı değer ise 14 olarak görünmektedir (Ek B). Radar grafik incelendiğinde 1 defa ideolojik, 1 defa da temsil mekanı ve 14 defa da mekan temsili olarak kullanıldığı görülür (Şekil 4.11). Bu ölçekte üretim biçimiyle ilişkili olarak kullanılmadığı anlaşılmaktadır ve baskın karakteri mekan temsildir.

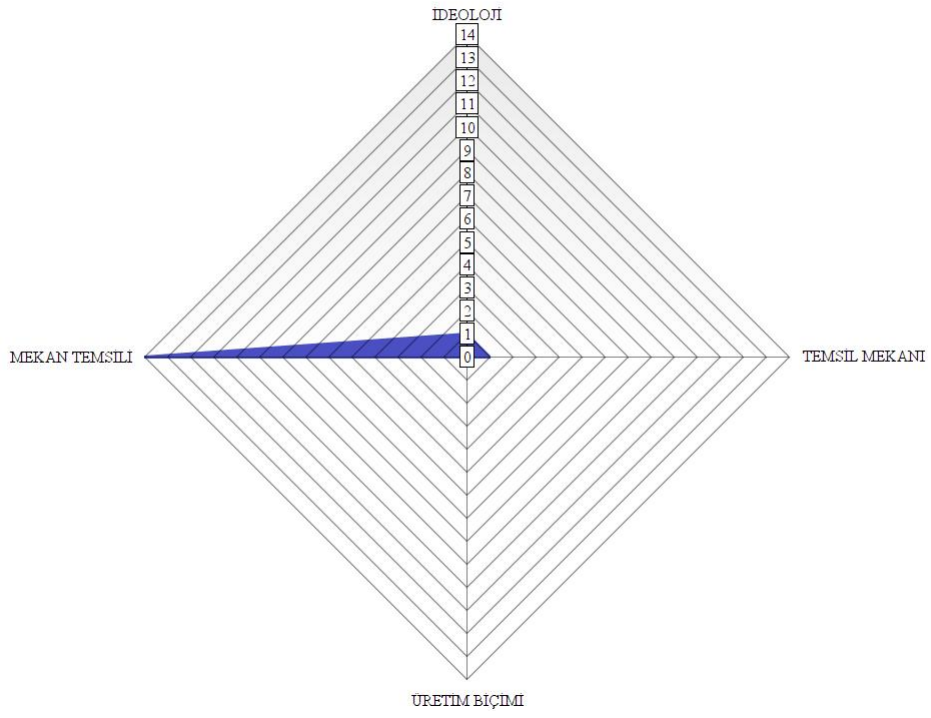


Şekil 4.10: A2-kapı ögesinin radar grafiği.

A7-kemer mekansal ögesi 1 defa ideolojik, 4 defa temsil mekanı, 1 defa üretim biçimi ve 6 defa da mekan temsili olarak kullanılmıştır (Şekil 4.12). Buna göre süreç olarak aldığı değer 5 ve biçim olarak aldığı değer de 7 olarak görünmektedir (Ek B). Bu ögenin baskın karakteri olarak mekan temsili gösterilebilir. Ancak temsil mekanı olarak aldığı değer sayesinde, zamansal olarak değeri artmaktadır.

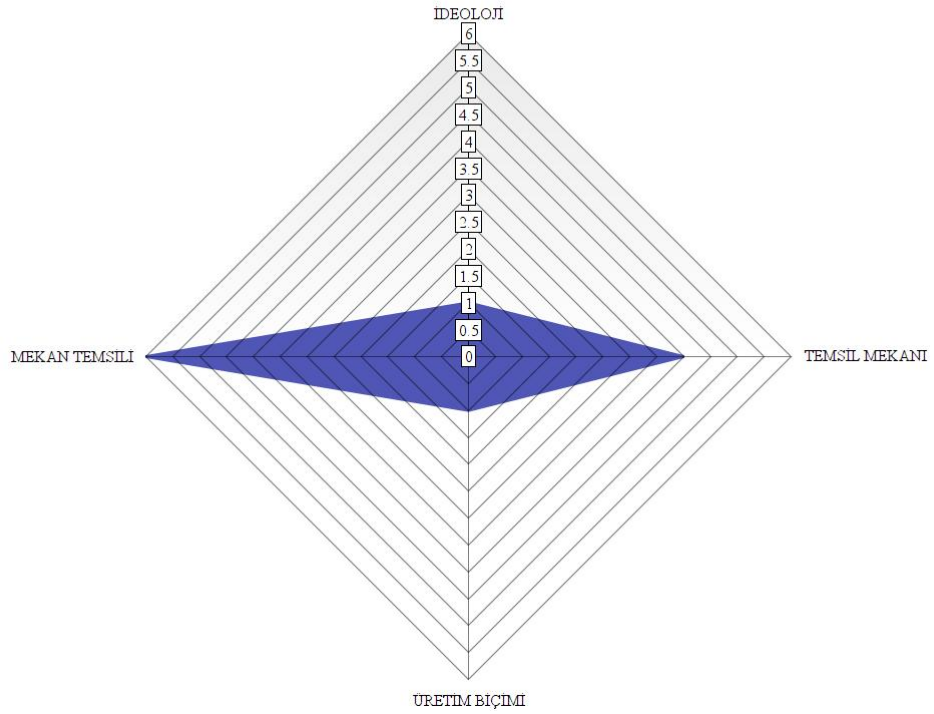
Yapı elemanı ölçeğinde öne çıkan mekansal öğelerden dördüncüsü olan A8-sütun ögesinin baskın karakteri mekan temsili olarak görünmektedir (Şekil 4.13). Metin içerisinde 3 defa ideolojik ve 3 defa da temsil mekanı olarak kullanılmış olmasına rağmen üretim biçimi karakterinde kullanılmadığı görülmektedir. Ancak 18 defa

A6 - duvar



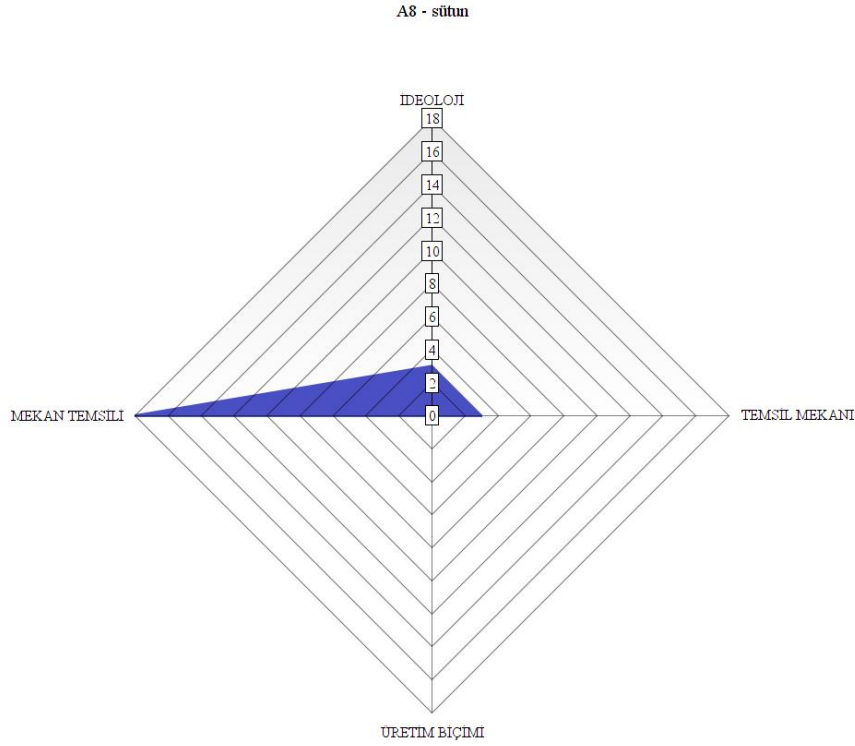
Şekil 4.11: A6-duvar ögesinin radar grafiği.

A7-kemer



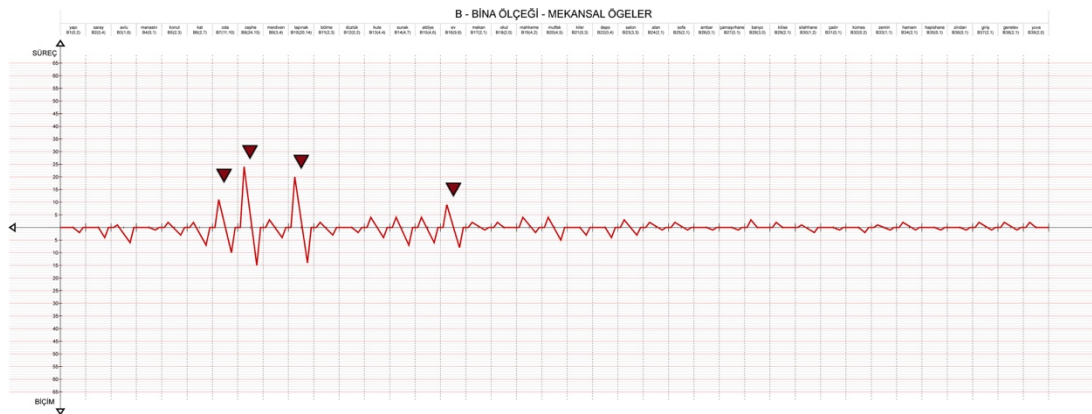
Şekil 4.12: A7-kemer ögesinin radar grafiği.

mekan temsili olarak kullanılması mekansal bir öge olarak görünmesine neden olmaktadır. Dolayısıyla bu ögenin, mekanın kurgusunda baskın şekilde mekan temsili olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır.



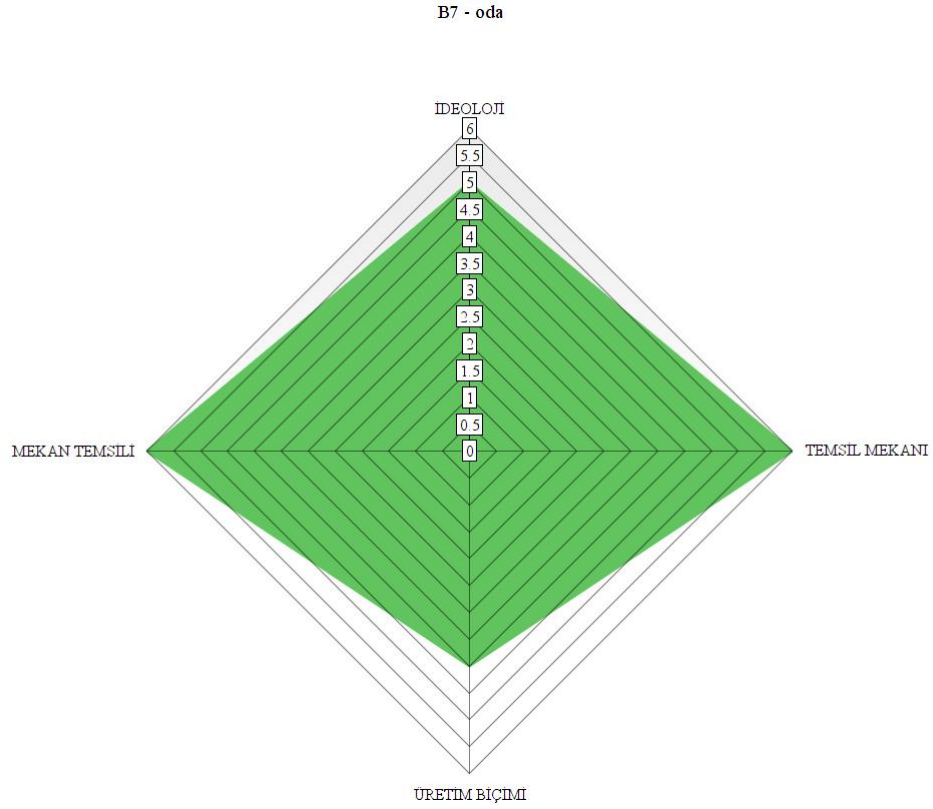
Şekil 4.13: A8-sütun ögesinin radar grafiği.

Bina Ölçeği:



Şekil 4.14: Bina ölçeğindeki mekansal ögelerin sismografik ifadesi.

Bina ölçeğindeki mekansal öğelerin sismografiğinde dört mekansal ögenin diğerlerine oranla daha büyük dalgalanmalara sebep olduğu görülmektedir (Şekil 4.14). Grafikteki sıralarına göre bunlar: B7-oda, B8-cephe, B10-tapınak ve B16-ev olarak görünmektedirler.

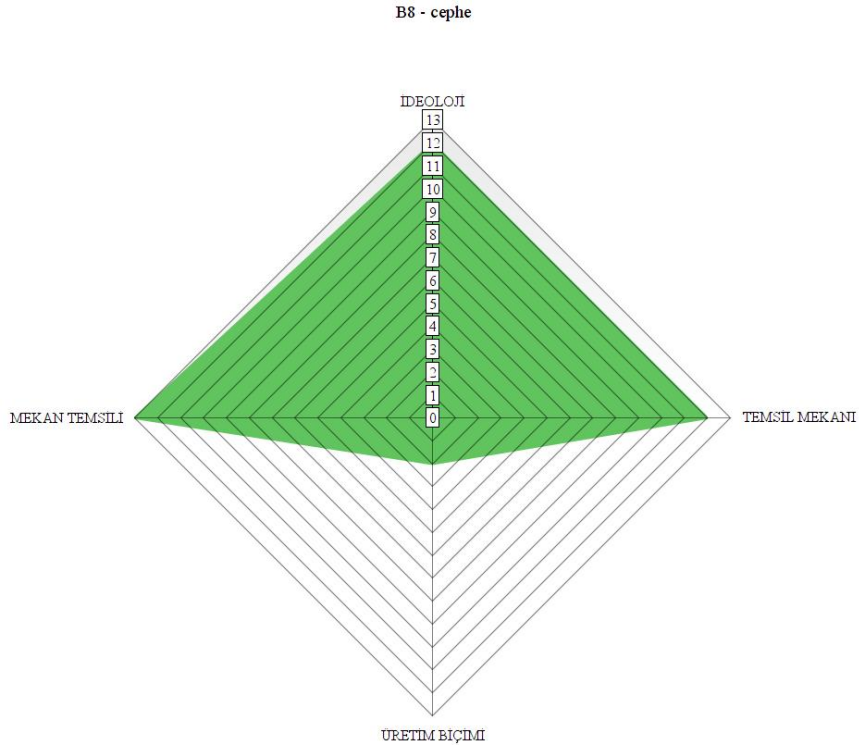


Şekil 4.15: B7-oda ögesinin radar grafiği.

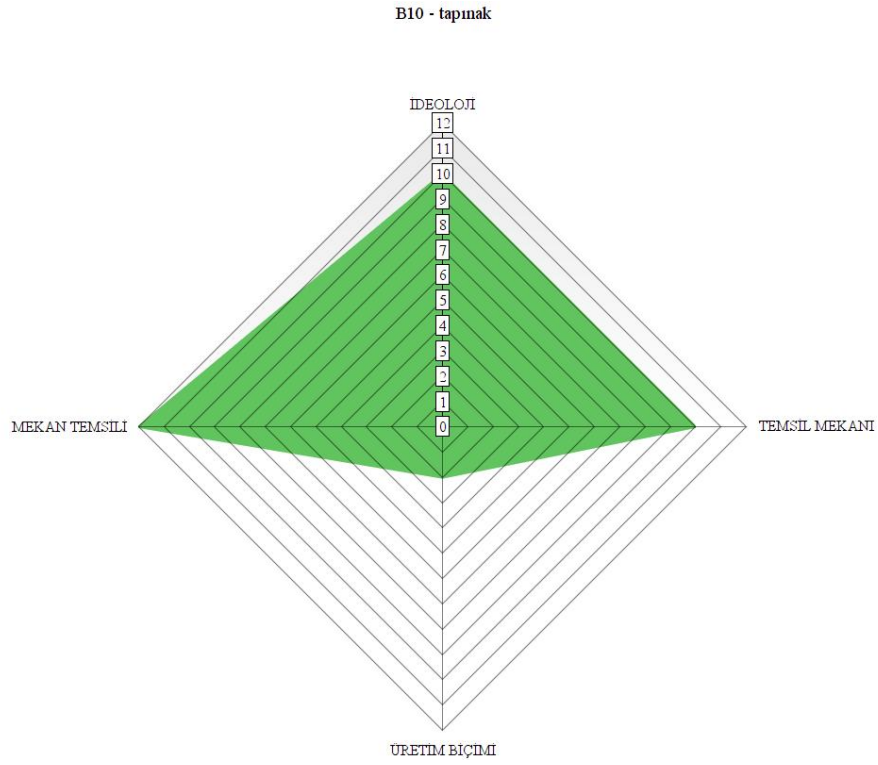
B7-oda mekansal ögesinin radar grafik içerisinde oluşturduğu lekenin önceki örneklere oranla daha dengeli bir görünümü vardır (Şekil 4.15). Dört momentte de değer almıştır. Buna göre 5 defa ideolojik, 6 defa temsil mekanı, 4 defa üretim biçimi ve 6 defa da mekan temsili olarak kullanıldığı görülmektedir. En yüksek iki değer birbirine eşit olması, bu ögenin baskın karakterini bu iki ögenin oluşturduğuna işaret etmektedir. Sonuçta bu mekansal öge süreç açısından 11 ve biçim açısından da 10 değerini elde etmektedir. Bu, mekansamansal olarak dengeli bir görünüm elde etmesini sağlar (Şekil 4.4).

B8-cephe ögesi, 12 defa ideoloji, 12 defa temsil mekanı, 2 defa üretim biçimi ve 13 defa da mekan temsili olarak kullanılmıştır (Şekil 4.16). Buna göre bu mekansal ögenin baskın karakteri olarak mekan temsili görünmektedir. Ancak ideoloji ve temsil

mekanı olarak aldığı değerler de oldukça yüksektir. Her ne kadar en yüksek değer mekan temsili olarak görünse de, ideoloji ve temsil mekanındaki değerlerin yüksek



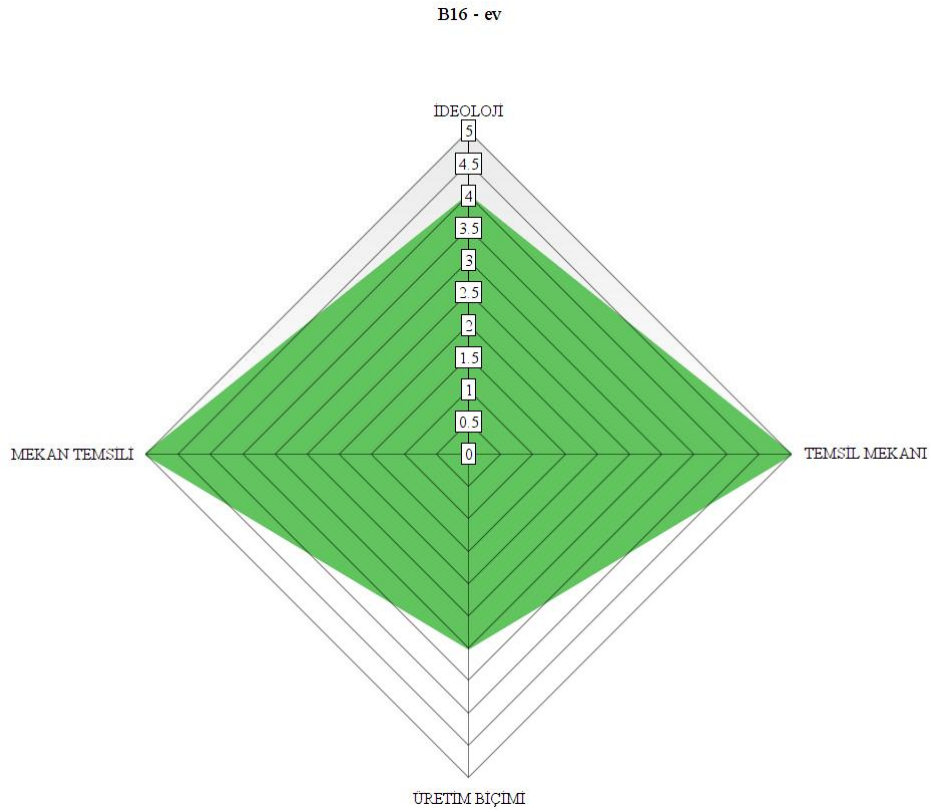
Şekil 4.16: B8-cephe ögesinin radar grafiği.



Şekil 4.17: B10-tapınak ögesinin radar grafiği.

olması süreç değerini yükseltmektedir. Sonuçta bu öge süreçte 24 ve biçimde ise 15 değerlerini almaktadır (Ek B). Bu da bu ögenin, öncelikli olarak zamansal olmasını sağlamaktadır.

B10-tapınak mekansal ögesi de cephe ile benzer bir leke oluşturmaktadır. Campanella'nın metninde tapınak, 10 defa ideolojik, 10 defa temsil mekanı, 2 defa üretim biçimi ve 12 defa da mekan temsili olarak kullanılır (Şekil 4.17). Önceki örnekte olduğu gibi baskın karakteri mekan temsili olma özelliği olmasına rağmen ideoloji ve temsil mekanı momentlerinde aldığı yüksek değerler toplamda ağırlıklı olarak zamansal bir öge olarak görünmesine neden olur. Tapınak süreçte 20 ve biçimde 14 değerlerine ulaşır.

