



KAREL ČAPEK'İN R.U.R. VE SEMENDERLERLE SAVAŞ ESERLERİNDE İNSANLAR VE İNSANSI ÖTEKİLER

HUMANS AND HUMANOID OTHERS IN KAREL ČAPEK'S R.U.R. AND WAR WITH THE NEWTS

Karun ÇEKEM 

Arş. Gör. Dr., Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, karuncekem@gmail.com

Makale Bilgisi

Türü: Araştırma makalesi
Gönderildiği tarih: 17 Şubat 2022
Kabul edildiği tarih: 17 Haziran 2022
Yayınlanma tarihi: 20 Aralık 2022

Article Info

Type: Research article
Date submitted: 17 February 2022
Date accepted: 17 June 2022
Date published: 20 December 2022

Anahtar Sözcükler

Bilimkurgu; Karel Čapek; Çek Edebiyatı; Robotlar; Semenderler

Keywords

Science fiction; Karel Čapek; Czech Literature; Robots; Newts

DOI

10.33171/dtcfjournal.2022.62.2.20

Öz

Robotlar, androidler ve uzaylılar gibi 'insansı ötekiler', bilimkurgu yazarlarının otantik olarak insanî olanın ne olduğunu sorgularken sıklıkla kullandıkları, 'insan' ve 'insan-olmayan' kategorilerinin farklı tarzlarda iç içe geçtiği melez figürlerdir. Bu çalışmada Çek yazar Karel Čapek'in iki ünlü bilimkurgu eserini, R.U.R. (Rossum'un Evrensel Robotları) (1920) adlı oyununu ve Semenderlerle Savaş (1936) adlı romanını karşılaştırmalı bir şekilde analiz ederek, bu metinlerdeki insansı ötekiler olarak robotların ve semenderlerin Čapek'in insanın neliğine dair soruşturmasında ne gibi bir işleve sahip olduğunu tartışmaya açacağım. Čapek, eserlerinde pek çok bakış açısını bir araya getiren ancak hiçbirinden yana açıkça tavır almayan, okuyucunun da taraf tutmasını zorlaştıran, çoğulcu, tarafsız ve göreci bir yazar olarak ünlenmiştir. Dolayısıyla onun eserlerindeki karakterlerin tam olarak kimi veya neyi temsil ettiklerini ilk bakışta tespit etmek zordur. Ne var ki Čapek'in metinlerini dikkatlice incelediğimizde Čapek'in o kadar da tarafsız olmadığını, bu metinlerde normatif bir çekirdeğin saklı olduğunu fark ederiz. Čapek, metinlerinde irdelediği ve eleştirdiği meselelere dair pek çok farklı görüşü sahneye çıkardığı çok-katmanlı anlatılarında, insanın ne olması veya ne olmaması gerektiğine dair kendi görüşlerini örtük olarak da olsa bize aktarmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Čapek'e dair biyografik bilgilerden ve Čapek'in diğer metinlerinden de yer yer yararlanarak, yazının bu iki edebî eserinde insanî olandan neyi anladığını incelemek ve bu eserlerdeki normatif çekirdeği açığa çıkarmaktır.

Abstract

In order to question what is authentically human, science fiction writers often make use of 'humanoid others' like robots, androids and aliens, which are hybrid figures where the categories of 'human' and 'non-human' intertwine in different ways. In this study, by comparatively analyzing Czech writer Karel Čapek's two famous science fiction works, his play R.U.R. (Rossum's Universal Robots) (1920) and his novel War with the Newts (1936), I will discuss what function robots and newts have as humanoid others in Čapek's enquiry of true human nature. Čapek is commonly regarded as a pluralist, neutral and relativist writer who brings together many perspectives in his work yet doesn't openly adopt any of them, and likewise makes it hard for his readers to pick a side. Therefore, it is difficult to determine at first glance who or what the characters in his work represent. However, when we carefully examine Čapek's texts, we realize that he is not quite neutral and there is a normative core hidden within these texts. In his multi-layered narratives where he brings onto stage many contrasting views regarding the issues he addresses and criticizes, he also implicitly conveys his own views on what the human should or should not be. The aim of this article is to study Čapek's criteria for being human and to reveal the normative core in his aforementioned works, in accordance with his other writings and pertinent biographical information.