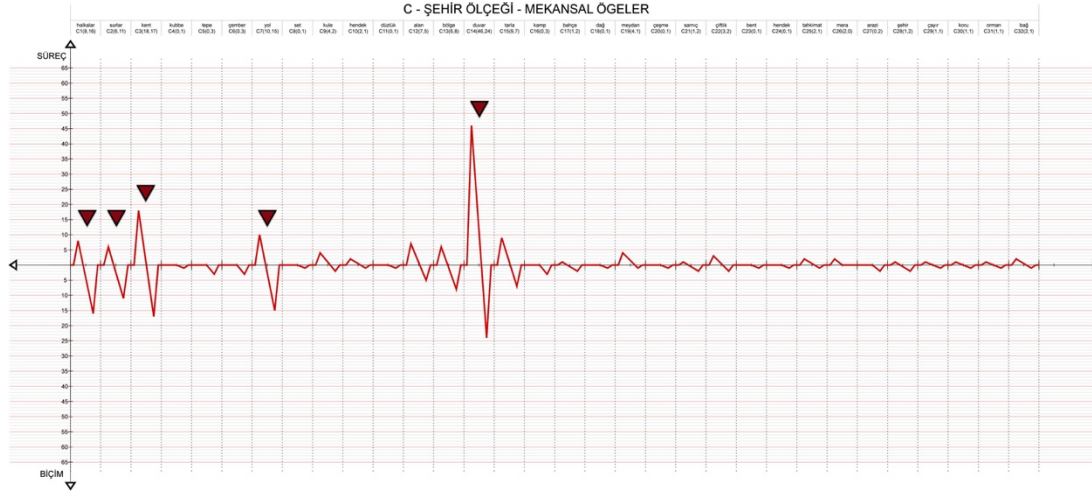


Şekil 4.18: B16-ev ögesinin radar grafiği.

B16-ev ögesinin oluşturduğu grafik, B7-oda ögesinin grafiği gibi dengeli bir görünüme sahiptir. Buna göre, 4 defa ideoloji, 5 defa temsil mekanı, 3 defa üretim biçimi ve 5 defa mekan temsili olarak metinde yer aldığı görülmektedir (Şekil 4.18). B7'de olduğu gibi en yüksek iki değer mekan temsili ve temsil mekanında aldığı

değerlerdir ve bu momentler baskın karakteri oluşturmaktadır. Sonuçta ev ögesinin süreç açısından değeri 9 ve biçim açısından da 8'dir.

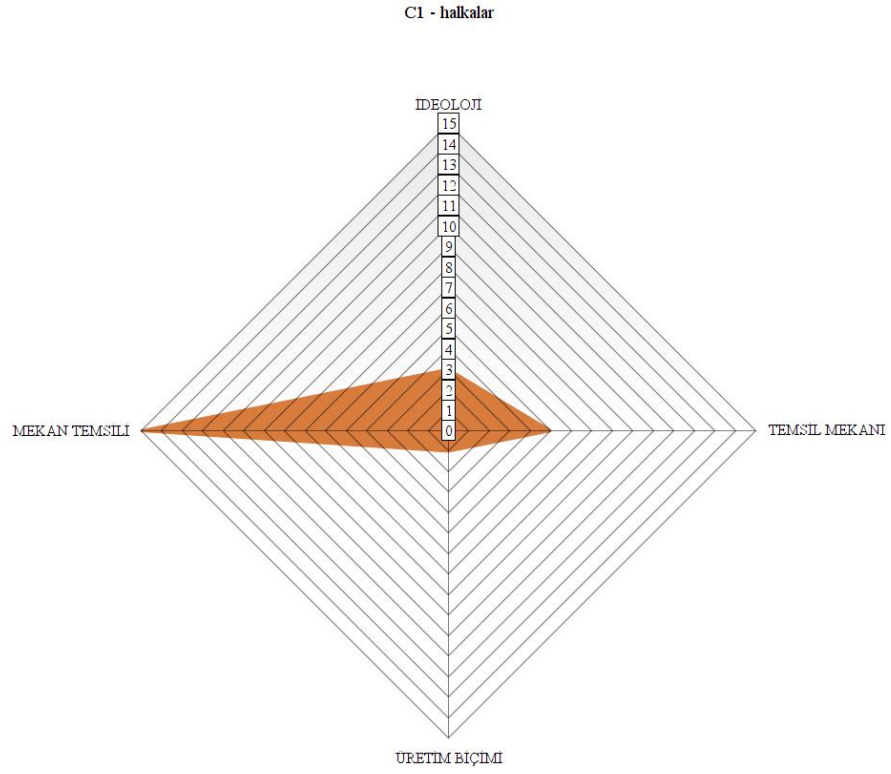
Şehir Ölçeği:



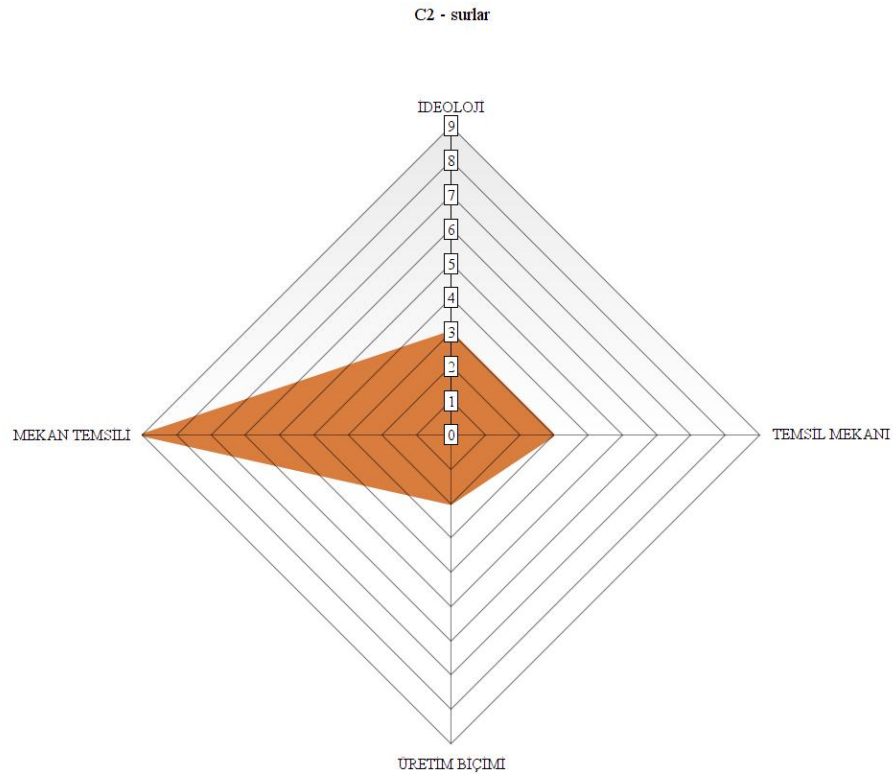
Şekil 4.19: Şehir ölçeğinde mekansal ögelerin sismografik ifadesi.

Şehir ölçeğine geldiğimizde, süreç-biçim grafiğinde en büyük dalgalanmalara sebep olan beş adet mekansal öge dikkat çekmektedir (Şekil 4.19). Bunlar sırasıyla C1-halkalar, C2-surlar, C3-kent, C7-yol ve C14-duvar olarak görünür. C1 mekansal ögesi ideolojik olarak 3, temsil mekanı olarak 5, üretim biçiminde 1 ve mekan temsiliinde 15 defa kullanılmıştır (Şekil 4.20). Campanella, kent ölçeğindeki surlar için birkaç farklı sözcük kullanır. Halka bunlardan biridir. Şekil 4.20'de görülebildiği gibi C1 mekansal ögesinin baskın karakteri mekan temsili olma özelliğidir. Buna göre, C1 mekansal ögesi süreç bakımından 8 ve biçim bakımından ise 16 değerleri arasında dalgalanır. Dolayısıyla biçimsel yönü ağır basmaktadır ve mekansal bir öge olarak nitelendirilebilir.

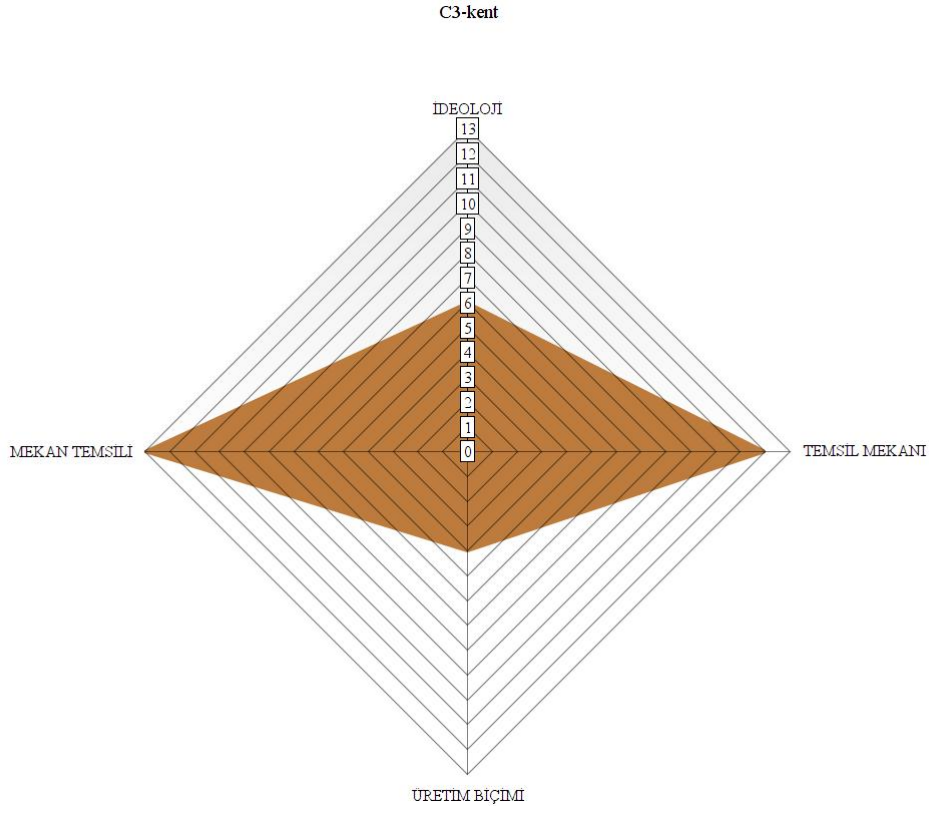
C2-surlar mekansal ögesi de önceki C1 ögesiyle büyük oranda benzerdir. C2, 3 defa ideolojik, 3 defa temsil mekanı olarak, 2 defa üretim biçimi ve 9 defa da mekan temsili olarak kullanılmıştır (Şekil 4.21). C2-surlar ögesinin de baskın karakteri C1'de olduğu gibi mekan temsili olma özelliğidir. Aldığı süreç değeri 6 ve biçim değeri ise 11'dir. Dolayısıyla biçim yönü ağır basan bir mekansal öge olarak karşımıza çıkar.



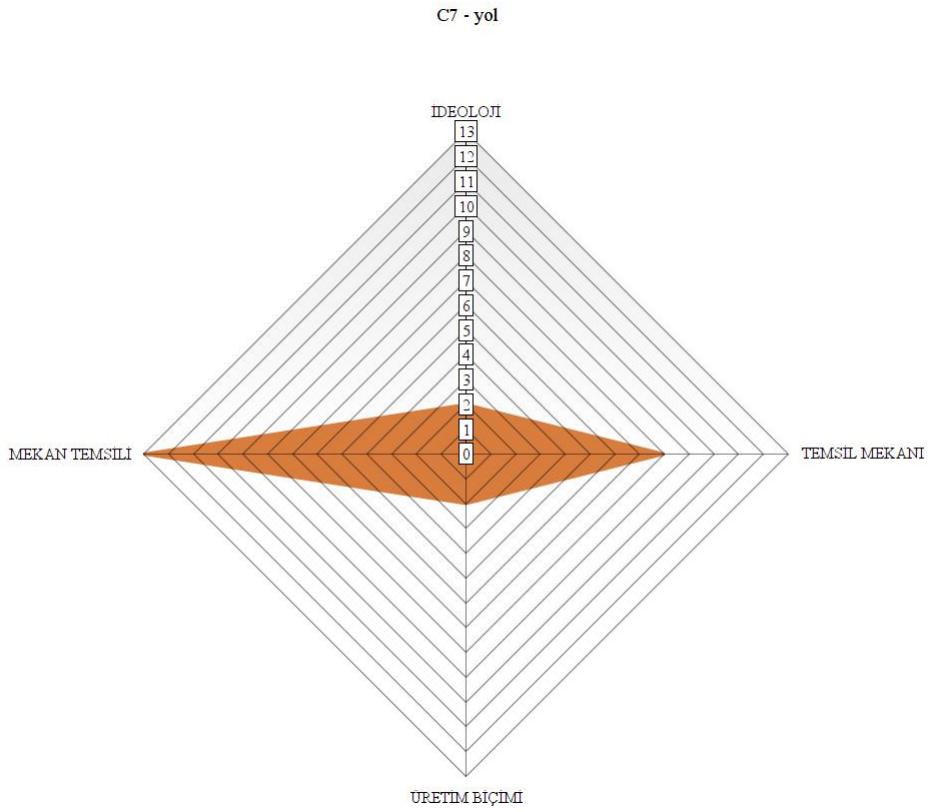
Şekil 4.20: C1-halkalar ögesinin radar grafiği.



Şekil 4.21: C2-surlar ögesinin radar grafiği.



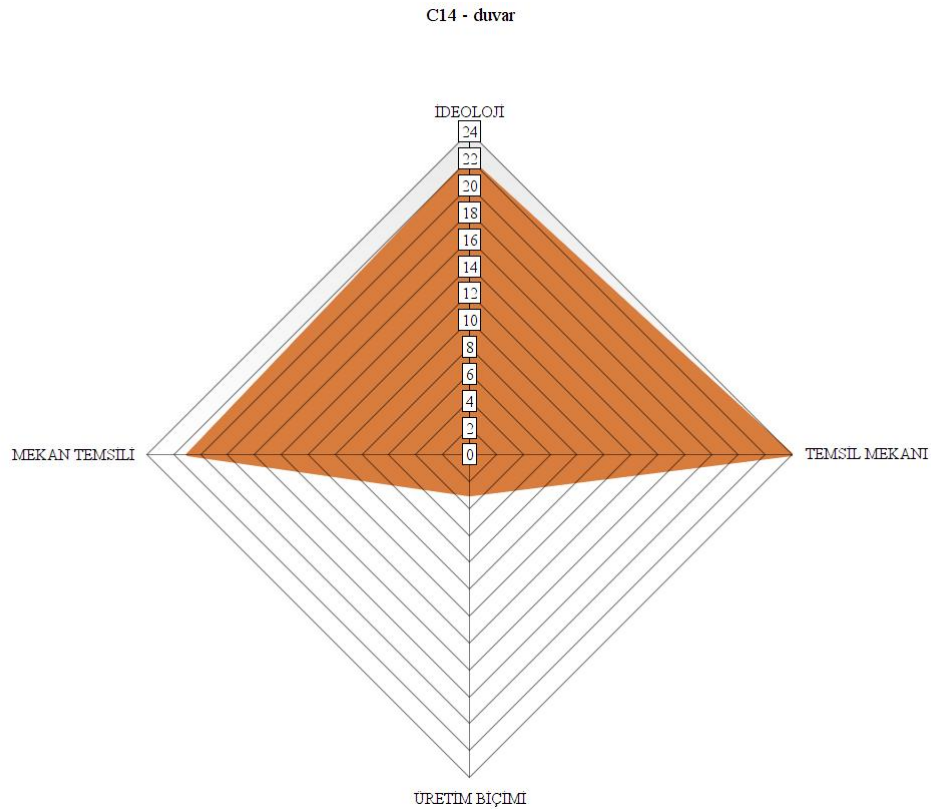
Şekil 4.22: C3-kent ögesinin radar grafiği.



Şekil 4.23: C7-yol ögesinin radar grafiği.

C3-kent ögesi, Güneş Ülkesi şehrinin tamamını niteleyen bir mekansal öge olarak ideolojide 6, temsil mekanında 12, üretim biçiminde 4 ve mekan temsiliinde 13 değer almaktadır (Şekil 4.22). Buna göre, bu mekansal ögenin baskın karakterinin mekan temsili olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bunun yanında temsil mekanı ile mekan temsili arasında sadece bir fark bulunur ve temsil mekanı momentinde aldığı değer mekan temsiliinde aldığı değerden sonra ikinci en büyük değer olarak göze çarpar. Sonuçta süreç açısından aldığı değer 18 ve biçim açısından ise 17'dir. Buna göre süreç ve biçim değerleri birbirine çok yakındır ve bu da mekanzamansal diyalektik eksene büyük ölçüde yaklaştığı anlamına gelmektedir (Şekil 4.5).

C7-yol mekansal ögesi ideolojide 2, temsil mekanında 8, üretim biçiminde 2 ve mekan temsiliinde 13 değer almaktadır (Şekil 4.23). Buna göre baskın karakterinin mekan temsili olduğunu söyleyebiliriz. Sonuçta süreç bakımından aldığı değer 10 ve biçim bakımından aldığı değer ise 15'tir. Bu nedenle mekansal yönü kuvvetli bir ögedir.



Şekil 4.24: C14-duvar ögesinin radar grafiği.

C14-duvar mekansal ögesi, şehir ölçeğindeki en büyük niceliksel değerlere ulaşan mekansal öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de belirtilmiş olduğu gibi C1 ve C2 mekansal ögeleriyle doğrudan ilişkilidir. Buna göre C14-duvar ögesi, ideolojide

22, temsil mekanında 24, üretim biçiminde 3 ve mekan temsilinde de 21 değerlerine ulaşmaktadır (Şekil 4.24). Aldığı en yüksek değer temsil mekanı olma özelliğinde aldığı değer olarak görünmektedir. Bu nedenle de baskın karakterinin temsil mekanı olduğu söylenebilir. Ayrıca ideolojik momentte aldığı değer de oldukça yüksektir. Bu verilere göre süreç açısından aldığı değer 46 ve biçim açısından aldığı değer ise 24'tür. İki değer arasındaki fark neredeyse iki katı kadardır ve bu mekansal ögenin büyük ölçüde zamansal bir mekansal öge olmasını sağlamaktadır. Ayrıca bu fark aynı zamanda mekansal mekansal eksenden bu ölçek üzerindeki en fazla uzaklaşan mekansal öge olduğunu göstermektedir (Şekil 4.5).

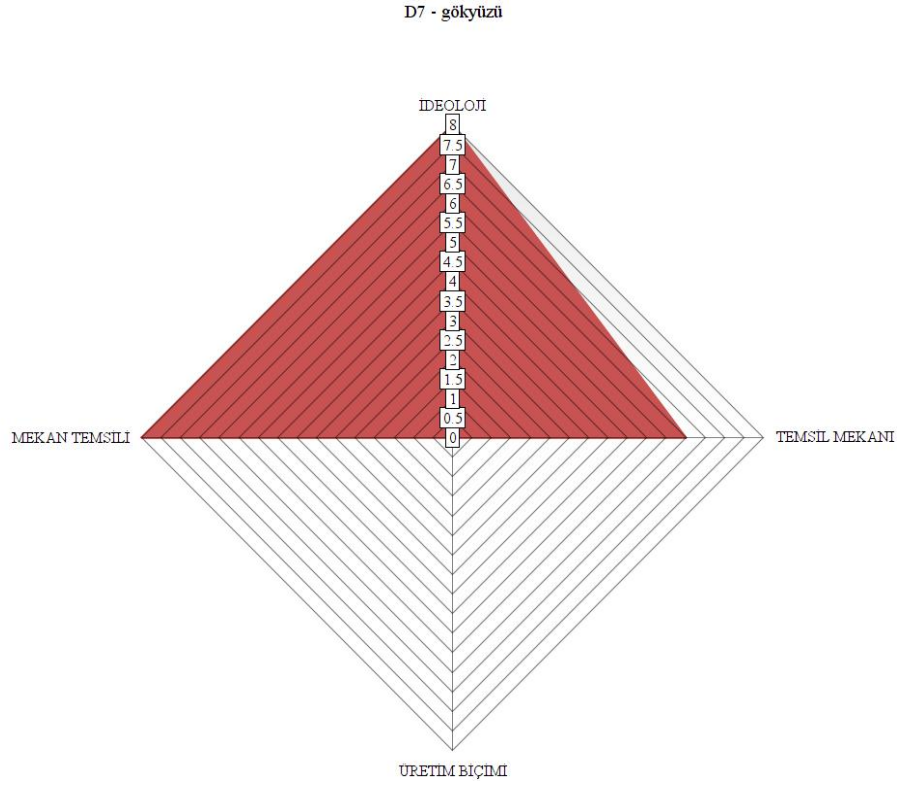
Küresel Ölçek:



Şekil 4.25: Küresel ölçekteki mekansal ögelerin mekansal ve zamansal değerlerinin grafik ifadesi.

Daha önce de değinilmiş olduğu gibi bu ölçekteki mekansal ögeler, Güneş Ülkesi'nin çevresi ve komşularıyla ilişkilerini açıklayan halihazırda mevcut olan mekansal ögelerden oluşmaktadır. Dolayısıyla burada bahsi geçen mekansal ögelerin ütopya mekanının ögelerinden olmadığını belirtmek gerekiyor. Bu ölçekte üç mekansal öge ortaya çıkmaktadır. Sırasıyla bu üç öge: D7-gökyüzü, D10-dünya ve D11-yeryüzü olarak görünmektedir (Şekil 4.25).

D7-gökyüzü mekansal ögesi ideolojide 8, temsil mekanında 6, üretim biçimide 0 ve mekan temsiliinde 8 defa kullanılır (Şekil 4.26). Baskın karakteristik özellikleri iki en büyük değere sahip olan ideoloji ve mekan temsiliidir. Ancak temsil mekanında aldığı değerle birlikte süreç bakımından 14 ve biçim bakımından da 8 değerlerine ulaşır. Dolayısıyla zamansal bir öge olduğu anlaşılmaktadır.

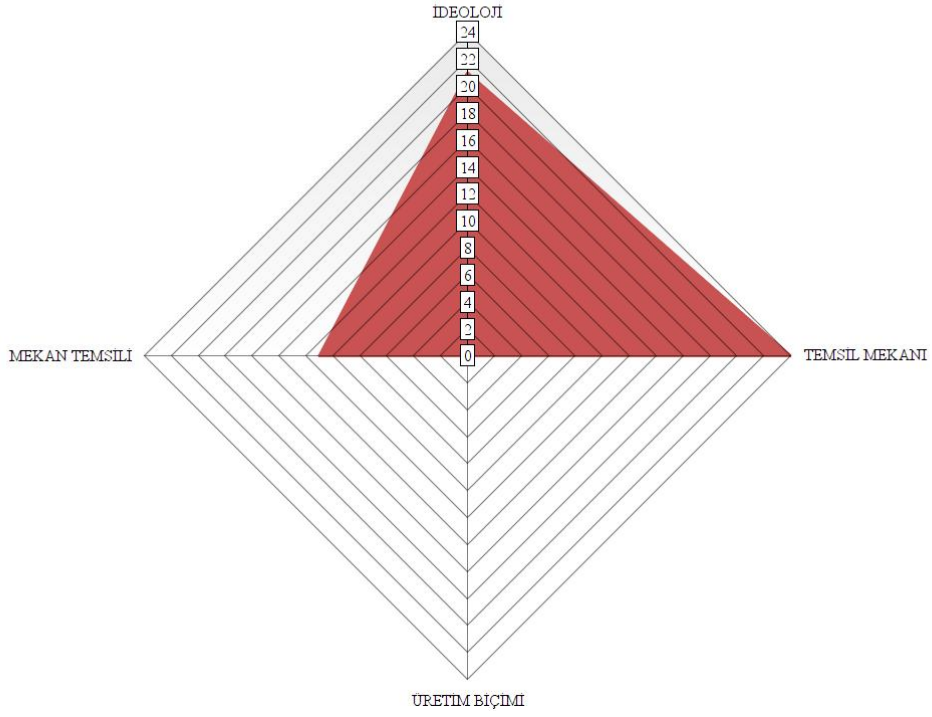


Şekil 4.26: D7-gökyüzü ögesinin radar grafiği.

D10-dünya mekansal ögesi 21 defa ideolojik, 24 defa temsil mekanı ve 11 defa da mekan temsili anlamıyla kullanılmıştır (Şekil 4.27). Üretim biçimiyle ilgili olarak bir değer almadığı görülür. Bu nedenle bu ögenin baskın karakterini temsil mekanı olma özelliği oluşturmaktadır. Süreç olarak aldığı değer 45 ve biçim olarak aldığı değer ise 11'dir.

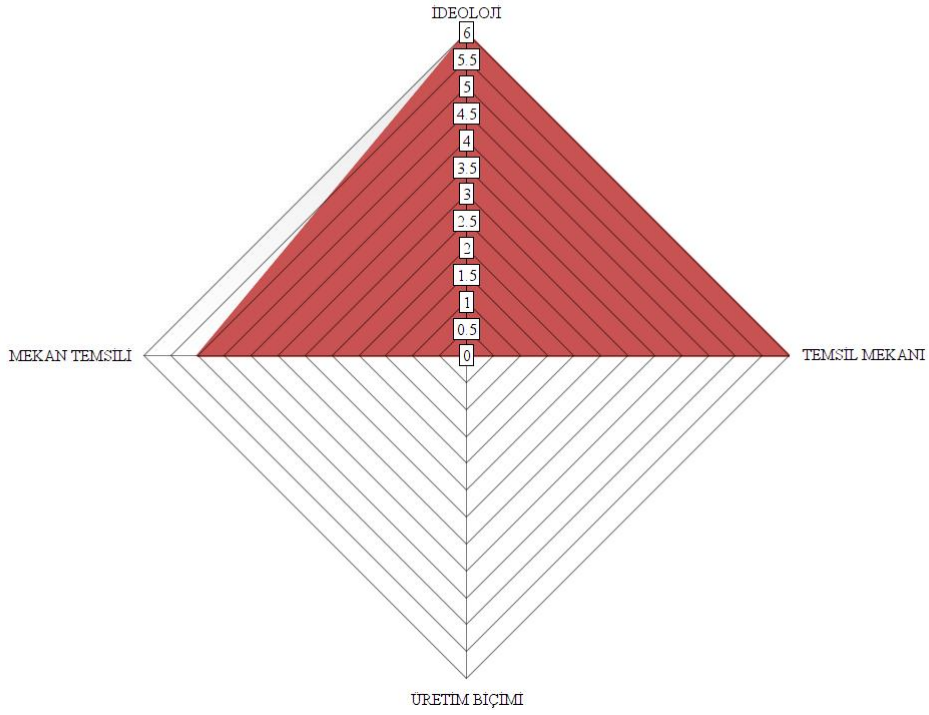
D11-yeryüzü mekansal ögesi, 6 defa ideolojik anlamda, 6 defa temsil mekanı olarak ve 5 defa da mekan temsili olarak kullanılmıştır. Üretim biçimiyle ilişkili şekilde kullanılmadığı görülmektedir. Buna göre baskın karakteri en yüksek ve eşit iki değere sahip olan ideoloji ve temsil mekanıdır. Buna göre, süreç ve biçim açısından ele alındığında niceliksel değer süreç için 12 ve biçim için ise 5 değerlerini alır. Dolayısıyla zamansal bir mekansal öge olduğu söylenebilir.

D10 - dünya



Şekil 4.27: D10-dünya ögesinin radar grafiği.

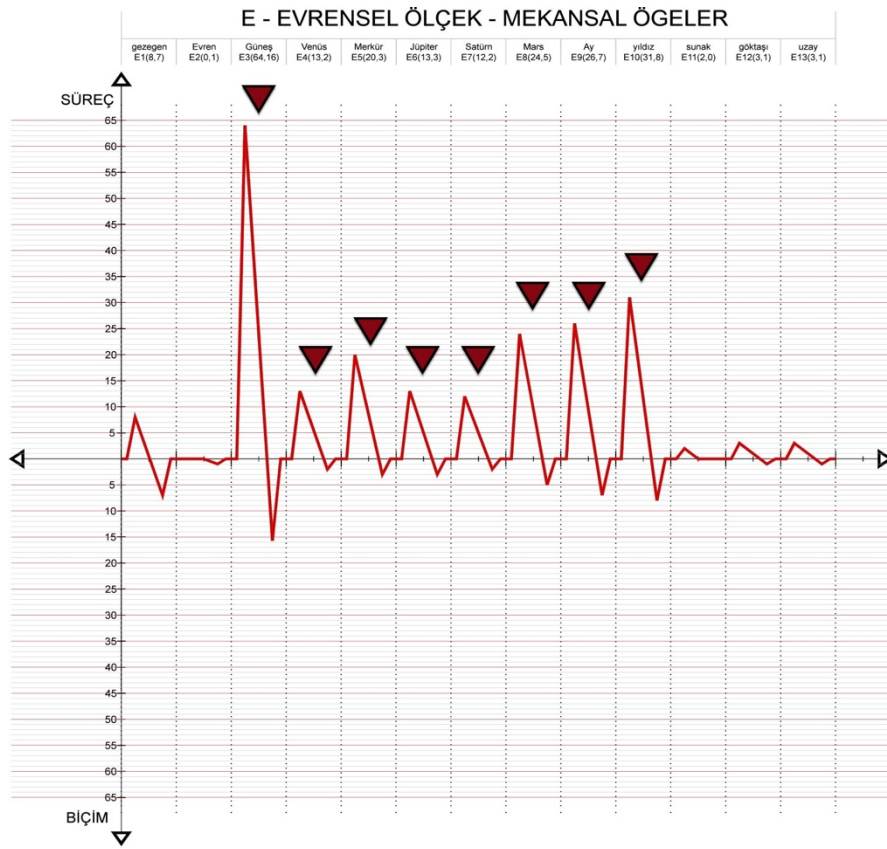
D11 - yeryüzü



Şekil 4.28: D11-yeryüzü ögesinin radar grafiği.

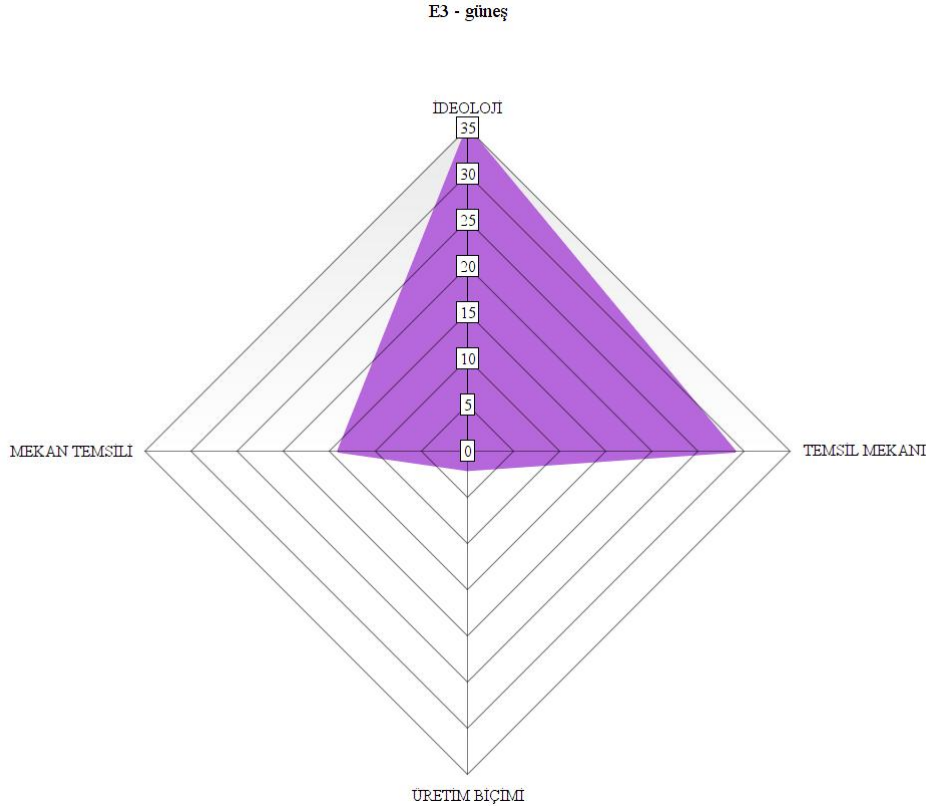
Evrensel Ölçek:

Campanella’da mekansal ögelerin ölçekler dahilinde yapılan incelemesi içerisinde, mekansal ögeleri bakımından en hareketli ölçeğin evrensel ölçek olduğu görülmektedir (Ek C). 8 farklı mekansal öge, bu ölçek dahilinde oldukça yüksek niceliksel değerler almaktadır. Bu mekansal ögeler sırasıyla: E3-Güneş, E4-Venüs, E5-Merkür, E6-Jüpiter, E7-Satürn, E8-Mars, E9- Ay ve E10-yıldız ögeleridir (Şekil 4.29). Bu anlamda niceliksel olarak *Güneş Ülkesi* açısından en önemli ölçek olduğu söylenebilir.



Şekil 4.29: Evrensel ölçekteki mekansal ögelerin mekansal ve zamansal değerlerinin grafik ifadesi.

E3-Güneş mekansal ögesi Campanella’nın eserinde tüm ölçekler içerisinde en yüksek niceliksel değerlere ulaşan mekansal öge olarak karşımıza çıkmaktadır. Üstelik eser içerisinde defalarca geçen “Güneş Ülkesi” ismi içerisinde geçen Güneş kelimesi bu niceliksel analize dahil edilmemiştir. Eserde Güneş, 35 defa ideolojik bir içerimde, 29 defa temsil mekanı, 2 defa üretim biçimi ile ilişkili ve 14 defa da mekan temsili olarak kullanılır (Şekil 4.30). Bu değerlere göre baskın karakterin ideolojide olduğu



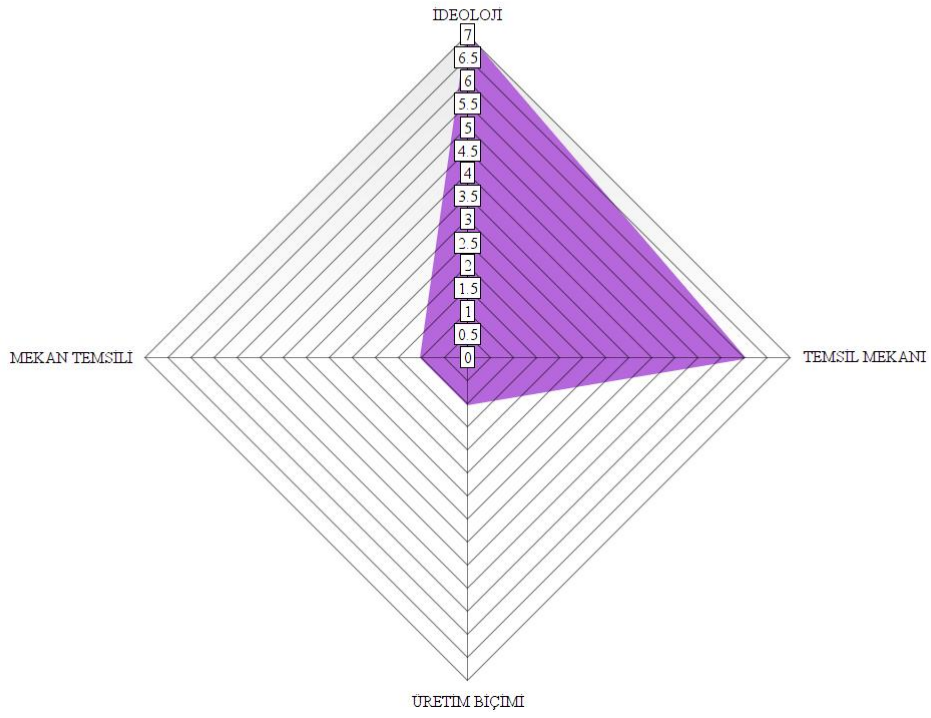
Şekil 4.30: E3-Güneş ögesinin radar grafiği.

görülmektedir. Mekansal ve zamansal olarak ele alındığında ise süreçte 64 değerine ve biçimde ise 16 değerine ulaşmaktadır (Şekil 4.29). Dolayısıyla zamansal yönü ağır basan bir mekansal öge olarak görülür.

E4-Venüs ögesi, ideolojide 7, temsil mekanında 6, üretim biçiminde 1 ve mekan temsilinde de 1 değerlerini alır (Şekil 4.31). Bu nedenle en yüksek değer ideolojide bulunduğu için baskın karakter de budur. Süreç ve biçim açısından ele alındığında da süreçte 13 ve biçimde de 2 değerlerini alır. Güneş gibi Venüs ögesi de büyük ölçüde zamansal bir öge olarak görünmektedir.

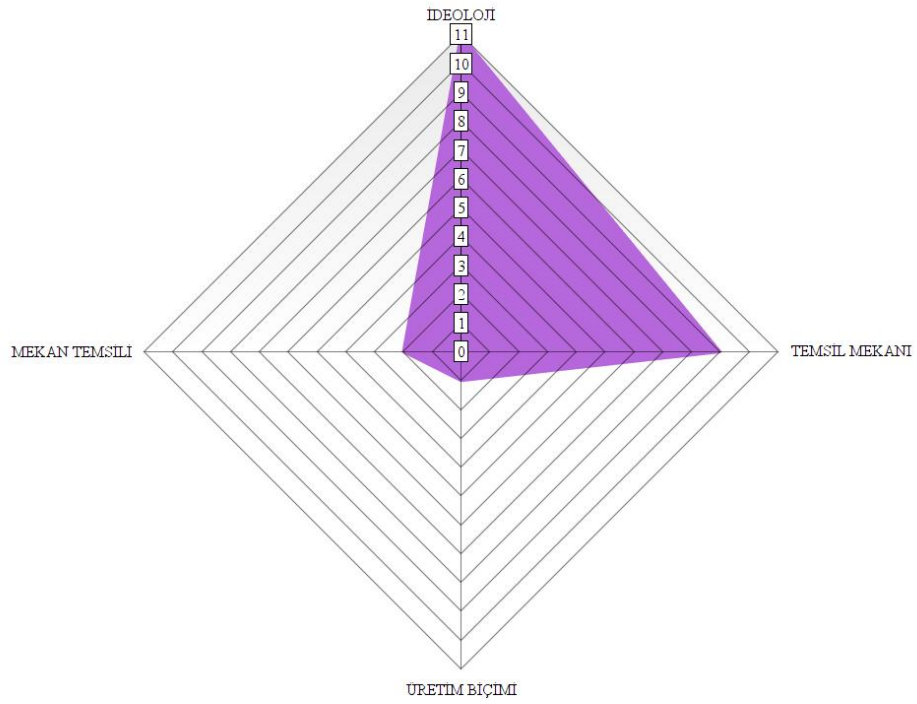
E5-Merkür ögesi evrensel ölçekte öne çıkan başka bir mekansal öge olarak görünmektedir. Bu öge, 11 defa ideolojik olarak, 9 defa temsil mekanı olarak, 1 defa üretim biçimi ve 1 defa da mekan temsili olarak kullanılmıştır (Şekil 4.32). Bu verilere göre bu ögenin baskın karakteri de önceki iki öge gibi ideolojik çıkmaktadır. Süreç ve biçim açısından değerlendirdiğimizde, süreçte 20 ve biçimde ise 3 değerlerini almaktadır (Şekil 4.29). Neredeyse tamamen zamansal bir öge gibi görünmektedir.

E4 - Venüs



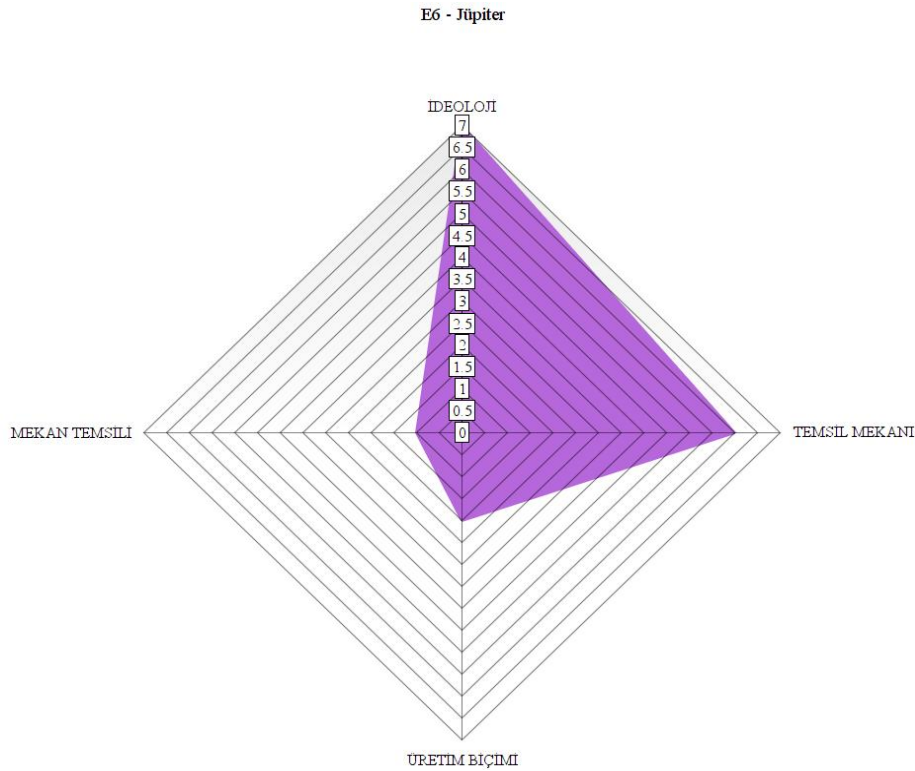
Şekil 4.31: E4-Venüs ögesinin radar grafiği.

E5 - Merkür



Şekil 4.32: E5-Merkür ögesinin radar grafiği.

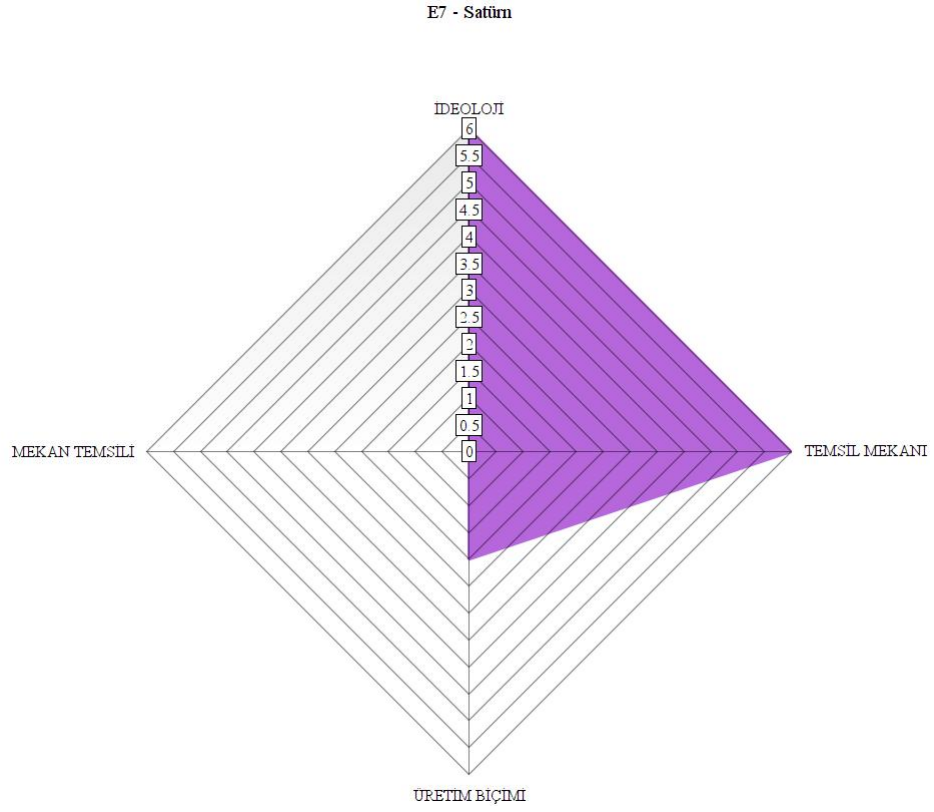
E6-Jüpiter ögesi ideolojide 7, temsil mekanında 6, üretim biçiminde 2 ve mekan temsiliinde 1 değerlerini almaktadır (Şekil 4.33). Buna göre baskın karakteri için gene ideolojik olduğu söylenebilir. Mekansal ve zamansal açıdan baktığımızda ise süreç skalasında aldığı değer 13 ve biçim skalasında aldığı değer ise 3'tür. Bu nedenle zamansal bir öge olarak görünür.