Giriş

'İcatlar yüzyılı' olarak da bilinen 19. yüzyıl, gündelik hayatımızı kökten değiştiren pek çok önemli teknolojik icadın yanı sıra 20. yüzyılın başlarından itibaren 'bilimkurgu' olarak adlandırmaya başlayacağımız yeni bir kurgu türünün icadına da tanıklık etmiştir. Bilimkurgu, Sanayi Çağı'nın bilimsel ve teknik gelişmeleri sonucunda radikal bir biçimde dönüşen insan-teknoloji ilişkisiyle şüphesiz en çok

meşgul olan ve bu dönüşümün içinde barındırdığı yaratıcı ve yıkıcı potansiyelleri en çok irdeleyen kurgu türüdür. Mary Shelley'in 1818 tarihli romanı *Frankenstein ya da Modern Prometheus*'tan bu yana bilimkurgu, söz konusu dönüşümlerin sonrasında neyin otantik olarak insanı sayılacağını tekrar ve tekrar tartışmaya açan bir tür olagelmıştır. Bunu da sıklıkla, bu metinde 'insansı ötekiler' olarak adlandıracağım robotlar, androidler, uzaylılar ve başka melez yaratıklar gibi figürleri kullanarak, insan-makine veya insan-hayvan kategorilerinin iç içe geçtiği bu figürleri insanın karşısında birer öteki olarak konumlandırarak yapmıştır.

Bilimkurguda sıklıkla rastladığımız bu melez figürlere yoğunlaşmak ve onların farklı dönemlerde ve farklı toplumlarda nasıl resmedildiğinin izini sürmek yalnızca insan doğasına ilişkin felsefî tartışmalara ilham vermekle kalmaz, bunun yanında Sanayi Devrimi sonrasında emeğe, bilime ve teknolojiye ilişkin kavrayışımızın nasıl bir dönüşüm geçirdiğini, toplumların belli bir dönemdeki umutlarının ve korkularının ne olduğunu, üretim güçlerinde yaşanan değişimlerin farklı toplumsal ve ekonomik sınıfların kolektif imgeleminde nasıl etkiler yarattığını görmemizi de sağlar. Bu nedenle bilimkurgunun insansı ötekilerle gelgitli bir ilişkisi vardır. Örneğin, *Frankenstein*'da bir insanın Tanrı rolüne bürünerek başka bir insan yaratma teşebbüsü cezalandırılırken, bilimkurgu yazarı Isaac Asimov'un eserlerinde insansı ötekiler olarak robotlar, insan aklının doğa üzerindeki hâkimiyetini olumlayan, insanlığın ilerlemesine ve gelişmesine katkı sunan karakterler olarak karşımıza çıkarlar. Benzer şekilde androidler, bilimkurgu metinlerinde kimi zaman fiziksel ve entelektüel kapasiteleri bakımından insanın fizyolojik sınırlılıklarını aşan insanüstü varlıklar olarak, kimi zaman insanların sadık hizmetkârları ve yardımcıları olarak, fakat sık sık da insanlığın sonunu getirecek tekinsiz düşmanları olarak resmedilmiştir. Onlar tam da melezliklerinden ötürü tekinsizdirler. İnsansı nitelikler taşısalar da insan değillerdir. Birer özne mi yoksa salt birer araç mı oldukları belirsizdir. Hem insan yaratımı hem de insana yabancıdır. Canlılık ile cansızlık arasında muğlak bir yerde durabildikleri gibi, yarı mekanik yarı doğaüstü de olabilirler. Tam da bu belirsizlik, bu figürleri yukarıda da sözünü ettiğim gelgitli tutumun izini sürmek ve bir varlığı insan kılan şeyin ne olduğuna ilişkin tartışmaları yeşertmek açısından son derece verimli kılmaktadır.