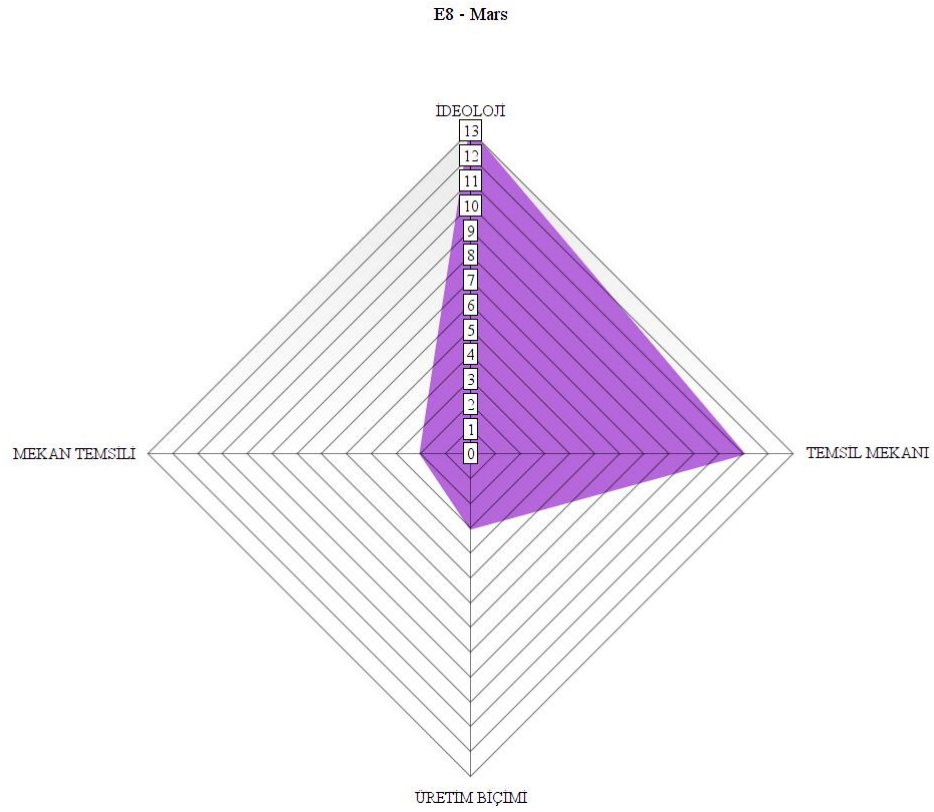
Şekil 4.33: E6-Jüpiter ögesinin radar grafiği.

E7 numaralı Satürn ögesi 6 defa ideolojik, 6 defa temsil mekanı ve 2 defa da üretim biçimiyle alakalı olarak kullanılmıştır (Şekil 4.34). Önceki ögelere kıyasla bu ögede mekan temsili özelliği bulunmadığı görülmektedir. En yüksek değer iki moment arasında paylaşılır ve bundan dolayı bu ögenin baskın karakteri ideolojik ve temsil mekanıyla ilişkili görünmektedir. Süreç ve biçim açısından ise süreçte 12 ve biçimde 2 değerlerine sahiptir (Şekil 4.29). Bu nedenle önceki ögeler gibi bu öge de zamansal görünmektedir.

Evrensel ölçek dahilindeki başka bir öge ise E8 numaralı Mars ögesidir. Mars, 13 defa ideolojik olarak, 11 defa temsil mekanı anlamıyla, 3 defa üretim biçimi ve 2 defa da mekan temsiliyle ilişkili bir şekilde kullanılmıştır (Şekil 4.35). Buna göre bu ögenin baskın karakterinin ideolojik olduğunu söyleyebiliriz. Süreç ve biçim açısından



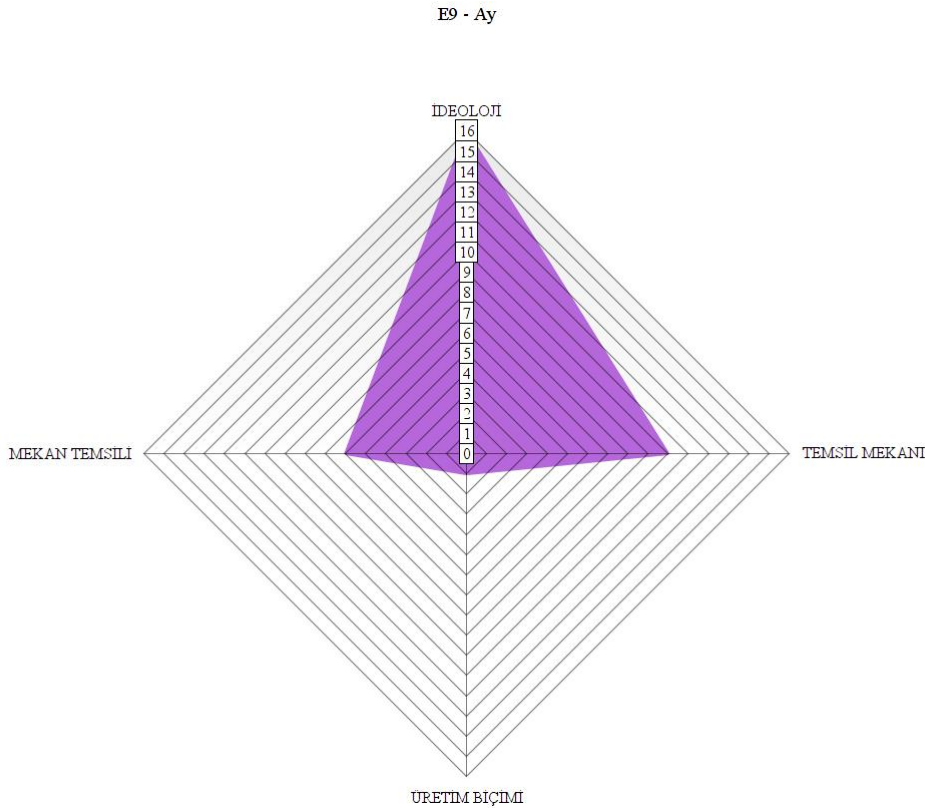
Şekil 4.34: E7-Satürn ögesinin radar grafiği.



Şekil 4.35: E8-Mars ögesinin radar grafiği.

değerlendirildiğinde ise, süreçte 24 ve biçimde de 5 değerlerini alır. Bu değerler, bu ögenin büyük oranda zamansal bir öge olduğunu göstermektedir.

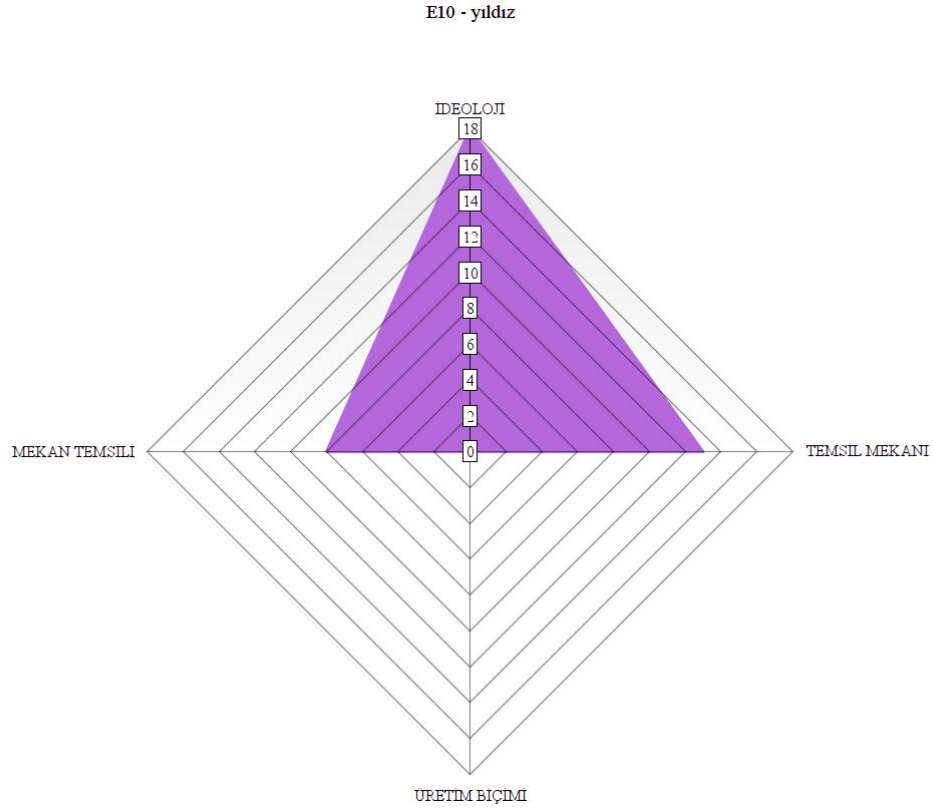
Güneş sistemindeki Güneş ve gezegenlerden sonra, evrensel ölçekteki yedinci öge E9 numarasıyla “Ay” olarak görünmektedir. Ay’ın dört momentle ilişkisinde, öncelikle ideolojide 16, temsil mekanında 10, üretim biçiminde 1 ve mekan temsili ise 6 değerlerini aldığı görülür. Bu değerler içerisinde en yüksek değer önceki örneklerde olduğu gibi ideolojidedir. Bu ögenin baskın karakterinin ideolojik olduğu görülmektedir. Ayrıca bu öge, süreçte 26 ve biçimde ise 7 değerlerini alır. Aradaki bu farkın gösterdiğine göre, bu ögenin zamansal bir öge olduğunu görmekteyiz.



Şekil 4.36: E9-Ay ögesinin radar grafiği.

Evrensel ölçekte öne çıkan son öge, E10 numaralı “yıldız” ögesidir. Bu öge 18 defa ideolojik olarak, 13 defa temsil mekanı olarak ve 8 defa da mekan temsili olarak kullanılmıştır. Grafikte görüldüğü üzere üretim biçimiyle alakalı olarak metin içerisinde kullanılmamıştır. Kendinden önceki diğer evrensel ölçeğe ait ögeler gibi yıldız ögesi de baskın karakteri açısından ideolojik bir görünümündedir. Süreç ve biçim

açısından değerlendirilecek olursa, süreçte 31 ve biçimde ise 8 değerlerini alır. Dolayısıyla kendinden önceki yedi öge gibi zamansal bir öge olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 4.37: E10-yıldız ögesinin radar grafiği.

Tüm ölçeklerde mekansal ögelerin niceliksel olarak incelenmesi sonucun bazı durumların netlik kazandığı görülmektedir. Öncelikle ölçekler arasında bir ilişkinin ortaya çıktığı görülür. Niceliksel olarak ele alacak olursak, sayısal değerlerin en yüksek çıktığı ölçek evrensel ölçek olarak görünmektedir. Elbette bu öne çıkan mekansal ögelerin aldıkları niceliksel değerler çerçevesinde görünmektedir. Evrensel ölçekte, diğer tüm ölçeklere kıyasla çok daha fazla mekansal ögenin ön plana çıktığı görülmektedir. Üstelik bu ögelerin mekanzamansal değerleri de diğer ölçeklerdeki mekansal ögelerin çoğundan yüksek görünmektedir (Şekil 4.8). Ayrıca mekansal ve zamansal özellikleri konusunda da bu mekansal ögelerin ölçekler arasında farklılıklar gözlenmektedir. Campanella'nın metninde, alt ölçekten üst ölçeğe doğru hareket edildikçe sık kullanılan ütöpik mekanın mekansal ögelerinin zamansal boyutlar kazandığı görülür. Aynı şekilde üst ölçekten alt ölçeğe doğru hareket edildikçe de bu ögeler daha çok mekansal boyutlarda görünmektedir.

Niceliksel incelemenin doğruladığı bir başka durum ise Bloch'un (2013, c.1), Güneş Ülkesi'nde varolduğunu söylediği yukarıdan aşağıya doğru olan mutlak ve katı hiyerarşidir. Ölçeksel yaklaşım bu durumu ortaya çıkarmış görünmektedir. En üst ölçek olan evrensel ölçeğin Güneş Ülkesi için en önemli ölçek olduğu ortaya çıkmıştır. Bu ölçekte ortaya çıkmış olan ve ön planda olan sekiz adet mekansal öge bulunmaktadır. Öne çıkan tüm bu ögelerin, ideoloji ve temsil mekanı boyutları oldukça yüksek görünmektedir. Dolayısıyla evrensel ölçeğin, Campanella'nın Güneş Ülkesi'nde diğer ölçekler üzerinde egemenlik kuran bir ölçek olduğu anlaşılmaktadır.

“Kent, her biri bir başka gezegenin adını taşıyan yedi halkaya ya da çembere bölünmüş” (Campanella, 2005). Öne çıkan sekiz öge içerisindeki ilk yedi öge adeta şehrin planını vermektedir. Sekizinci öge olan yıldızlar ise Bloch'un (2013, c.1) bahsettiği Campanella'nın ütopyasındaki düzeni sağlayan astroloji mitosuyla ilişkilidir. Bu son ögenin Güneş hariç diğer ögelere göre daha yüksek niceliksel değerler alması, mekansal pratiğe doğrudan etki eden astrolojiyle ilişkisi bağlamında açıklanabilmektedir.

Bunlara ek olarak Campanella'nın Güneş Sistemi'ni referans alan ütopyasında alt ölçeklere doğru gidildikçe zamansal (ideolojik) ögeleri mekansal ögelere doğru etki edecek şekilde düzenlediği görülebilmektedir. Özellikle şehir ölçeğinde, surlara yüklenen eğitim işlevi Harvey'nin (2008) bahsettiği *mekansal bir oyun* olma özelliğini doğrular görünmektedir. Ancak kullanılan mekansal ögelerin ütöpik işlevinin zamansal bir boyutlarının yoğun olduğu ortaya çıkmaktadır.

5.SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Campanella'nın *Güneş Ülkesi* ütopyasının zamansal çıkması birçok açıdan önemli bir veridir. Öncesinde, 2. Bölüm'de yapılan *özlenen mekanlar* ve *özlenen zamanlar* ayırımına dönecek olursak; Güneş ülkesi özlenen bir mekan mıdır, yoksa özlenen bir zaman mı sorusu öne çıkar. Biçimsel anlamda, bir mekansal kurgu olduğu aşıkardır. Ne var ki More'un ütopyasından ve benzer birçok ütopyadan farklı olarak mekan, coğrafi olarak net bir şekilde tanımlıdır. Taprobana Adası (Seylan) bu ütopyanın kesin olarak mekanıdır ve üstelik halkının kökenleri (Hindistan) bile aynı netlikle tanımlanmıştır (Campanella, 2005). Campanella'nın zamanında orada, anlatıldığı gibi bir ülke yoktu ve sonrasında da olmamıştır. O zaman, Güneş Ülkesi'nin özlenen bir zaman olduğu savı kuvvetlenmektedir. Buna göre, Alfred Doren'in önerdiği gibi bakarsak eğer; Güneş Ülkesi, özlenen zaman olarak ütopya kategorisinde değerlendirilmemeli midir? Sosyolojik perspektiften bakarsak, Güneş Ülkesi binyılcı ütopik bilinç aşaması olan kiliastik bilinç aşamasında görünür. Dolayısıyla, Mannheim'ın (2009) belirttiği gibi, ütopyacılı düşüncenin ütopyacılı bir bilince dönüşmüş olduğu aşamayla ilişkilendiği ölçüde de ütopik bir bilincin varlığından söz edebiliriz. Mannheim'ın (2009) kiliastik bilincin zamansal yöneliminde tariflediği gibi, Campanella'nın ütopyası da şimdiye odaklanmıştır. Üstelik Campanella, Güneş Ülkesi'ni yazmaktan önce kurmaya kalkışmış ve bu yüzden yakalanıp hapis yatmıştı. Dönemin birçok tanıklığına göre, Kalabriya'da verdiği vaazlarda Güneş Ülkesi'nin hatlarını romanı yazmadan önce çizmektedir (Frajese, 2003).

2. Bölüm'de Ernst Bloch okumasında (Bkz. 2.2) ele almış olduğumuz ütopyacının psikolojik ve felsefi duruşuyla ilgili Campanella, yaşam öyküsüyle de son derece belirgin bir görünüm sergilemektedir. Çünkü eğer ütopyacılı dürtüyü mevcutla bağdaşık olmayan ve varolanı aşma arzusundaki bir ruh hali olarak görüyorsak, Campanella'nın hayatının neredeyse tamamı bu arzuyu gerçekleştirmeye yönelik eylem ve mücadele ile geçmiştir. Dolayısıyla Bloch'un (2013, c.1) bahsettiği bir *genişlemiş Ego*'nun, Campanella'da var olduğunu söyleyebiliriz. Campanella'nın sadece kendisi ve yakın çevresinin değil; aksine toplumun dönüşmesine dair kamusal bir iyileştirme isteği

bulunmaktadır. Tanrı krallığını yeryüzünde kurma niyetindedir. Bloch (2013, c.1), Campanella'yı hakim güç odaklarıyla iletişim halinde olması konusunda açıkça eleştirir. Örneğin, *Güneş Ülkesi*, ütopya olarak kilise ve papa yandaşıdır. Bu nedenle Bloch (2013, c.1), *Güneş Ülkesi*'ni bir "*papa sosyalizmi*" olarak nitelendiriyordu. Ancak bu uyumsuzluğun nedenlerine dair ipuçlarını Campanella'nın yaşam öyküsünde görmek mümkün. Kalabriya'da örgütlemeye çalıştığı ayaklanma, kilise ve Papa karşıtıydı. Gerçekleştirilmek istenen ayaklanma, Kalabriya'daki İspanyol işgaline ve Katolik Kilisesi'ne karşıdır (Frajese, 2003). Fakat 1599 yılında yakalanıp hapse atılmasından üç yıl sonra yazdığı *Güneş Ülkesi*, aynı prensipleri ve toplum anlayışını yansıtırsa da, kilise karşıtlığından çıkarılıp tersine kilise yandaşı bir çerçeveye oturtulmuştur. Ağır işkencelerden geçip, sürekli engizisyon mahkemelerine karşı kendini savunması gerektiğinden, böyle bir farkın olması şaşırtıcı değildir.

Dolayısıyla hakim ideolojiyle tam bir anlaşma halinde olduğundan söz edemeyiz. Çünkü onu değiştirme isteği de bulunmaktadır. *Güneş Ülkesi*'ni yazmasında böyle bir amaç olduğundan söz etmek mümkün. Ama bir uzlaşma arayışında olduğu da pekala söylenebilir. Campanella, hakim güç odaklarına *akla yatkın olan mümkün*'ü önermektedir. Bu nedenle, ütopyasını gerçekliğe yaklaştırma arayışı içerisinde olduğu söylenebilir. Bu, Bloch'un (2013, c.1) söylediği gündüz düşünün son aşaması olan *sona gidiş* ile alakalı görünmektedir. Ütopyacı, ütopyasının gerçekleştiği yere gitmek istemektedir. Onu gerçekleştirme isteğiyle doludur. Dolayısıyla Güneş Ülkesi'nin, gerçekliğe yaklaşma eğiliminde bir ütopya olduğu söylenebilir. Binyılcı anlayışını her ne kadar hakim ideolojiye uyumlamaya çalışsa da ana hatları olan *eşitlik* (hiyerarşik olsa da), *özel mülkiyet karşıtlığı* gibi binyılcı düşünceye ait kavramları terk etmemektedir. Mannheim'ın (2009) bahsettiği *harekete geçirici ideoloji* olarak tam da ütöpik bir özelliğe sahiptir. Her ne kadar harekete geçirmeye ve dönüştürmeye çalıştığı hakim ideoloji ve onun kurumları olsa bile. Bloch (2013, c.1) Campanella'nın bunu ütopyasını ideolojikleştirmek için yapmadığını, onun, hayalindeki ülkenin gelmekte olduğuna gerçekten inandığını söylemektedir. Yapmaya çalıştığı şey, bunun gelişini hızlandırmaya çalışmaktır.

Campanella'nın ütopyasındaki mükemmellik iddiası net bir şekilde görünmektedir. Katı ve hiyerarşik yapısı da bu mükemmellik vurgusunda temellenir. Gündüz düşünün son karakteri olan "*sona gidiş*"te (Bkz. Bölüm 2.2.1), bu mükemmellik vurgusu görünmekteydi (Bloch, 2013, c. 1). Dolayısıyla buradaki mükemmellik,

Campanella'nın gündüz düşünün son karakteriyle ilgilidir. Ayrıca Campanella bu mükemmelliğe Tanrısal bir vasıf biçmişti. Öncelikle lider olarak seçtiği *Hoh* adlı *metafizikçi monark* ve ona eşlik eden yardımcılar *prensler Bilge, Güç ve Sevgi* kurgusunda bu açıkça görülmektedir (Campanella, 2005). Bilgelik, Güç ve Sevgi, Campanella'nın metafizik anlayışı çerçevesinden birer "*tanrısal ilk vasıf*" olarak kurduğu sisteme yansımaktadır (Frajese, 2003). *Hoh* da bir mesih figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Buradaki metafizikçi ünvanı; Campanella'nın çağında (Orta Çağ), Aristotelesçi okulda temellenen metafizik felsefesinin, teolojiyi felsefede temellendirme çabalarının bir yansıması olarak görünmektedir (Frolov, 1991). Dolayısıyla Tanrısal bir mükemmellik göklerden yeryüzüne metafizikçi aracılığıyla aktarılır. *Monark* ve *prensler* ünvanları ise, binyılcılığa ve onun *Tanrı krallığı* inancına göndermedir. Dolayısıyla, Güneş Ülkesi'nde yoğun bir Hristiyanlık vurgusu bulunmaktadır. Ancak Campanella, Hristiyanlığı tek başına ele almamış, onu bir doğa mitosu olan *astroloji*yle birleştirmiştir (Bloch, 2013, c.1). Astrolojiye inanan ve kendisi de üzerine çalışan biriydi Campanella (Frajese, 2003). Dolayısıyla, Lefebvre'in (2015b) ve Tonka ve diğerlerinin (2011) bahsettiği *toplumsal pratik*, astrolojinin tahakkümünde bir düzen içinde görünmektedir. Bütün bunların sonucunda şu söylenebilir: Güneş Ülkesi'nde hakim olan *ideolojik yapı Hristiyan binyılcılık ve astrolojide* temellenmektedir.

Burada metafizik felsefeyle ütopya arasında kurulan ilişkiyle ilgili bir parantez açmak yerinde olacaktır. Metafizik felsefe şeylerin değişmez özleri olduğunu ve aslen ayrı durduklarını iddia etmektedir ve diyalektik yöntemin tersi bir görünüme sahiptir (Frolov, 1991). Diyalektik yönetime göre ise şeyler ve fenomenler birbiriyle bağlantılıdır ve iç çelişkileri yüzünden sürekli değişim ve dönüşüm halindedirler. Dolayısıyla ütopya, bir mükemmellik imgesi olarak ve durağan görünümüyle diyalektik bir görünüme sahip değildir. Çünkü değişmez bir özü vardır ve ayrı durur (kapanma). Dolayısıyla Campanella'da daha açık görünmekle beraber belki de, ütopyaların kapanmışlıkları nedeniyle metafizik bir anlayışa sahip olduklarını iddia etmek mümkün olabilir.

Tüm bunların sonucu olarak mekansal analizde, en baskın ölçek olarak evrensel ölçeğin çıkmış olması şaşırtıcı değildir. Gezegen ve yıldızların konumlarına göre belirlenen düzen ve yeryüzündeki hiyerarşinin Hristiyanlıkla birleşimi sonucu oluşan ideolojik formülasyon, ütopya'daki hakim ideoloji olduğunu göstermektedir.

Dolayısıyla Güneş Ülkesi'ndeki mekansal pratik bu hakim ideolojinin tahakkümü altındadır. Sonuç olarak evrensel ölçek, Güneş Ülkesi'nin ideolojisinin görünür olduğu ölçek olarak anlaşılmaktadır. Bu nedenle de Güneş Ülkesi'nin zamansal çıkması, bu açıdan da şaşırtıcı görünmemektedir. Fakat bu zamansal ölçeğin mekanla ilişkisi de çarpıcıdır. Çünkü bu ideolojik bütünlüğe ait evrensel ölçekteki mekansal ögeler, ütopya mekanında da karşılıkları olan ögelerdir. Evrensel ölçekteki Güneş, Tanrıyı sembolize etmektedir ve ütopya mekanında B10-tapınak mekansal ögesiyle eşleşmektedir (Ek B). Dolayısıyla tapınak, dinin ve yönetimin merkezinde yer alarak, ideolojinin de merkezinde konumlanır. Ayrıca Güneş Ülkesi şehrinin de merkezinde yer almaktadır. Evrensel ölçekte görünen diğer öne çıkan ögelerden yedi gezegen ve yıldızlar (Ek C), ise astrolojiyle ilişkilendirilmektedirler. Üstelik mekandaki yansıması ise şehir ölçeğinde öne çıkan C1-halkalar, C2-surlar ya da C14-duvar ögeleridir (Ek C). Yedi gezegen kent surlarında sembolize edilmiştir. Dahası, Campanella bu mekansal ögeleri birden fazla ütöpik çözüm için ortak olarak kullanır. Öncelikle duvar, bir korunma ve dolayısıyla kapanma ögesi olarak görünür (Campanella, 2005). Fakat Campanella, duvar ögesine çok başka bir ideolojik anlam da yüklemektedir. Buna göre Güneş Ülkesi'nde duvar aynı zamanda eğitim işleviyle de yüklenmiştir. Campanella tüm insanlığın bilgisini, Güneş Ülkesi'nin eğitim müfredatı olarak duvarların üzerine işlemiştir (Campanella, 2005). Dolayısıyla üstyapı ile ilişkili olan bu işlev, duvar ya da sur ögesine ideolojik bir anlam da katmaktadır.

Ancak burada daha önce Jameson'da (2009) ele almış olduğumuz kapanma ögesi işleviyle eğitim işlevinin aynı mekansal öğede bir araya gelmesi, çelişkili bir durum ortaya çıkarır görünmektedir. Jameson (2009), ütopyalarda tarihsel zamanın dışlanmış olduğunu belirtiyordu. Fakat Campanella'da bunun tersi olur. Müfredatta, insanlık tarihine ait herşey bulunmaktadır. Üstelik Hristiyanlığın hakim olmasına rağmen diğer dinler ile ilgili bilgiler bile bulunmaktadır. Bu nedenle mekansal bir kapanma ögesi olmasına rağmen duvar ya da sur ögesi zamansal bir kapanma ögesi olarak görünmemektedir. Her ne kadar oluşturulmuş olan düzenin mükemmellik iddiası kaçınılmaz olarak bir tarihin sonu teziyle birleşir gibi görünse de, tarihsel zaman, Güneş Ülkesi'nde mevcuttur. Dolayısıyla Güneş Ülkesi'nin tam anlamıyla kapandığı söylenemez. Bu, mekansal olarak yeryüzünde de tanımlı olmasıyla ilişkili görünmektedir. Çünkü coğrafi olarak yeryüzünde konumlanması, onu aynı zamanda ulaşılabilir gibi gösteren bir "mümkün" olarak karşımıza çıkarır. Dolayısıyla tarihsel

zamanın dışına tam anlamıyla çıkabildiği söylenemez. Ancak çelişkili gibi görünen bu duruma rağmen, duvar ya da sur ögesine eğitim işlevinin yüklenmiş olması ütöpik bir çözüm olarak görünmektedir. İdeolojik bir unsur mekansal bir çözümle toplumsal pratiğe dahil edilmiştir.

Ayrıca duvar ya da sur ögeleri, üretim biçimiyle de ilişkilendirilmektedir. Önceki paragrafta bahsedilen eğitim işlevi içerisinde zanaat eğitimlerine dair bilgilerin de yer alması sayesinde *üretim ilişkilerinin yeniden-üretimi düzeyinde* de etken bir mekansal öğedir. Duvar, mekansal pratikteki üretim ilişkilerini nesiller boyu garanti altına alma işlevi de edinmiştir. Öğretmenlerle beraber üstyapı açısından bu mekansal öğeler araçsaldır.

Bir başka önemli olan durum ise, Campanella'nın evrensel ölçekle bahsedildiği gibi bir ilişki kuran tapınak ve şehir surlarının oluşturduğu kent planının, Kopernik'in güneş merkezli evren modelini yansıtmasıdır. Merkezde bulunan ve Güneş'i simgeleyen tapınak ve onu çevreleyen yedi gezegenin ismini taşıyan yedi iç içe halka şeklindeki kent surları, evrensel ölçekten bakıldığında da görülebilmektedir (Ek C). Kopernik'in Güneş Merkezli Evren Modelinin ütopyaya aktarılmış olması da gene kilise karşıtı bir tema olarak karşımıza çıkar. Kopernik'in evren modelini açıkladığı *De Revolutionibus*, Katolik kilisesi tarafından günümüzde bile kabul edilmeyen yasaklı kitaplar listesinde (Kuhn, 2012). 1610 ve 1616 yılları arasında Katolik kilise de Kopernik'in modeline karşı çıkmış ve bunu katoliklere yasaklamıştır (Kuhn, 2012). Burada da görülebildiği gibi güncel bir kilise karşıtı tez, Campanella tarafından Güneş Ülkesi'ne aktarılmıştır.

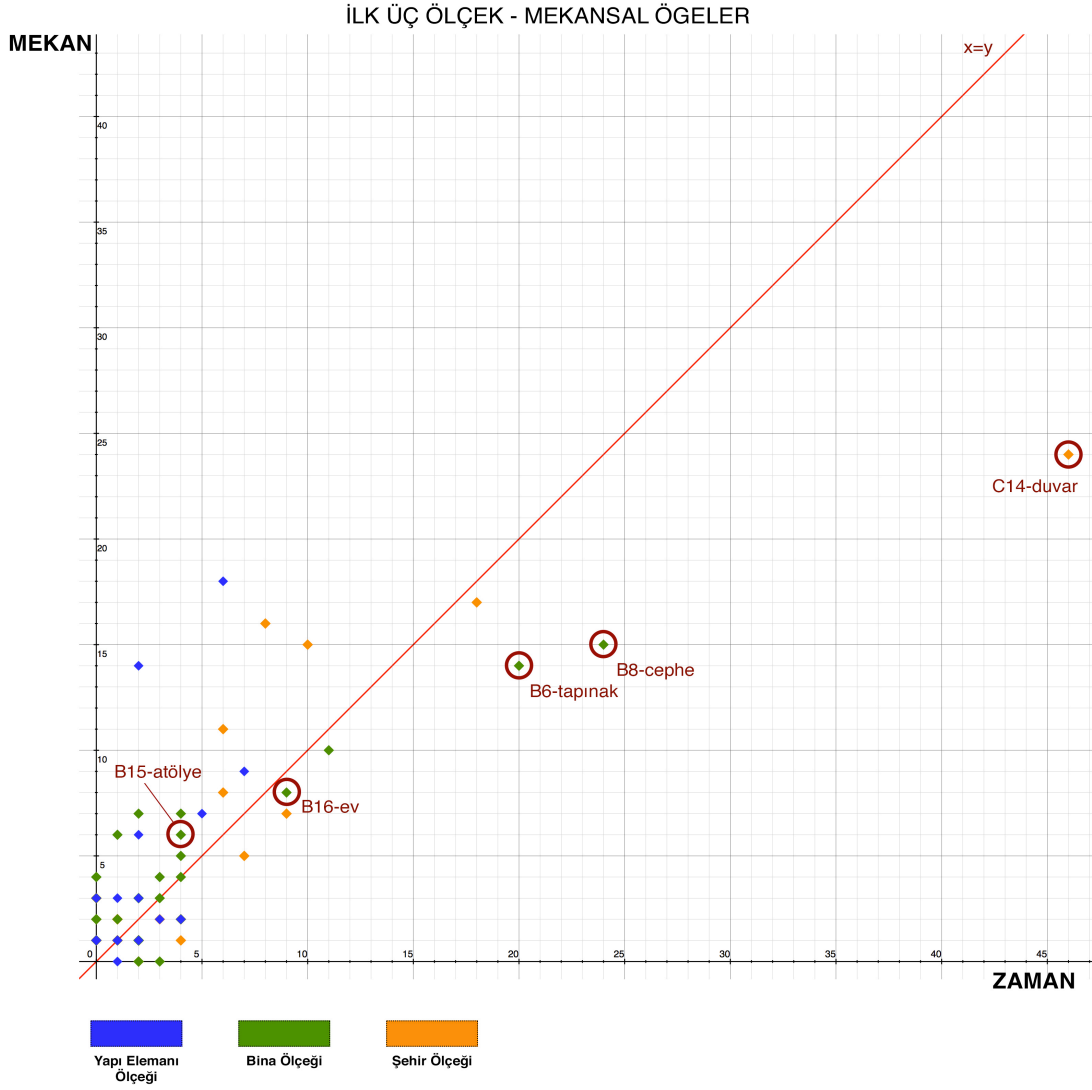
Ayrıca Ek C'de verilmiş olan sismografiğin evrensel ölçeğinde, Güneş ve yedi gezegen dışında öne çıkan bir başka öğe de E10-yıldız ögesidir. Bu öğe ise astroloji mitosuyla ilişkili görünmektedir (Bloch, 2013, c.1). Güneş Ülkesi'ndeki düzenin ve mekansal pratiğin kurallarını belirleyen doğa mitosuyla ilişkilidir. Bu nedenle de bu ideolojik ölçeğin önemli bir ögesi olarak görünür.

Campanella'nın ütopyası bir prototip olma özelliği taşımaktadır. Güneş Ülkesi bir, *akla yatkın olan "mümkün"* iddiası taşımaktadır (Bölüm 2.2.2). Dolayısıyla sadece Taprobana (Seylan) için değil, tüm yeryüzü için önerilmiştir. Evrensellik iddiası buradan gelir. Bloch'un (2013, c.1) söylediği gibi bir *Hristiyan Papa Sosyalizmi* önerir ve yaşamı boyunca da egemen sınıfları bu doğrultuda yönlendirme çabasında

olmuştur. Bu aynı zamanda yukarıdan aşağıya yönelmiş bir hiyerarşi anlayışıyla da uyumludur. Campanella'nın, hayalindeki dönüşümün aracı olarak mevcutta hiyerarşik olarak üst sınıfları görmesi, kendi ütöpik imgesindeki düşüncesiyle örtüşmektedir.

Peki sonuçta *Güneş Ülkesi*'nin tüm mekansal öğeleri gözetilerek analiz edildiğinde zamansal çıkması, Harvey'in (2008) More'dan sonra yazılmış olan edebi ütopyaları *mekansal biçim ütopyası* olarak görmesiyle çelişmez mi? Harvey'in haklı olması durumunda sonucun mekansal çıkması gerekirdi. Bu, elbette *Güneş Ülkesi*'nin *özlenen zaman* olmasıyla ilgilidir. Ancak bunun bir sebebi de mevcut gerçekliğin tam bir antitezi olmamasından gelir. Campanella, *Güneş Ülkesi*'ni yazarken tutsaktır. Bu nedenle örgütlediği komplonun daha sert *binyılcı* hatlarını hakim ideolojiye uyarlamak zorunda kalır. Evrensel ölçek, *Güneş Ülkesi*'nin ideolojik özünü içermektedir ve diğer ölçekler üzerinde baskın olmasından dolayı da ideolojinin, bu ütopyadaki baskın moment olduğu anlaşılmaktadır (Şekil 3.4). Üretim biçiminin her ne kadar önemli bir rolü bulursa da baskın olduğu söylenemez. İdeoloji, onu da tahakkümü altında tutmaktadır. Üstelik başka bir şey de görünür olmaktadır. Lefebvre (2015b), toplumsal mekânı, o toplumun üretim biçiminin alana yansıması ve hatta morfolojisi olarak tanımlıyordu. Ancak *Güneş Ülkesi*'nde kurulan yeni toplumda ideoloji hakim görüldüğünden, burada artık ideolojinin alana yansıması ya da morfolojisi olarak görünmektedir.

Hakim olan evrensel ölçeği ve ütopyanın kendisiyle doğrudan alakalı olmaktan çok çevresindeki komşuları ve dünyanın geri kalanıyla ilişkilerin anlatıldığı küresel ölçeği tüm mekansal öğelerin görüldüğü koordinat düzleminden çıkarırsak; geriye kalan grafik ütopyanın mekânı ile ilgili olmaktadır (Şekil 5.1). C14-duvar ögesi, ideolojik açıdan evrensel ölçekteki gezegenler ve yörüngelerini temsil ettiği ve ideolojik bir işlev olan eğitim işlevini yüklendiği için, mekânzamansal eksene oldukça uzak ve zamansal tarafta görünmektedir. B8-cephe mekansal ögesi de, gene duvar ögesinin cephelerine işlenmiş olan eğitim müfredatıyla ilgili anlatımda kullanıldığı için ideolojik olarak yüklendiği anlam benzerdir. Bu nedenle mekânzamansal eksene uzak görünmektedir. B6-tapınak ögesi de gene evrensel ölçekteki *Güneş*'i temsil ettiği için ideolojik anlamda yüklüdür. Dolayısıyla mekânzamansal eksenden uzak ve zamansal tarafta konumlanmaktadır. Bu üç mekansal öge, ideolojik anlamda ve dolayısıyla sürece dair kurgulanmış mekansal öğeler olarak görünmektedirler.



Şekil 5.1: Mekansal öğelerin gruplandığı ilk üç ölçeğin analitik düzlem üzerindeki görünümü.

Üretim biçimiyle doğrudan alakalı olan B15-atölye ve *işgücünün günlük yeniden üretimi* (barınma, dinlenme) bakımından B16-ev ögesi mekanzamansal eksene oldukça yakın görünmektedir (Şekil 5.1). Dolayısıyla mevcudun gerçekliğine yakın bir görünüm sergilerler. Öncelikle atölye ögesi, mekansal alandaki konumuyla üretim biçimiyle ilişkilendiğini doğrular görünmektedir. Ancak mekanzamansal diyalektik eksene yakın görünümü başka bir şeyi de anlamamıza yardımcı olmaktadır. Campanella'nın üretim biçimi formülasyonunda, sanayileşme sürecinin makineleşme öncesindeki aşaması olan manifaktür sistemini ütopyasına taşımış olduğunu 4. Bölüm'de ele almıştık. Manifaktür sistemi, romanın yazıldığı yıllarda henüz başlangıç

aşamasında *yeni olan* üretim biçimiydi. Aynı şekilde ev kurgusu da benzer bir şekilde mevcutta bulunan bir biçimden alınıp, Güneş Ülkesi'ne aktarılmıştır. Evlerin mülkiyetine sahip olunmaması ve kimlerin nerede oturacağına her altı ayda bir karar veren üst yönetimler gibi kurgular manastır sistemini hatırlatmaktadır. Dolayısıyla Jameson (2009), Güneş Ülkesi'ni, manastır mekanının genelleştirilmesi olarak ele almakta bu noktada haklı görünmektedir. Her iki mekansal öge de mevcutta bulunan biçimlerden alınarak ütopya aktarılmıştır. Dolayısıyla mevcuttan gelmeleri nedeniyle, gerçeklikle ilişkileri diğer mekansal ögelere göre daha fazladır.

Buna göre Şekil 5.1'deki grafik aynı zamanda mekansal kurgunun gerçekle ne kadar alakalı kurgulandığını anlamamıza da yararmaktadır. Jameson'ın (2009) *temsilin hammaddeleri* olarak nitelendirdiği ögeler olarak görünmektedirler. Ayrıca Şekil 5.1, bize başka bir şeyi daha göstermektedir. Buna göre, küresel ve evrensel ölçekler çıkarıldığında geriye kalan ölçeklerdeki durum ağırlıklı olarak mekansal bir görünüm sergiler. Dolayısıyla Harvey (2008), pek de haksız görünmemektedir. Güneş Ülkesi de mekansal bir oyun görünümündedir. Ancak bu oyunun kuralları ideolojik boyuttan, doğrudan belirlenmektedir. Bu mekansal oyunun süreçle alakalı ve zamansal çıkması da bundan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Campanella'nın ütopyası için mekansal oyunun, zamansal momentlerle ilişkili kurgulandığını söyleyebiliyoruz. Başta ifade edilen *özlenen zaman* olma durumu, Güneş Ülkesi için bir kez daha doğrulanmış görünmektedir. Bu nedenle Güneş Ülkesi mekansaldan ziyade zamansal ve hatta *binyılcılık* anlayışı nedeniyle "kehanetçidir" (Frajese, 2003).

Bloch (2013, c.1), Campanella'nın ütopyasıyla More'un *Ütopya*'sını birbirinin zıddı olarak görüyordu. Buna göre More'un *Ütopya* romanında bulunan özgürlük teması, Campanella'da yerini aşırı hiyerarşik bir düzene bırakır. Campanella'da merkezileşmiş olarak görünen yapı, More'da daha federatif bir görünüm sergiler. Dolayısıyla Bloch (2013, c.1), More ve Campanella karşıtlığını, tarihte *merkezileşmiş devlet sosyalizmi* ile *liberal federatif sosyalizm* arasındaki karşıtlığın ilk nüvesi olarak nitelendirir. Ayrıca aralarında birinin *özlenen mekan* ve diğerinin de *özlenen zaman* olma özellikleri açısından da bir fark olması, bu karşıtlık tezini güçlendirmektedir.