Bu metinde Çek yazar Karel Čapek'in bu tartışmada nerede konumlanmış olduğunu, onun bilimkurgu türünde verdiği iki ünlü eserini inceleyerek ve bu eserlerdeki insansı ötekileri karşılaştırarak açıklamaya çalışacağım. Čapek'in

eserlerinin son tahlilde “*insana dair bir arayış*” (Harkins’ten aktaran Kussi, 1990, s. 10) olduğu doğrudur; ancak bu metinler salt birer arayış olmakla sınırlı değildir. Čapek her ne kadar sıklıkla göreci ve taraf tutmayan bir yazar olarak nitelendiriliyor olsa da onu Çekoslovakya dışında da büyük bir üne kavuşturan iki eserinde –1920 tarihli *R.U.R. (Rossumovi Univerzální Roboti/Rossum’un Evrensel Robotları)* adlı oyununda ve 1936 tarihli *Semenderlerle Savaş (Válka s Mloky)* adlı romanında— insanlara başkaldıran robot ve semender karakterleri aracılığıyla insan doğasına ilişkin normatif yargılar da ortaya koymaktadır. Bu yazıda bu iki eserdeki insanları ve insansı ötekileri inceleyerek, sözde ‘tarafsız’ Čapek’in metinlerindeki bu normatif çekirdeği ortaya çıkarmaya çalışacağım.

Araçsal Aklın İnsanı Olanı Yok Edişi: Rossum’un Evrensel Robotları

Karel Čapek, 1890-1938 yılları arasında yaşamıştır; yani Birinci Dünya Savaşı’na tanıklık etmiş, İkinci Dünya Savaşı’nın gelişini görmüştür. Her ne kadar Birinci Dünya Savaşı’nda kendisi savaşmamış olsa da bu savaşın yıkıcı etkilerine, Avusturya-Macaristan’ın dağılması sonucu yaşanan politik çözümlere, ekonomik çöküşe, yoksulluğa ve işsizliğe tanık olmuştur. Aslında Čapek’in eserlerini yazdığı iki dünya savaşı arasındaki bu dönem, Çekoslovakya için bir özgürleşme, ilerleme ve iyimserlik dönemi olarak başlamıştır. Bu atmosfer Čapek’in metinlerine de yansıyor onun üslubunu da neşeli ve iyimser kılmıştır. Čapek’in doğup büyüdüğü Úpice kasabası ise o dönemde maden ve tekstil endüstrisinin egemen olduğu ve ağırlıklı olarak işçi sınıfının yaşadığı bir kasabadır. Buna karşın kasabada zanaatlar ve ufak atölyeler de eş zamanlı olarak varlığını sürdürmektedir. Bu atölyelerde gerçekleşen üretimle fabrikadaki mekanik işin niteliği arasındaki farklılıklar ve işçilerin yoksulluğu ile patronların yaşantısı arasındaki uçurum, bu atölyeleri ziyaret etmeyi çok seven Čapek’in dikkatini çekmiştir (Ort, 2013, s. 17-18). Makineleşmenin Čapek’te uyandırdığı hayranlıkla karışık korku duygusu, onun bilimkurgu metinlerine de yansımıştır.

Čapek yalnızca bilimkurgu türünde eserler veren bir yazar değildir; pek çok farklı kurgu türünde romanlar, oyunlar ve denemeler yazmıştır. Onu dünya çapında hızlı ve büyük bir şöhrete kavuşturan ise *R.U.R.* adlı oyunu olmuştur. Oyun, Güney Pasifik’te bir adadaki bir fabrikada ucuz iş gücü olarak kullanılmak üzere üretilen robotların, bir süre sonra bilinçlenerek insanlara başkaldırmasını anlatır. Bu eser, yayımlandıktan çok kısa bir süre sonra İngilizceye çevrilmiş ve defalarca Broadway’de sahnelenmiştir. Oyunun bilimkurgu tarihinde özel bir öneme

sahip olmasının nedenlerinden biri ise, onun *robot*¹ sözcüğünün ilk kez kullanıldığı metin olmasıdır. ‘Robot’ sözcüğü, Karel Čapek’in kardeşi Josef Čapek tarafından, Çekçede ‘ağır iş’ anlamına gelen *robota* sözcüğünden türetilmiştir (Suvin, 1979, s. 270); dolayısıyla sözcüğün etimolojik kökeni doğrudan emeğe ve çalışmaya gönderme yapmaktadır. Čapek ise oyunundaki robotları yaratırken iki imgeyi bir araya getirdiğini söyler. Bunlardan ilki Yahudi mitolojisinin Golem efsanesidir. Golem, Yahudi mitolojisinde insan biçimli fakat ruhu olmayan bir yaratıktır. Ona ilham veren ikinci imge ise, tramvayla seyahat ederken gördüğü insanlardır:

Robotlar benim tramvayla yolculuğumun bir ürünü olarak ortaya çıktı... İnsanlar [tramvayın] içine ve basamaklar[ın]a koyunlar gibi değil, makineler gibi doldurulmuşlardı. Evime dönerken insanları bireyler olarak değil, makineler olarak düşünmeye başladım ve çalışabilen ancak düşünemeyen insanlara işaret edecek bir ifade bulmaya çalıştım (Čapek’ten aktaran Demers ve Horakova, 2008, s. 437).