Tüm bu metin analizinin sonucu olarak, niceliksel olarak geliştirilmiş olan yöntemin sonuçlarının, ütopya mekanının tüm içeriği ile birlikte değerlendirilmesine büyük bir paralellik içerdiği anlaşılmaktadır. 2. Bölüm'de ele alınmış olan ütopya teoride belirtilmiş olan sosyolojik, felsefi ve psikolojik özelliklerin yanında edebi ve biçimsel

özelliklerin de *metin görselleştirme* yöntemiyle daha anlaşılır hale geldiği görünmektedir. 3. Bölüm’de ele alınan, Lefebvre’in (2015b) mekanın üretimi tezi ve Harvey’in (2008) mekan-zaman diyalektiği önermesinden yola çıkılarak hazırlanmış olan *kuramsal sentez* (Bölüm 3.3) sayesinde, *Güneş Ülkesi* içerisinde kullanılan tüm mekansal öğelerin tek tek yüklendikleri anlamların kodlanması ve metin içerisinde kaç defa kullanıldıklarıyla bu verilerin birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan niceliksel verilerin niteliksel analize yardım edebildiği görünmektedir. Dolayısıyla 2. Bölüm’de yer alan ütopyacı teori, incelenen ütopyanın sosyolojik olarak hangi ütöpik bilinç aşamasıyla ilgili olduğu, felsefi ve psikolojik arkaplanıyla ütopyacı dürtünün boyutları ve edebi anlamda içeriksel ve biçimsel olarak nasıl bir ütopyacı programa dönüştüğünü gösterirken; 3. Bölüm, *mekansal bir oyun* olan ütopyada mekansal öğelerin, farklı anlamsal boyutlarda (Kuramsal sentezde ele alınan dört moment) yüklendikleri anlamları ortaya çıkarmamızı sağlamaktadır. Dahası, Harvey’in (2008) önerdiği mekanzamansal diyalektiğe göre bu dört momentin ikisi zamansal ve diğer ikisi de mekansal çıkmaktadır. Bu nedenle geliştirilen metin görselleştirme yöntemi, ütopyanın mekansal ve zamansal boyutlarını da irdeleyebilmemizi sağlamaktadır.

Analizin ortaya çıkardığı bir başka şey ise; her ne kadar ütopyalarda tarihsel zaman dışlanmış görünse de, ütopya içi bir zamansallıktan söz etmenin mümkün olduğudur. Ütopyaların zamansal anlamda geleceğe işaret ettiği 2. Bölüm’de Bloch ve Mannheim okumalarında ele alınmıştı. Bu, ütopyacının kurguladığı yeni toplumun, mevcut mekan ve zaman içerisinden algılanışdır. Ancak ütopya bize yeni toplumun “mükemmel” görünümlü bir kesitini sunarken gelişim ve değişime yönelik süreç kapanmış bir görünüm arz eder. Tarihsel zamanın dışlanmışlığı bununla alakalıdır. Jameson’ın (2009) belirttiği “*radikal farklılığı koruma*”ya yönelik *kapanma* refleksi buna işaret etmektedir. Fakat sonuçta, ütopya içerisinde de zamansal tedbirlere rastlanır. Adalet aygıtları, hakim kültürel yapı, eğitim ve pedagoji gibi gelecek nesilleri garanti altına almaya çalışan bu tedbirler, sonuçta ütopya içerisinde temsile yansımayan ama öngörülen bir süreç işaret eder. Jameson (2009), ütöpik metinleri aynı zamanda bu ütopyaların anayasası olarak değerlendiriyordu. Dolayısıyla mevcut hakim ideolojinin karşısına kendi ideolojik formülasyonunu ve de bununla ilgili mevcut üretim biçiminin yerine de yeni üretim biçimi formülasyonunu getirir. Sonuçta ideoloji ve üretim biçimi karşıt olarak, ütopya içerisinde yeniden üretilir.

Ancak Lefebvre’de (2015b), üretim biçiminin ideolojiyle uyumlu ve diyalektik bir ilişki içerisinde görüldüğünü ele almıştık. Hatta üretim biçimi baskındır ve ideolojiyi de yönlendirir. Bu nedenle Lefebvre (2015b) toplumsal mekanı, verili bir toplumun üretim biçiminin alana yansıması olarak ifade ediyordu. Buna göre, mevcudun karşıtı ve hatta antitezi olan ütopya da, üretim biçimi ve ideolojinin yeniden kurgulandığı görünür. Tabi ikisi arasındaki diyalektik ilişki de yeniden kurulur. Fakat ütopya da mevcut gerçeklikten farklı olarak bu sefer ideolojinin üretim biçimi üzerinde hakim olduğu görünmektedir. İdeoloji, üretim biçimi üzerinde hakim olduğunda mekan üzerinde de hakimiyet kurar. Dolayısıyla Lefebvre’in (2015b) toplumsal mekan için söylediğini ütopya mekanı için ifade edecek olursak; ütopya mekanının, verili ütopyanın ideolojisinin alana yansıması olduğunu söyleyebiliriz. Campanella’da bu açıkça görünmektedir. İdeolojik olanın bulunduğu evrensel ölçek ve öğeleri, sembol olarak mekana yansıtılır. More’da da durum daha farklı değildir. Ütopya’da da, VIII. Henry’nin Londra’sının elli dört kazası ideolojik anlamdaki *eşitlik* vurgusunu tekrar etmek için adada, elli dört birbirine eş kent olarak kurgulanmıştır (Jameson, 2009). Dolayısıyla More’da da, ideolojinin mekan üzerinde bir hegemonya kurduğunu söylemek mümkündür.

Bu noktada Lefebvre’in (2015b), mekanın bir tahakküm aracı olduğu önermesi akla gelmektedir. Kapitalist toplum içerisinde mekana yönelik üç temel içerim bulunuyordu: bir meta olarak mekan, bir üretim aracı olarak mekan ve bir tahakküm aracı olarak mekan (Lefebvre, 2015b). Sonuncusunun, ideolojinin taşıyıcısı olarak ütopya içerisinde mevcut olduğu analizin sonucunda görülebilmektedir. Üretim biçimi formülasyonu sayesinde bir üretim aracı olarak da gene karşımıza çıkar. Ancak mekan bir meta olarak, yani alınırsatılır bir nesne olarak görünmez. Özel mülkiyetin reddedilmesi nedeniyle ticari bir nesne olmaktan çıkarılmıştır. Campanella, ütopyasındaki özel mülkiyetin reddedilmesiyle ilgili mantığını insan ve mekan üzerinden açıkça ifade eder: *“Onlara göre mülkiyet kavramı kendi evimiz, kendi çocuklarımız ve karımız olduğu için ortaya çıkmıştır. Bundan da bencillik türemiştir”* (Campanella, 2005, s. 33). Bu alıntının bir diğer çok önemli yanı ise Campanella’nın, Güneş Ülkesi’nde yaptığı ideolojik formülasyonun ideolojik temasını (ideologeme) vermesidir. Mülkiyetten doğan bir bencillik, bu ütopyanın karşısında durduğu en önemli ahlaki temayı belirler. Campanella, bencilliğin karşısına kardeşlik temasını koyar.

Dolayısıyla, ütopyada mekanın araçsal bir özü olduğundan söz edilebilir. Üstelik bu yönüyle kapitalist üretim biçimi içerisindeki mekan ile de meta olma özelliği dışında benzeşmektedir. Mekanın benzeşen iki özelliği ise özleri itibarıyla mevcuttan ayrılmaktadırlar. Mevcut durumda hakim ideolojinin taşıyıcısı olan, tahakküm aracı olan mekan, ütopya içerisinde karşı-hareketlendirici ideolojinin taşıyıcısı olarak görünür. Aynı şekilde mevcut üretim biçiminin de taşıyıcısı ve sağlayıcısı olan mekan, ütopyada yeni üretim biçimi formülasyonunun taşıyıcısıdır. Peki bu benzerlikten yola çıkılarak, mevcut durum için ne söylenebilir? Jameson (2009), ütopyanın eleştiri ya da hiciv aygıtı sayesinde esas işlevi olarak dikkati mevcuda yönelttiğini söylüyordu. Buna göre mevcut mimarlık pratiğine geri dönecek olursak, ütopya ve mimarlık arasındaki mekansal algı hakkında ne söylenebilir? Öncelikle Harvey'in (2008), ütopyanın *mekansal bir oyun* olma özelliği belirli ölçülerde mimarlık için de geçerli değil midir? Ek A'da görünen tarihsel süreç içerisinde, modern mimarlığın ortaya çıkışıyla birlikte 20. yüzyıldan itibaren -önceleri mimar ya da şehirci olmayanlar tarafından ele alınan- ütopyanın, mimarların ve şehircilerin ilgi alanına girmesi bir tesadüf olarak mı ele alınmalıdır? Bu anlamda Gropius'un Bauhaus'un programında "*Bauhaus'un İlkeleri*" başlığı altında dile getirdiği bir nokta önem kazanmaya başlıyor:

Geleceği hedef alan, geniş çaplı, Ütopik yapısal tasarımların -kamu yapıları ve tapınakların- ortaklaşa planlanması, Mimar, ressam, heykeltıraş -tüm usta ve öğrencilerin- bu tasarımlarda birlikte çalışmaları ve mimarlığı oluşturan tüm bileşke ve parçalar arasında zamanla uyum sağlamayı amaçlamaları. (Gropius, 2002a, s. 23)

İlk olarak bu alıntıdaki "*geleceği hedef alan*" sözü, ütopyacılık zamansal eğilimi ifade etmektedir. Üstelik kamusal yapıları ve hatta tapınakları bu ütopik kategoriye dahil eder. Dolayısıyla ütopik olarak algılananın, toplumun geneliyle ilgili olan olarak anlaşıldığı görülmektedir. Buradan anlaşılıyor ki, Bauhaus da mekanı ideolojinin taşıyıcısı olarak görmektedir. Ne var ki bu, doğrudan ifade edilmez. Bileşke ve parçalar arasındaki uyumu sağlamak, yani mekansal öğeler arasındaki (tüm ölçeklerdeki) uyumu sağlamak hedeflendiğinde, bunu *mekansal bir uyum* ya da *mekansal bir oyun* olarak anlamak yersiz midir? Eğer burada sözü geçen yapılar "*Ütopik*" olarak algılanıyorsa, pekala bir *mekansal oyun* olarak da anlaşılabilirler.

Ancak burada bahsedilen mekanın taşıyıcılığını yaptığı ideoloji, hangi ideolojidir? Lefebvre (2015b) ve hatta Fransız ütopyacıların (Tonka ve diğerleri) eleştirisi de bu yöndeydi (Bölüm 3.1.4). Sonuçta günümüzden bakıldığında, Bauhaus ve modern mimarinin bugün anladığımız anlamda kapitalizmin mekanını yaratmış olduğu açıkça görünmektedir. Dolayısıyla mekan (daha da net olarak mimari mekan), hakim ideolojinin taşıyıcısıdır ve bir üretim aracı olarak kapitalist üretim biçimiyle uyumlu haldedir. Tonka ve diğerleri (2011), Bauhaus'tan başlayarak modern mimariyi teknoloji ve sanat ikilemine hapsedilmiş olarak görüyorlardı. Buna göre teknoloji, apolitik ve insanı özgürleştireceği iddiasındadır ve sanat da aşkınlaştırılmış ve sadece burjuva sınıfına okunaklı gelen bir estetik dil oluşturmaktadır (Tonka ve diğerleri, 2011). Dolayısıyla mimari ürün, apolitik bir nesne olarak kurgulanmıştır. Bu nedenle modern mimarlığın tasarladığı mekan, Lefebvre'in (2015b) *mekan temsili* kategorisinde görünmektedir. *Arkitektonik aktivite* ve *arkitektonik pratiğin* sonucu olarak gerçekleştirildiğinde ise, yaşanan ve deneyimlenen bir mekana dönüşür ve temsil mekanı kategorisine geçer (Lefebvre, 2015b; Tonka ve diğerleri, 2011). Ancak tüm bu süreç, üretim biçimi ve ideolojinin tahakkümü altında bulunmaktadır.

Bu nedenle yapılan bu analizin ortaya çıkardığı en önemli bulgulardan biri, bir mekanın tasarlandığında sadece mekan temsili kategorisinde ölçü, boyut, doku, renk, biçim, gibi anlamların yanısıra *temsil mekanı*, *üretim biçimi* ve *ideolojide* de bir konum alıyor olduğunun ortaya çıkmasıdır. Bölüm 3.3'te ele alınmış olan *kuramsal sentez*, bir mekan oluşturulduğunda, onu oluşturan *bileşke* ve *parçalarının* (ölçeksel olarak bakıldığında birbirini kapsayan durumların da - yani bütün) *mekan temsili* haricinde üç farklı momentte daha konumlandığını göstermektedir. Dolayısıyla kapitalist toplum içerisinde üretilmiş bir mimari ürün ele alındığında, bu ürünün üretim biçimiyle ve ideolojik kılıfıyla birlikte ele alınması gerekir (Tonka ve diğerleri, 2011). İdeoloji ve üretim biçimiyle ilişkilendiği ölçüde de sınıfsal bir içerime sahip olduğu anlaşılır. Çünkü tüm *arkitektonik aktivite* ve *pratik*, sermayenin ve burjuva sınıfının hegemonyası altındadır (Tonka ve diğerleri, 2011). Bu nedenle bir mimari ürünün değerlendirmesi yapılırken herhangi bir işlev ve biçim tartışması, kaçınılmaz olarak üretim biçimi ve ideolojiyle ilişkisi içerisinde ele alınmalıdır.

Peki burada bahsedilen ve modern mimarinin sıklıkla dile getirdiği işlev neyi ifade etmektedir? Eğer işlev olarak mekanın ne amaçla kullanılacağı anlaşılıyorsa; kapitalist üretim biçiminde kurgulanmış olan bir mekansal işlev, Lefebvre'in (2015b) *mekansal*

pratik, Tonka ve diğerlerinin (2011) de *toplumsal pratik* olarak adlandırdıkları üretim ilişkilerinin mekana yansması olarak görünmektedir. Örneğin bir mimari ürünün ihtiyaç programı, onun sadece mekan temsilini ilgilendiren fiziksel özelliklerini değil; aynı zamanda üretim biçiminin örgütleniş biçimini ve ideolojinin dayattığı hiyerarşiyi de ifade eder. Dolayısıyla bu ilişkiler sınıfsal içerimlere sahiptirler. Üstelik Tonka ve diğerlerinin (2011) gösterdiği gibi bu durum sadece kamusal işlevler için değil; aynı zamanda özel alan ve hatta konut için de böyledir. Harvey'in (2008) bahsettiği ve dejenere ütopya kategorisinde değerlendirilen banliyö ütopyaları ile işçi konutlarının karşı karşıya gelmesi, mekansal bir çerçevede sınıf çelişkisinin tekrarı olarak anlaşılmaktadır. Dolayısıyla bir binanın ihtiyaç programındaki işlevlerin bir araya gelişini, kapitalizmin "ütopya"sının *mekansal oyununun* ya da *uyumunun* yol haritası olarak ifade etmek pekala mümkündür. Henüz mekan temsili aşamasında dahi olmadığı sırada bu ihtiyaç programının *mekan temsili* fiziksel ihtiyaçlarının yanı sıra, *ideoloji*, *üretim biçimi* ve mimarın zihninde ancak tahmini veya sezgisel düzeyde *temsil mekanını* içerdiği de düşünülebilir.

Kapitalist üretim biçimi içerisinde mekanın ve mimari üretimin, hakim ideoloji ve üretim biçiminin tahakkümü altında olduğu görünmektedir. Kapitalizm içerisinde mimarlık hakkında benzer bir çıkarımı Manfredo Tafuri de, Lefebvre ve Fransız ütopycılarına paralel ve hemen hemen aynı dönemlerde yapmaktaydı. Tafuri (1976) de mimarlığın, hakim ideoloji ve iktisadi bağlamın dışına çıkmasını olanaksız görüyordu. Sonuçta önerdiği ise, mimarının kapitalist gelişime ayak uydurması ya da mimarlık içinden bir arayıştan vaz geçilmesi idi (Tafuri, 1976). Ancak Tonka ve diğerleri (2011), hakim ideolojinin mimarlık pratiği üzerindeki hegemonyasına karşı bir öneri getirmektedirler. Buna göre getirdikleri öneri, mesleki pratiğin içerisinde bir "kışkırtmadır" (Tonka ve diğerleri, 2011). Bu noktada getirilen bu öneri, özellikle ütopycı temel bir işleve denk düşmektedir. Jameson (2009), edebi anlamıyla ütopya türünün eleştirel özelliğini yansıtan bir "hiciv" biçimine sahip olduklarını belirtiyordu. Dolayısıyla Tonka ve diğerlerinin (2011) önerdiği kışkırtıcılık, eleştiri ekseninde edebi ütopycaların hiciv olma özellikleriyle benzeşir. Buna göre önerilenin, hakim ideolojinin karşısında, Mannheim'ın (2009) ütopycayı hareketlendirici (karşı) ideoloji olarak anlamasına benzer olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuçta bu tezde ele alınmış olan ütopycada mekan analizi, başlangıçtaki ütopycı mekanını irdelemeye ve hatta niteliksel bir incelemeyi niceliksel olarak ifade etme

yöntemi geliştirmeye dair hedefini yerine getirebilmiş görünmektedir. Elbette burada uygulanan yöntemin bireysel bir okumanın ürünü olduğu ve niceliksel ifadenin de gene niteliksel bir irdelemeden kaynaklandığı göz önünde tutulmalıdır. Ancak niteliğe dair niceliksel bir metin görselleştirme yönteminin, içeriğe yönelik yorumları pekiştirmeye ve sağlamaya imkan tanıdığı görünmektedir. Ütopyada mekanın analiz edilmesinin, mimarlık ve ütopya arasında başlangıçta sezgisel ve muğlak görünümlü bağlantıları ortaya çıkarma ve yorumlamaya da imkan tanıdığı; üstelik günümüz modern mimarlık pratiğine dair irdeleme ve yeni sorular üretebilme potansiyeline de sahip olduğu görünmektedir.

KAYNAKLAR

- Ağaoğlu, A.** (2014). *Serbest İnsanlar Ülkesinde* (Sf. 305-377), içinde, **Usta S.**, *Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Aristophanes** (2005). *Kadınlar Halk Meclisi* (Sf. 33-51), içinde, **S. Usta** (Ed.), *Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Aristoteles** (2005a). *Kadıköylü Phaleas'ın Eşitlikçi Devlet Tasarısı* (Sf. 89-94), içinde, **S. Usta** (Ed.), *Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Aristoteles** (2005b). *Miletli Hippodamos'un Komünal Kenti* (Sf. 95-100), içinde, **S. Usta** (Ed.), *Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Arslan, M. E.** (2006). *20. Yüzyıl Teknolojik Ütopyalarının, Hareketlilik, Esneklik/Uyabilirlik ve Teknoloji Kavramları* (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Aybay, R.** (2012). *Sosyalizmin Öncülerinden Robert Owen, Yaşamı, Eylemi, Öğretisi*, Alfa Basım Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti, Cağaloğlu, İstanbul
- Bradbury, R.** (2007). *Fahrenheit 451* (Z. Kayalıoğlu, K. Kayalıoğlu, çev.), İthaki Yayınları, Kadıköy, İstanbul
- Bloch, E.** (2013). *Umut İlkesi* (T. Bora, çev.) (2 Cilt), İletişim Yayınları, Cağaloğlu, İstanbul
- Bloch, E., Adorno T. W.** (2015). *Bir Şeyler Eksik: Ütopik Özlemin Çelişkileri Üzerine Tartışma* (Sf. 65-85)(H. Hünler, çev.), içinde, **U. U. Aydın** (Ed.), *Ernst Bloch'la Söyleşiler*, Habitus Yayıncılık, Beyoğlu, İstanbul
- Buckley, C.** (2011). *Introduction: The Echo of Utopia*, In, **C. Buckley ve J. L. Violeau** (Eds.), *Utopie, Texts and Projects, 1967-1978*, Semiotext(e), Los Angeles, CA
- Campanella, T.** (2005). *Güneş Ülkesi* (S. Usta, çev.), Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Claeys, G.** (2000). *Socialism and Utopia* (pp. 206-240), In, **R. Schaer, G. Claeys ve L. T. Sargeant** (Eds.), *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*, New York: Oxford University Press, New York
- Cook, P.** (1999). *Archigram*, Princeton Architectural Press, New York
- Engels, F.** (2010). *İngiltere'de Emekçi Sınıfın Durumu* (Y. Fincancı, çev.), Sol Yayınları, Ankara
- Engels, F.** (1990). *Köylüler Savaşı* (K. Somer, çev.), Sol Yayınları, Ankara
- Engels, F.** (2015). *Ütopyadan Bilime Sosyalizm* (Y. Onay, çev.), Evrensel Basım Yayın, İstanbul
- Ertan, K. A.** (2003). Kentin Tükenişi ve Ütopyalar. *Amme İdaresi Dergisi*, 36 (2), 143-165.