Böylelikle Čapek, insan biçimli Golemler ile sanayileşen Avrupa’nın makineleşmiş insanı arasında bir benzerlik kurup, bu iki imgenin sentezini oluşturarak ‘robot’u yaratır. Bu yeni imge, *Frankenstein* gibi 19. yüzyıl metinlerinde rastladığımız yapay insan ya da otomat figürlerinden de bir kopuşu ifade eder. Otomattan robota geçiş, bu varlıkların tekil varlıklar olarak kavranmasından, yeni bir ırk, yeni bir tür olarak kavranmasına doğru bir geçiştir. Baudrillard (2008, s. 93) da otomat ile robot arasında benzer bir ayırım yaparak, otomat söz konusu olduğunda burada tekniğin amacının analoji olduğunu, otomatın deyim yerindeyse insan rolü yapan bir tiyatro oyuncusu gibi olduğunu söyler. Oysa robot, salt çalışması için üretilmiştir ve insana benzerliğinden çok, işlevi tarafından belirlenir. Baudrillard şöyle devam eder:

Bu noktadan itibaren robotlar ve makineler yaygınlaşabilirler, hatta bu yaygınlaşma onlar için yasal bir anlama sahiptir. Yüce ve istisnai mekanizmalara sahip olan otomatlar asla böyle bir şey yapmamışlardır... [A]rtık robotun, makinenin ve ölü emeğin canlı emek üzerindeki egemenlik dönemine girilmiştir. Bu egemenlik üretim ve yeniden-üretim düzeni için zorunludur (2008, s. 95).

¹ Aslında Čapek burada ‘robot’ sözcüğünü günümüzdeki anlamıyla kullanmaz; bilgisayarın henüz icat edilmemiş olduğu 1920 yılı bunun için çok erken bir tarihtir. Oyundaki robotlar Asimov’un ünlü robot öykülerinde olduğu gibi programlanabilir elektronik beyinleri olan metalik varlıklar değildir. Čapek’in robotları daha ziyade biyoloji mühendisliğinin ürünü olan yapay insanlardır.

Yukarıdaki alıntının da işaret ettiği gibi, otomattan robota geçişte yaşanan kırılma, tam da üretim güçlerinde yaşanan kırılmanın bir yansımasıdır. Bu nedenle her ne kadar *R.U.R. Frankenstein*'in bir mirasçısı olarak, bir 'yaratıcısına başkaldıran yapay insan' öyküsü olarak okunmaya müsaitse de oyunu incelerken artık sanayi-sonrası seri üretim toplumunun ve işçi sınıfının ortaya çıktığı bir çağda oluşumuzun, Reilly'nin ifadesiyle "otomattan otomasyona" (2011, s. 154) geçişin yapay insan tasvirlerinde yarattığı dönüşümü de göz önüne almamız gerekir. Kendisine başkaldırılan insanlar artık salt yaratıcılar değil, aynı zamanda işverenlerdir de. Yapay insan artık *Frankenstein*'daki teolojik bağlamından koparılmış, ekonomik bir bağlama yerleşmiştir. Klass bu geçişi "*Faustiyen problem*"den "*yeni-Faustiyen problem*"e geçiş (1983, s. 174) olarak adlandırır. Buradaki 'Faustiyen' sözcüğü Goethe'nin ünlü Faust karakterine gönderme yaparak, bireyin amaçlarının ilahi yasaklarla çatışması sonucunda bireyin uğradığı yıkıma işaret eder. Faustiyen bilim insanları veya mucitler, 19. yüzyılın gotik bilimkurgu metinlerinde sıklıkla rastladığımız karakterlerdir. Ancak Klass'ın da dikkat çekmiş olduğu gibi, *R.U.R.* ile birlikte, yani otomattan robota geçişle birlikte Faustiyen problemin yerini yeni-Faustiyen problem almış ve artık yıkım, bireysel bir düzlemden kitlesel bir düzleme taşınmıştır. Özetle Čapek, *R.U.R.*'de Yahudilerin Golem efsanesini Sanayi Çağı'na uyarlar. Robotlar, modern, sanayileşmiş dünyada kitlesel olarak üretilmiş Golemlerdir (Čapek'ten aktaran Demers ve Horakova, 2008, s. 437).