- Ertan, K. A.** (2004). 20. Yüzyıl Kent Ütopyları. *Çağdaş Yerel Yönetimler*, 13 (3), 5-21.
- Frajese, V.** (2003). *Campanella* (Sf. 48-52), içinde, **M. Riot-Sarcey, T. Bouchet ve A. Picon** (Eds.), *Ütopylar Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, Beyoğlu, İstanbul
- Frolov, I.** (1991). *Felsefe Sözlüğü* (A. Çalışlar, çev.), Cem Yayınevi, Cağaloğlu, İstanbul
- Fishman, R.** (1987). *Bourgeois Utopias: The Rise and Fall of Suburbia*, Basic Books, New York, NY
- Fishman, R.** (2012). *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier* (S. 27-53), In, **S. S. Fainstein ve S. Campbell** (Eds.), *Readings in Planning Theory*, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, UK
- Gaspıralı, İ.** (2014). *Darürrahat Müslümanları* (Sf. 211-282), içinde, **Usta S.**, *Türk Ütopyları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Gropius, W.** (2002a). *Weimar'daki Staatliches Bauhaus'un Programı* (Sf. 19-26), içinde, *Modern Mimarlığın Öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus, Boyut Kitapları*, Bağcılar, İstanbul
- Gropius, W.** (2002b). *Bauhaus Üretiminin İlkeleri, Dessau, 1926* (Sf. 27-29), içinde, *Modern Mimarlığın Öncüleri: Walter Gropius ve Bauhaus, Boyut Kitapları*, Bağcılar, İstanbul
- Harvey, D.** (2008). *Umut Mekanları* (Z. Gambetti, çev.), Metis Yayınları, Beyoğlu, İstanbul
- Hesiodos** (2005). *Altın Çağ Özlemi* (Sf. 111-134), içinde, **S. Usta** (Ed.), *Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyları*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Huxley, A.** (2000). *Cesur Yeni Dünya* (Ü. Tosun, çev.), İthaki Yayınları, Kadıköy, İstanbul
- İmzasız** (2011). "Dialectical Utopia", içinde, **C. Buckley ve J. L. Violeau** (Eds.), *Utopie, Texts and Projects, 1967-1978*, Semiotext(e), Los Angeles, CA
- Jambulos** (2005). *Güneş Adaları* (Sf. 25-32), içinde, **S. Usta** (Ed.), *Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyları*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Jameson, F.** (2009). *Ütopya Denen Arzu* (F. B. Aydar, çev.), Metis Yayınları, Beyoğlu, İstanbul
- Kemal, N.** (2014). *Rüya* (Sf. 191-210), içinde, **Usta S.**, *Türk Ütopyları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

- Kramer, S. N.** (2002). *Tarih Sümer’de Başlar* (H. Koyukan, çev.), Kabalcı Yayınevi, Cağaloğlu, İstanbul
- Kuhn, T.** (2012). *Kopernik Devrimi* (Sf. 13-54), içinde, **E. Helvacıoğlu** (Ed.), *Bilimsel Devrimin Başyapıtları*, 7 Renk Basım Yayın ve Filmcilik Ltd. Şti., Kadıköy, İstanbul
- Lefebvre, H.** (2015a). *Kentsel Devrim* (S. Sezer, çev.), Sel Yayıncılık, Çemberlitaş, İstanbul
- Lefebvre, H.** (2015b). *Mekanın Üretimi* (I. Ergüden, çev.), Sel Yayıncılık, Çemberlitaş, İstanbul
- Lukianos** (2005). *Öbür Dünya’da Eşitlik* (Sf. 135-165), içinde, **S. Usta** (Ed.), *Platon’dan Jambulos’a Antikçağ Ütopyaları*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Mannheim, K.** (2009). *İdeoloji ve Ütopya* (M. Okyavuz, çev.), De Ki Basım Yayın Ltd. Şti, Ostim-Batıkent, Ankara
- Marx, K., Engels, F.** (1979). *Komünist Parti Manifestosu*, Aydınlık Yayınları, Cağaloğlu, İstanbul
- More, T.** (2012). *Utopia* (S. Eyüboğlu, V. Günyol, M. Urgan, çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Narin, Ö.** (2013). *Anlatılan Senin Hikayendir* (Sf. 39-62), içinde, **E. Helvacıoğlu ve B. Okar** (Ed.), *Marksizmin Başyapıtları -19. Yüzyıl-*, 7 Renk Basım Yayın ve Filmcilik Ltd. Şti., Kadıköy, İstanbul
- Orwell, G.** (2014). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (C. Üster, çev.), Can Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Owen, R.** (2006). *Yeni Toplum Görüşü ve Lanark Raporu* (L. Akalın, çev.), Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Öğüt, V. S.** (2007). Köylüler Savaşı ve Thomas Münzer Tarih yazımında Temel Gelenekler ve Marksist Yol İzleri, *Tarih Yazımı*, Sayı 1, Sf. 1-35
- Özalp, E.** (2013). *Grundrisse, Katkı ve Asıl Olarak Kapital Üzerine* (Sf. 215-234), içinde, **E. Helvacıoğlu ve B. Okar** (Ed.), *Marksizmin Başyapıtları -19. Yüzyıl-*, 7 Renk Basım Yayın ve Filmcilik Ltd. Şti., Kadıköy, İstanbul
- Platon** (2005). *Eşitlikçi Devlet Üzerine* (Sf. 79-88), içinde, **S. Usta** (Ed.), *Platon’dan Jambulos’a Antikçağ Ütopyaları*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Platon** (2006). *Devlet* (I. Soner, çev.), Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Platon** (2015). *Atlantis Efsanesi* (Sf. 173-184), içinde, **Usta S., İlkçağ Ütopyaları: Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri**, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Rousseau, J. J.** (2006). *Toplum Sözleşmesi* (V. Günyol, çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul
- Seismo** (t.y.). İçinde, Online Etymology Dictionary. Alındığı tarihi 30 Aralık 2016 http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=seismo

- Sevinç, A.** (2005). *İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık Hayalleri: Ütopya Eskizleri* (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Siculus, D.** (2015). *Messeneli Euhemeros: Kutsal Metinler* (Sf. 229-239), içinde, **Usta S.**, *İlkçağ Ütopyaları: Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Tafari, M.** (1976). *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, England
- Tagizade, L.** (2006). Sosyalist Realizm: Kökeni, Oluşum Süreci ve Kavramı. *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. Cilt 3, sayı. 4, Sf. 7-24
- Tanilli, S.** (2001). *Değişimin Diyalektiği ve Devrim*, Adam Yayınları, Beyoğlu, İstanbul
- Tonka, H., Jungmann, J. P., Aubert, J.** (2011). *Architecture as a Theoretical Problem* (S. 124-145), In, **C. Buckley ve J. L. Violeau** (Eds.), *Utopie, Texts and Projects, 1967-1978*, Semiotext(e), Los Angeles, CA
- Usta, S.** (2014). *Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Usta, S.** (2015). *İlkçağ Ütopyaları: Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Üçer, Z. A. G., ve Yılmaz, G.** (2004). Kent Ütopyaları Kapsamında Konut Tipolojileri. *G. Ü. Fen Bilimleri Dergisi*, 17 (4), 133-147.
- Vincent, J-M.** (2003). *Mannheim* (Sf. 160-161), içinde, **M. Riot-Sarcey, T. Bouchet ve A. Picon** (Eds.), *Ütopyalar Sözlüğü*, Sel Yayıncılık, Beyoğlu, İstanbul
- Yalçın, H. C.** (2014). *Hayal Edilmiş Hayat* (Sf. 283-290), içinde, **Usta S.**, *Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim*, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul
- Wigley, M.** (1998). *Constant's New Babylon: The Hyper Architecture of Desire*, Witte de With, center for contemporary art / 010 Publishers, Rotterdam
- Zamyatin, Y.** (2012). *Biz* (F. Arıkan, S. Arıkan çev.), İthaki Yayınları, İstanbul

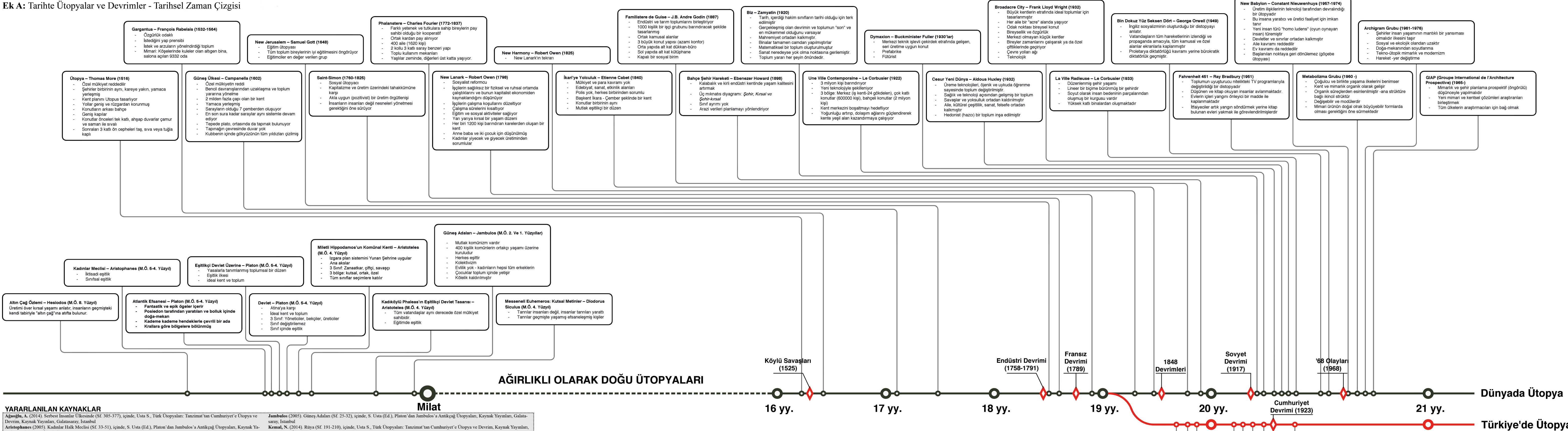
EKLER

EK A: Tarihte Ütopyalar ve Devrimler - Tarihsel Zaman Çizgisi

EK B: *Güneş Ülkesi* Mekansal Öge Kodlama Çizelgesi

EK C: Tomasso Campanella - *Güneş Ülkesi*. Mekansal Ögelerin Sismografiği

Ek A: Tarihte Ütopyalar ve Devrimler - Tarihsel Zaman Çizgisi



YARARLANILAN KAYNAKLAR

Ağaoğlu, A. (2014). Serbest İnsanlar Ülkesinde (Sf. 305-377), içinde, Usta S., Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Aristophanes (2005). Kadınlar Halk Meclisi (Sf. 33-51), içinde, S. Usta (Ed.), Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Aristoteles (2005a). Kadıköylü Phalaas'ın Eşitlikçi Devlet Tasarısı (Sf. 89-94), içinde, S. Usta (Ed.), Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Aristoteles (2005b). Milletli Hippodamos'un Komünal Kenti (Sf. 95-100), içinde, S. Usta (Ed.), Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Arslan, M. E. (2006). 20. Yüzyıl Teknolojik Ütopyalarının, Hareketlilik, Esneklik/Uyabilirlik ve Teknoloji Kavramları (Yüksek Lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Aybay, R. (2012). Sosyalizmin Öncülerinden Robert Owen, Yaşamı, Eylemi, Öğretisi, Alfa Basım Yayın Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti, Çağaloğlu, İstanbul

Bradbury, R. (2007). Fahrenheit 451 (Z. Kayahoglu, K. Kayahoglu, çev.), İtahi Yayınları, Kadıköy, İstanbul

Campanella, I. (2005). Güneş Ülkesi (S. Usta, çev.), Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Claeys, G. (2000). Socialism and Utopia (pp. 206-240), In, R. Schae, G. Claeys ve L. T. Sargeant (Eds.), Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World, New York: Oxford University Press, New York

Cook, P. (1999). Archigram, Princeton Architectural Press, New York, NY

Ertan, K. A. (2003). Kentin Tükenişi ve Ütopyalar. Amme İdaresi Dergisi, 36 (2), 143-165.

Ertan, K. A. (2004). 20. Yüzyıl Kent Ütopyaları. Çağdaş Yerel Yönetimler, 13 (3), 5-21.

Fishman, R. (2012). Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier (S. 27-53), In, S. S. Faistman ve S. Campbell (Eds.), Readings in Planning Theory, Blackwell Publishing Ltd., Oxford, UK

Gaspıralı, İ. (2014). Darürrahat Müslümanları (Sf. 281-282), içinde, Usta S., Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Hesiodos (2005). Altın Çağ Özlemi (Sf. 111-134), içinde, S. Usta (Ed.), Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Huxley, A. (2000). Cesur Yeni Dünya (Ü. Tosun, çev.), İtahi Yayınları, Kadıköy, İstanbul

Jambulos (2005). Güneş Adaları (Sf. 25-32), içinde, S. Usta (Ed.), Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Kemal, N. (2014). Rüya (Sf. 191-210), içinde, Usta S., Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Lukianos (2005). Öbür Dünya'da Eşitlik (Sf. 135-165), içinde, S. Usta (Ed.), Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

More, T. (2012). Utopia (S. Eyuboğlu, V. Günyol, M. Urgan, çev.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul

Orwell, G. (2014). Bin Dokuz Yüz Seksen Dört (C. Üster, çev.), Can Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Owen, R. (2006). Yeni Toplum Görüşü ve Lanark Raporu (L. Akalın, çev.), Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Platon (2005). Eşitlikçi Devlet Üzerine (Sf. 79-88), içinde, S. Usta (Ed.), Platon'dan Jambulos'a Antikçağ Ütopyaları, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Platon (2006). Devlet (I. Soner, çev.), Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Platon (2015). Atlantis Efsanesi (Sf. 173-184), içinde, Usta S., İlkçağ Ütopyaları: Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Sevinç, A. (2005). İkinci Dünya Savaşı Sonrası Mimarlık Hayalleri: Ütopya Etkizleri (Doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul

Siculus, D. (2015). Messeneli Euhemeros: Kutsal Metinler (Sf. 229-239), içinde, Usta S., İlkçağ Ütopyaları: Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Usta, S. (2014). Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Usta, S. (2015). İlkçağ Ütopyaları: Mükemmel Toplum ve İlk Devlet Teorileri, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Üçer, Z. A. G., ve Yılmaz, G. (2004). Kent Ütopyaları Kapsamında Konut Tipolojileri. G. Ü. Fen Bilimleri Dergisi, 17 (4), 133-147.

Yalçın, H. C. (2014). Hayal Edilmiş Hayat (Sf. 283-290), içinde, Usta S., Türk Ütopyaları: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Ütopya ve Devrim, Kaynak Yayınları, Galatasaray, İstanbul

Wigley, M. (1998). Constant's New Babylon The Hyper Architecture of Desire, Witte de With, center for contemporary art / 010 Publishers, Rotterdam

Zamyatin, Y. (2012). Biz (F. Arkan, S. Arkan çev.), İtahi Yayınları, İstanbul

Rüya – Namık Kemal (1872)

- Giriş: Mevcut durumu ve açmazlarını ortaya koyar
- Uyanış: Toplumun uyanışı anlatılır
- Mutluluk ve umut dönemi: Umut dolu yeni bir toplum oluşturulmuştur
- Eşitlik ilkesi
- Kuvvetler ayrılığı
- Kolluk kuvvetlerine gerek kalmamıştır

Darürrahat Müslümanları – İsmail Gaspıralı (1887)

- Gizli kayıp bir ülkedir
- Ülkede manda derisine basılmış paralar vardır
- Mutluluk ve umut dönemi: Umut dolu yeni bir toplum oluşturulmuştur
- Ülkede ahlaki ve düzgün küçük esnafın mülk edinmesine izin verilmiştir
- Despotik bir yönetim vardır
- Erkekler köle statüsünde ve Osmanlı'daki kadına denktir

Kadınlar Ülkesi – İsmail Gaspıralı (1890)

- Kadınlar Ülkesi gerçeğin ters-yüz edilmiş halidir
- Karamsal kurgusuyla mevcut duruma vurgu yapar
- Distopya olarak okunabilir
- Mevcut durumu -halkın katlanmak zorunda kaldığı durum- anlatır
- Despotik rejimin ortadan kalkması gerektiğini ve çözümün halkın aydınlatılması olduğunu ileri sürer

Rüya – Ziya Paşa (1910)

- Kendisi hakkında bilgiler verir, uğradığı haksızlıklar ve hukuksuzlukları anlatır
- Bir ada ülkesidir
- Mevcut durumu -halkın katlanmak zorunda kaldığı durum- anlatır
- Despotik rejimin ortadan kalkması gerektiğini ve çözümün halkın aydınlatılması olduğunu ileri sürer

Hayatı Muhayyel – Hüseyin Cahit Yalçın (1910-1911)

- Sosyalist bir ütopya
- Bir ada ülkesidir
- Cennet arıdın bir doğa ile çevrilidir
- Komünal bir toplumdur
- Savaşlar hor görülür
- Ayrıntılı mekan betimlemeleri bulunur

Rüyada Terakki ve Medeniyet-i İslamiye'yi Rüyat – Molla Davutzade Mustafa Nazım Erzurumi (1912)

- Fransız Devrimi'nin yüksek idealleri "Özgürlük, eşitlik ve kardeşlik", "Özgürlük, eşitlik ve adalet"e dönmüştür
- Gelecekte Rusya'yı dışarda tutan bir Asya Birliği tahayyül etmektedir. İstanbul merkezdir
- Bilim-kurgu olarak okunabilir

Turan Ülkesi – Halide Edip Adıvar (1912)

- Jöntürkler arasındaki çatışma ve bölünmeyi birleştirmeye çalışır.
- Bütün etnik ve dini yapıları kabul ederek tek çatı altında federatif bir sistem kurar

Serbest İnsanlar Ülkesi – Ahmet Ağaoğlu (1930)

- Özgürlük temalı liberal ütopya
- Hakikate tahammül ilkesi
- Şarkiyatçılığa karşı Batıcılık

Ek B: Güneş Ülkesi Mekansal Öge Kodlama Çizelgesi

A - YAPI ELEMANI ÖLÇEĞİ - MEKANSAL ÖGE KODLAMA										
Tomaso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL					
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Bıçımı (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _a değer)	MEKANSAL (Y _a değer)	NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = \sqrt{y_a - x_a} / \sqrt{2}$
A1 - taş		3	0	0	0	3	0	3	A1(0,3)	2,1213
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 27	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 63	1	0	0	0	1	0	1		
A2 - kapı		9	3	4	1	8	7	9	A2(7,9)	1,4142
	S. 24	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 26	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 35	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 40	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 45	1	1	1	1	1	2	2		
	S. 61	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 63	1	0	1	0	1	1	1		
A3 - direk		1	0	0	0	1	0	1	A3(0,1)	0,7071
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
A4 - bilezik		1	0	0	0	1	0	1	A4(0,1)	0,7071
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
A5 - menteşe		1	0	0	0	1	0	1	A5(0,1)	0,7071
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
A6 - duvar		14	1	1	0	14	2	14	A6(2,14)	8,4853
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 25	9	0	0	0	9	0	9		
	S. 26	3	0	0	0	3	0	3		
	S. 28	1	1	1	0	1	2	1		
A7 - kemer		6	1	4	1	6	5	7	A7(5,7)	1,4142
	S. 24	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 26	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 27	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 30	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 31	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 43	1	0	1	1	1	1	2		
A8 - sütun		18	3	3	0	18	6	18	A8(6,18)	8,4853
	S. 24	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 25	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 26	6	0	0	0	6	0	6		
	S. 27	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 32	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 43	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 75	4	3	2	0	4	5	4		
	S. 78	1	0	0	0	1	0	1		
A9 - eğim		1	0	0	0	1	0	1	A9(0,1)	0,7071
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
A10 - kubbe		6	1	1	0	6	2	6	A10(2,6)	2,8284
	S. 26	4	1	1	0	4	2	4		
	S. 27	2	0	0	0	2	0	2		
A11 - pencere		3	2	2	0	2	4	2	A11(4,2)	1,4142
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 44	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 77	1	1	1	0	1	2	1		
A12 - basamak		1	0	0	0	1	0	1	A12(0,1)	0,7071
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
A13 - demir		1	0	0	0	1	0	1	A13(0,1)	0,7071
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
A14 - mezar		1	0	0	0	1	0	1	A14(0,1)	0,7071

B - BİNA ÖLÇEĞİ - MEKANSAL ÖGE KODLAMA										
Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL				NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = y_b - x_b /\sqrt{2}$
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _b değer)	MEKANSAL (Y _b değer)		
B1 - yapı		2	0	0	0	2	0	2	B1(0,2)	1,4142
	S. 24	2	0	0	0	2	0	2		
B2 - saray		4	0	0	0	4	0	4	B2(0,4)	2,8284
	S. 24	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 25	2	0	0	0	2	0	2		
B3 - avlu		6	0	1	0	6	1	6	B3(1,6)	3,5355
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 25	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 27	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 43	2	0	1	0	2	1	2		
B4 - manastır		1	0	0	0	1	0	1	B4(0,1)	0,7071
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
B5 - konut		2	1	1	1	2	2	3	B5(2,3)	0,7071
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 40	1	1	1	1	1	2	2		
B6 - kat		7	1	1	0	7	2	7	B6(2,7)	3,5355
	S. 25	4	0	0	0	4	0	4		
	S. 43	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 77	1	1	1	0	1	2	1		
B7 - oda		7	5	6	4	6	11	10	B7(11,10)	0,7071
	S. 25	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 40	2	2	2	1	1	4	2		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 44	2	2	2	2	2	4	4		
	S. 45	1	1	1	1	1	2	2		
B8 - cephe		13	12	12	2	13	24	15	B8(24,15)	6,3640
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 28	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 29	3	3	3	1	3	6	4		
	S. 30	5	5	5	0	5	10	5		
	S. 31	3	3	3	1	3	6	4		
B9 - merdiven		4	2	1	0	4	3	4	B9(3,4)	0,7071
	S. 25	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 57	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 77	1	1	1	0	1	2	1		
B10 - tapınak		19	10	10	2	12	20	14	B10(20,14)	4,2426
	S. 25	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 26	5	1	1	0	5	2	5		
	S. 28	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 43	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 46	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 58	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 60	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 69	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 73	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 75	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 76	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 77	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 78	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 80	1	1	1	0	0	2	0		
B11 - bölme		3	1	1	0	3	2	3	B11(2,3)	0,7071
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 27	2	1	1	0	2	2	2		
B12 - düzlük		2	0	0	0	2	0	2	B12(0,2)	1,4142

Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL				NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = \sqrt{y_b - x_b} / \sqrt{2}$
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (Xb değer)	MEKANSAL (Yb değer)		
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 27	1	0	0	0	1	0	1		
B13 - kule		4	2	2	0	4	4	4	B13(4,4)	0,0000
	S. 26	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 73	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 77	2	1	1	0	2	2	2		
B14 - sunak		7	2	2	0	7	4	7	B14(4,7)	2,1213
	S. 26	4	0	0	0	4	0	4		
	S. 78	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 80	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 82	1	1	1	0	1	2	1		
B15 - atölye		4	1	3	3	3	4	6	B15(4,6)	1,4142
	S. 28	1	0	1	1	1	1	2		
	S. 36	1	0	1	1	0	1	1		
	S. 41	1	1	1	1	1	2	2		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
B16 - ev		5	4	5	3	5	9	8	B16(9,8)	0,7071
	S. 29	1	1	1	1	1	2	2		
	S. 33	1	1	1	1	1	2	2		
	S. 48	1	1	1	1	1	2	2		
	S. 92	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 95	1	1	1	0	1	2	1		
B17 - mekan		1	1	1	0	1	2	1	B17(2,1)	0,7071
	S. 29	1	1	1	0	1	2	1		
B18 - okul		1	1	1	0	0	2	0	B18(2,0)	1,4142
	S. 35	1	1	1	0	0	2	0		
B19 - mahkeme		2	2	2	0	2	4	2	B19(4,2)	1,4142
	S. 35	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 75	1	1	1	0	1	2	1		
B20 - mutfak		4	2	2	3	2	4	5	B20(4,5)	0,7071
	S. 41	1	0	0	1	1	0	2		
	S. 42	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 50	1	1	1	1	0	2	1		
B21 - kiler		2	0	0	1	2	0	3	B21(0,3)	2,1213
	S. 41	1	0	0	1	1	0	2		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
B22 - depo		3	0	0	1	3	0	4	B22(0,4)	2,8284
	S. 41	1	0	0	1	1	0	2		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 57	1	0	0	0	1	0	1		
B23 - salon		4	1	2	1	2	3	3	B23(3,3)	0,0000
	S. 41	2	0	1	0	1	1	1		
	S. 42	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
B24 - alan		1	1	1	1	0	2	1	B24(2,1)	0,7071
	S. 42	1	1	1	1	0	2	1		
B25 - sofa		1	1	1	1	0	2	1	B25(2,1)	0,7071
	S. 42	1	1	1	1	0	2	1		
B26 - ambar		1	0	0	0	1	0	1	B26(0,1)	0,7071
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
B27 - çamaşırvane		1	0	0	0	1	0	1	B27(0,1)	0,7071
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
B28 - banyo		2	1	2	0	0	3	0	B28(3,0)	2,1213
	S. 44	1	0	1	0	0	1	0		

Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL				NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = \sqrt{y_b - x_b} / \sqrt{2}$
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Bıçımı (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (Xb değeri)	MEKANSAL (Yb değeri)		
	S. 70	1	1	1	0	0	2	0		
B29 - kilise		1	1	1	1	0	2	1	B29(2,1)	0,7071
	S. 53	1	1	1	1	0	2	1		
B30 - silahhane		1	1	0	1	1	1	2	B30(1,2)	0,7071
	S. 54	1	1	0	1	1	1	2		
B31 - çadır		1	0	0	0	1	0	1	B31(0,1)	0,7071
	S. 58	1	0	0	0	1	0	1		
B32 - kümes		1	0	0	1	1	0	2	B32(0,2)	1,4142
	S. 65	1	0	0	1	1	0	2		
B33 - zemin		1	1	0	0	1	1	1	B33(1,1)	0,0000
	S. 67	1	1	0	0	1	1	1		
B34 - hamam		1	1	1	0	1	2	1	B34(2,1)	0,7071
	S. 70	1	1	1	0	1	2	1		
B35 - hapishane		1	0	0	0	1	0	1	B35(0,1)	0,7071
	S. 73	1	0	0	0	1	0	1		
B36 - zindan		1	0	0	0	1	0	1	B36(0,1)	0,7071
	S. 73	1	0	0	0	1	0	1		
B37 - giriş		2	1	1	0	1	2	1	B37(2,1)	0,7071
	S. 80	2	1	1	0	1	2	1		
B38 - genelev		1	1	1	1	0	2	1	B38(2,1)	0,7071
	S. 98	1	1	1	1	0	2	1		
B39 - yuva		1	1	1	0	0	2	0	B39(2,0)	1,4142
	S. 98	1	1	1	0	0	2	0		

C - ŞEHİR ÖLÇEĞİ - MEKANSAL ÖGE KODLAMA										
Tommaso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL					
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _c değer)	MEKANSAL (Y _c değer)	NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = y_c - x_c /\sqrt{2}$
C1 - halkalar		16	3	5	1	15	8	16	C1(8,16)	5,6569
	S. 24	8	0	2	0	8	2	8		
	S. 25	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 29	1	1	1	1	1	2	2		
	S. 30	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 40	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 41	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 61	1	0	0	0	1	0	1		
C2 - surlar		10	3	3	2	9	6	11	C2(6,11)	3,5355
	S. 24	4	0	0	0	4	0	4		
	S. 29	1	1	1	1	1	2	2		
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 57	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 58	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 63	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 65	1	0	0	0	1	0	1		
C3 - kent		22	6	12	4	13	18	17	C3(18,17)	0,7071
	S. 23	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 24	5	0	1	0	5	1	5		
	S. 28	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 40	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 47	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 50	2	0	2	0	0	2	0		
	S. 55	2	0	1	0	1	1	1		
	S. 61	2	1	1	0	1	2	1		
	S. 63	2	0	2	2	0	2	2		
	S. 64	2	2	2	1	2	4	3		
	S. 67	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 74	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 79	1	1	1	0	0	2	0		
C4 - kubbe		1	0	0	0	1	0	1	C4(0,1)	0,7071
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
C5 - tepe		3	0	0	0	3	0	3	C5(0,3)	2,1213
	S. 24	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
C6 - çember		3	0	0	0	3	0	3	C6(0,3)	2,1213
	S. 24	3	0	0	0	3	0	3		
C7 - yol		13	2	8	2	13	10	15	C7(10,15)	3,5355
	S. 24	3	0	0	0	3	0	3		
	S. 25	3	0	2	0	3	2	3		
	S. 26	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 32	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 40	1	0	1	1	1	1	2		
	S. 43	2	1	2	1	2	3	3		
	S. 63	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 78	1	1	1	0	1	2	1		
C8 - set		1	0	0	0	1	0	1	C8(0,1)	0,7071
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
C9 - kule		3	2	2	0	2	4	2	C9(4,2)	1,4142
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 54	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 61	1	1	1	0	0	2	0		
C10 - hendek		2	1	1	0	1	2	1	C10(2,1)	0,7071

Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL				NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = y_c - x_c /\sqrt{2}$
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _c değer)	MEKANSAL (Y _c değer)		
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 61	1	1	1	0	0	2	0		
C11 - düzlük		1	0	0	0	1	0	1	C11(0,1)	0,7071
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
C12 - alan		6	2	5	2	3	7	5	C12(7,5)	1,4142
	S. 25	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 37	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 40	1	0	1	1	0	1	1		
	S. 41	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 57	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 61	1	1	1	0	0	2	0		
C13 - bölge		6	2	4	3	5	6	8	C13(6,8)	1,4142
	S. 27	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 43	1	1	0	1	0	1	1		
	S. 64	2	1	2	2	2	3	4		
	S. 69	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 79	1	0	1	0	1	1	1		
C14 - duvar		26	22	24	3	21	46	24	C14(46,24)	15,5563
	S. 28	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 29	5	5	5	0	5	10	5		
	S. 30	5	5	5	0	5	10	5		
	S. 31	2	2	2	1	2	4	3		
	S. 32	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 36	2	2	2	0	2	4	2		
	S. 37	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 40	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 47	2	2	2	2	0	4	2		
	S. 55	2	1	2	0	0	3	0		
	S. 57	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 61	2	2	2	0	1	4	1		
	S. 63	1	0	0	0	1	0	1		
C15 - tarla		7	2	7	6	1	9	7	C15(9,7)	1,4142
	S. 37	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 64	4	1	4	3	0	5	3		
	S. 65	2	0	2	2	1	2	3		
C16 - kamp		2	0	0	1	2	0	3	C16(0,3)	2,1213
	S. 40	1	0	0	1	1	0	2		
	S. 58	1	0	0	0	1	0	1		
C17 - bahçe		1	0	1	1	1	1	2	C17(1,2)	0,7071
	S. 40	1	0	1	1	1	1	2		
C18 - dağ		1	0	0	0	1	0	1	C18(0,1)	0,7071
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
C19 - meydan		4	1	3	0	1	4	1	C19(4,1)	2,1213
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 57	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 58	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 62	1	1	1	0	0	2	0		
C20 - çeşme		1	0	0	0	1	0	1	C20(0,1)	0,7071
	S. 43	1	0	0	0	1	0	1		
C21 - sarnıç		1	0	1	1	1	1	2	C21(1,2)	0,7071
	S. 43	1	0	1	1	1	1	2		
C22 - çiftlik		2	1	2	2	0	3	2	C22(3,2)	0,7071
	S. 47	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 65	1	0	1	1	0	1	1		
C23 - bent		1	0	0	0	1	0	1	C23(0,1)	0,7071
	S. 58	1	0	0	0	1	0	1		

Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL				NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = y_c - x_c /\sqrt{2}$
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _c değer)	MEKANSAL (Y _c değer)		
C24 - hendek		1	0	0	0	1	0	1	C24(0,1)	0,7071
	S. 58	1	0	0	0	1	0	1		
C25 - tahkimat		1	1	1	0	1	2	1	C25(2,1)	0,7071
	S. 58	1	1	1	0	1	2	1		
C26 - mera		1	1	1	0	0	2	0	C26(2,0)	1,4142
	S. 61	1	1	1	0	0	2	0		
C27 - arazi		1	0	0	1	1	0	2	C27(0,2)	1,4142
	S. 63	1	0	0	1	1	0	2		
C28 - şehir		1	0	1	1	1	1	2	C28(1,2)	0,7071
	S. 64	1	0	1	1	1	1	2		
C29 - çayır		1	0	1	1	0	1	1	C29(1,1)	0,0000
	S. 65	1	0	1	1	0	1	1		
C30 - kuru		1	0	1	0	1	1	1	C30(1,1)	0,0000
	S. 66	1	0	1	0	1	1	1		
C31 - orman		1	0	1	0	1	1	1	C31(1,1)	0,0000
	S. 66	1	0	1	0	1	1	1		
C32 - bağ		1	1	1	1	0	2	1	C32(2,1)	0,7071
	S. 78	1	1	1	1	0	2	1		

D - KÜRESEL ÖLÇEK - MEKANSAL ÖGE KODLAMA										
Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL				NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = y_d - x_d /\sqrt{2}$
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _d değeri)	MEKANSAL (Y _d değeri)		
D1 - deniz		8	1	5	0	6	6	6	D1(6,6)	0,0000
	S. 23	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 27	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 30	3	0	2	0	2	2	2		
	S. 38	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 63	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 85	1	1	0	0	1	1	1		
D2 - yerküre		2	0	2	0	2	2	2	D2(2,2)	0,0000
	S. 23	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 26	1	0	1	0	1	1	1		
D3 - kara		2	0	1	0	2	1	2	D3(1,2)	0,7071
	S. 23	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 27	1	0	1	0	1	1	1		
D4 - orman		2	0	0	0	2	0	2	D4(0,2)	1,4142
	S. 23	2	0	0	0	2	0	2		
D5 - Ekvator		1	0	0	0	1	0	1	D5(0,1)	0,7071
	S. 23	1	0	0	0	1	0	1		
D6 - ova		2	0	0	0	2	0	2	D6(0,2)	1,4142
	S. 23	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 24	1	0	0	0	1	0	1		
D7 - gökyüzü		13	8	6	0	8	14	8	D7(14,8)	4,2426
	S. 30	2	0	2	0	1	2	1		
	S. 37	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 38	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 79	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 82	2	1	2	0	0	3	0		
	S. 83	3	3	0	0	3	3	3		
	S. 84	2	2	0	0	2	2	2		
	S. 85	1	1	0	0	1	1	1		
D8 - nehir		1	0	1	0	1	1	1	D8(1,1)	0,0000
	S. 30	1	0	1	0	1	1	1		
D9 - göl		1	0	1	0	1	1	1	D9(1,1)	0,0000
	S. 30	1	0	1	0	1	1	1		
D10 - dünya		34	21	24	0	11	45	11	D10(45,11)	24,0416
	S. 30	2	0	2	0	0	2	0		
	S. 63	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 66	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 81	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 82	3	2	3	0	0	5	0		
	S. 83	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 84	4	1	1	0	3	2	3		
	S. 85	6	4	4	0	2	8	2		
	S. 87	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 89	2	2	1	0	1	3	1		
	S. 90	2	1	2	0	0	3	0		
	S. 91	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 95	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 98	3	3	0	0	3	3	3		
	S. 99	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 100	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 101	1	0	1	0	0	1	0		
D11 - yeryüzü		10	6	6	0	5	12	5	D11(12,5)	4,9497
	S. 30	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 37	1	0	0	0	1	0	1		

Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL					
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _d değer)	MEKANSAL (Y _d değer)	NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = \sqrt{y_d - x_d} / \sqrt{2}$
	S. 38	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 85	2	1	1	0	1	2	1		
	S. 88	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 90	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 96	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 97	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 100	1	1	1	0	0	2	0		
D12 - ülke		5	3	4	0	1	7	1	D12(7,1)	4,2426
	S. 53	3	3	3	0	0	6	0		
	S. 56	2	0	1	0	1	1	1		
D13 - ada		2	2	2	0	1	4	1	D13(4,1)	2,1213
	S. 56	1	1	1	0	1	2	1		
	S. 66	1	1	1	0	0	2	0		
D14 - vadi		1	1	1	0	0	2	0	D14(2,0)	1,4142
	S. 60	1	1	1	0	0	2	0		
D15 - anakara		1	1	1	0	0	2	0	D15(2,0)	1,4142
	S. 66	1	1	1	0	0	2	0		
D16 - eyalet		2	1	2	0	1	3	1	D16(3,1)	1,4142
	S. 66	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 76	1	1	1	0	0	2	0		
D17 - sunak		1	1	1	0	0	2	0	D17(2,0)	1,4142
	S. 82	1	1	1	0	0	2	0		
D18 - mabet		1	1	1	0	0	2	0	D18(2,0)	1,4142
	S. 82	1	1	1	0	0	2	0		
D19 - kuzey yarım küre		1	0	0	0	1	0	1	D19(0,1)	0,7071
	S. 84	1	0	0	0	1	0	1		
D20 - güney yarım küre		2	1	0	0	2	1	2	D20(1,2)	0,7071
	S. 84	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 100	1	1	0	0	1	1	1		
D21 - bölge		6	3	2	0	4	5	4	D21(5,4)	0,7071
	S. 84	4	1	1	0	3	2	3		
	S. 96	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 100	1	1	0	0	1	1	1		
D22 - çatı		1	1	1	0	0	2	0	D22(2,0)	1,4142
	S. 90	1	1	1	0	0	2	0		
D23 - Ekvator		3	3	1	0	2	4	2	D23(4,2)	1,4142
	S. 100	3	3	1	0	2	4	2		
D24 - kutup		1	0	1	0	1	1	1	D24(1,1)	0,0000
	S. 100	1	0	1	0	1	1	1		

E - EVRENSEL ÖLÇEK - MEKANSAL ÖGE KODLAMA										
Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL					
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim İdeoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _e değer)	MEKANSAL (Y _e değer)	NOKTA	$x=y'$ 'ye dik uzaklık $d = y_e - x_e /\sqrt{2}$
E1 - gezegen		9	5	3	0	7	8	7	E1(8,7)	0,7071
	S. 24	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 81	1	0	1	0	1	1	1		
	S. 83	2	2	0	0	2	2	2		
	S. 84	2	0	0	0	2	0	2		
	S. 88	2	2	1	0	1	3	1		
	S. 100	1	1	0	0	1	1	1		
E2 - Evren		1	0	0	0	1	0	1	E2(0,1)	0,7071
	S. 38	1	0	0	0	1	0	1		
E3 - Güneş		39	35	29	2	14	64	16	E3(64,16)	33,9411
	S. 45	2	2	2	2	0	4	2		
	S. 67	3	3	3	0	0	6	0		
	S. 79	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 80	4	3	4	0	2	7	2		
	S. 81	3	2	3	0	1	5	1		
	S. 82	7	7	7	0	1	14	1		
	S. 83	4	4	0	0	4	4	4		
	S. 84	5	4	3	0	2	7	2		
	S. 85	3	3	2	0	1	5	1		
	S. 90	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 92	1	0	1	0	0	1	0		
	S. 93	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 98	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 99	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 100	2	2	0	0	2	2	2		
E4 - Venüs		7	7	6	1	1	13	2	E4(13,2)	7,7782
	S. 45	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 67	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 97	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 98	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 99	2	2	2	0	0	4	0		
E5 - Merkür		11	11	9	1	2	20	3	E5(20,3)	12,0208
	S. 45	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 67	4	4	4	0	0	8	0		
	S. 88	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 90	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 97	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 98	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 100	1	1	0	0	1	1	1		
E6 - Jüpiter		7	7	6	2	1	13	3	E6(13,3)	7,0711
	S. 45	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 65	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 67	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 88	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 98	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 99	2	2	2	0	0	4	0		
E7 - Satürn		6	6	6	2	0	12	2	E7(12,2)	7,0711
	S. 45	2	2	2	2	0	4	2		
	S. 67	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 88	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 90	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 99	1	1	1	0	0	2	0		
E8 - Mars		13	13	11	3	2	24	5	E8(24,5)	13,4350
	S. 45	2	2	2	2	0	4	2		

Tomasso Campanella GÜNEŞ ÜLKESİ			ZAMANSAL		MEKANSAL					
Mekansal Öge	Sayfa No	adet	Hakim ideoloji (değer)	Temsil Mekanı (değer)	Üretim Biçimi (Üretici Güçler) (değer)	Mekan Temsili (değer)	ZAMANSAL (X _e değer)	MEKANSAL (Y _e değer)	NOKTA	x=y'ye dik uzaklık $d = y_e - x_e /\sqrt{2}$
	S. 65	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 67	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 90	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 91	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 97	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 98	3	3	1	0	2	4	2		
	S. 99	3	3	3	0	0	6	0		
E9 - Ay		16	16	10	1	6	26	7	E9(26,7)	13,4350
	S. 45	1	1	1	1	0	2	1		
	S. 67	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 81	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 83	2	2	0	0	2	2	2		
	S. 84	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 90	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 91	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 97	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 98	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 99	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 100	2	2	0	0	2	2	2		
E10 - yıldız		23	18	13	0	8	31	8	E10(31,8)	16,2635
	S. 64	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 80	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 81	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 82	3	2	3	0	0	5	0		
	S. 83	3	3	0	0	3	3	3		
	S. 84	1	0	0	0	1	0	1		
	S. 85	3	3	1	0	2	4	2		
	S. 88	1	1	0	0	1	1	1		
	S. 91	2	1	2	0	0	3	0		
	S. 93	1	1	0	0	0	1	0		
	S. 94	1	1	0	0	0	1	0		
	S. 95	1	1	1	0	0	2	0		
	S. 100	2	2	2	0	0	4	0		
	S. 101	2	1	2	0	0	3	0		
E11 - sunak		1	1	1	0	0	2	0	E11(2,0)	1,4142
	S. 82	1	1	1	0	0	2	0		
E12 - göktaşı		2	2	1	0	1	3	1	E12(3,1)	1,4142
	S. 84	2	2	1	0	1	3	1		
E13 - uzay		2	2	1	0	1	3	1	E13(3,1)	1,4142
	S. 100	2	2	1	0	1	3	1		

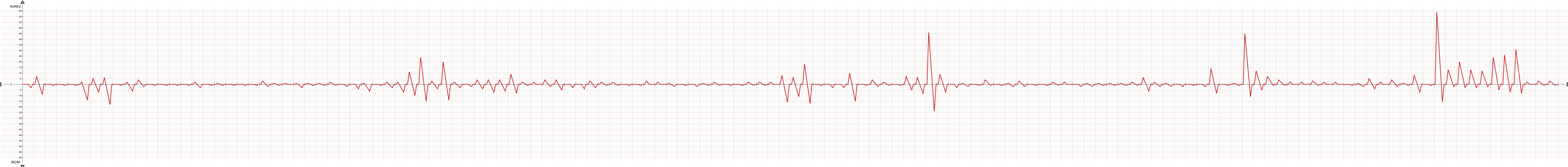
ANİ ÖLÇEĞİ - MEKANSAL ÖGELER

3.1.1. İKİNCİ ÖLÇEĞİ - MEKANSAL ÖGELER

EĞİ - MEKANSAL ÖGELER

ESEL ÖLÇEK - MEKANSAL ÖGELER

EVRENSEL ÖLÇEK - MEKANSAL ÖGELE



ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Ali Yücel Doğan
Doğum Tarihi ve Yeri : İstanbul, 04.06.1984
E-posta : ayuceldogan@gmail.com

ÖĞRENİM DURUMU:

- **Lisans** : 2009, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü

MESLEKİ DENEYİM VE ÖDÜLLER:

- Mimar, Fuat Şahinler ve Orhan Şahinler, İstanbul, Nisan 2008 - Temmuz 2009
- İBB Şehir Tiyatroları Beyoğlu Sahnesi Mimari Proje Yarışması, 4. Mansiyon (Fuat Şahinler, Orhan Şahinler), Temmuz 2008 - Ağustos 2008
- Mimar, Turhan Kaşo Mimarlık, İstanbul, Kasım 2009 - Mayıs 2010
- Mimar, Proje Sorumlusu, Serhan Ceyhan Mimarlık San. ve Tic. Ltd. Şti., İstanbul, Mayıs 2010 - Kasım 2014
- Tasarım Koordinasyon ve Sentez Mimarı, Yapı Merkezi Setif Tramvayı Projesi, Cezayir, Aralık 2014 - Ocak 2016