Robotların nasıl üretileceğinin bilimsel keşfi, aslında fabrikanın kurulacağı adaya deniz canlıları üzerinde çalışmaya gelmiş ve bu esnada ileride robotları kendisinden üreteceği malzemeyi bulan Rossum tarafından yapılmıştır. Rossum'un Tanrı rolüne bürünmek istemesi ve bu malzemeyle gerçek bir insan yaratmaya teşebbüs etmesi, on yıllık bir çalışmanın ardından tıpkı *Frankenstein*'da olduğu gibi ortaya bir ucubenin çıkmasıyla sonuçlanır. Fabrikada üretilcek olan robotların asıl mucidi ise bu malzemeyle gerçek bir insan yaratmaya çalışan baba Rossum değil fakat onun oğlu olan mühendis Rossum'dur. Genç mühendis Rossum, sanayinin işleyişini babasından daha iyi kavramış bir girişimci olarak, babasının bir insan yaratma çabasını vakit kaybı olarak görür. Genç Rossum'un insanın karmaşık anatomisine baktığında fark ettiği şeyler, onun duyguları ve ilgi alanları olan ve aslında pek çok gereksiz ihtiyaca sahip olan, dolayısıyla da bir işçi olarak kullanılmak için bir hayli elverişsiz bir varlık olduğudur. Oyunda, fabrikanın yöneticilerinden Domin ile fabrikayı ziyarete gelen Helena Glory arasında geçen konuşmada mühendisin üretime bakışı şöyle açıklanır:

DOMIN – Benzinli motor püsküllü ve süslü bir eşya olmamalı
Bayan Glory. Yapay işçi üretmekle benzinli motor üretmek aynı
şey. Süreç en iyi şekilde işlemeli, pratik ve basit bakış açısıyla.
Sizce en iyisinden pratik işçi nasıl olmalı?

HELENA – Anlamadım?

DOMIN – Sizce bir işçinin pratik sayılması için ne gerekir?

HELENA – Dürüst ve çalışkan olması yeterli sanki.

DOMIN – Hayır: çok ucuz olmalı. En düşük işçinin bile
gereksinimleri vardır. İşte genç Rossum da asgari ihtiyaçları
olan bir işçi icat etti. Onu basite indirgedi. İşlerin ilerlemesine
doğrudan katkı sunmayan her şeyi reddetti! İnsanı pahalı kılan
her şeyi. Aslında insan yapmayı reddetti, Robot üretti. Sevgili
Bayan Glory, Robotlar insan değildir. Mekanikler ama bizden
daha mükemmeller, zekâları gelişkin, sadece ruhları yok
(Çapek, 2021a, s. 14-15).

Bu alıntı bize 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçtiğimizde bilimkurguda yalnızca yapay insan tasvirlerinde değil, aynı zamanda bilim insanı tasvirlerinde de bir dönüşümün yaşandığını göstermektedir. Baba Rossum tıpkı 19. yüzyılın Victor Frankenstein'ı veya Doktor Moreau'su gibi Faustiyen bir bilim insanıyken, Genç Rossum bir mühendistir. Bu yeni çağın mühendisleri Tanrı rolünü oynamakla değil, üretimle ve verimle ilgilenirler. Victor Frankenstein tekil yaratığını hâlihazırda mevcut olan ceset parçalarını bir araya getirerek ve onu olabildiğince insana benzetmeye çalışarak yaratırken, mühendis Rossum ise kendi yaratıklarını seri üretimle ve yalnızca işlevi yeniden üreterek meydana getirir; onların insana ne kadar benzediği ikincil öneme sahiptir (Rosa, 2008, s. 68). Bu önemli kopuşa rağmen, Çapek'in oyunda hem babanın hem de oğlun adını Rossum olarak seçmesi bir tesadüf değildir. Rossum ismi, Çekçe 'akıl' anlamına gelen *rozum* sözcüğünden türetilmiştir (Kussi, 1990, s. 35). Bu anlamda, oyunda bilim insanı/filozof Rossum'un yerini mühendis Rossum'a bırakması, tam da Aydınlanma-sonrası çağda aklın anlamında yaşanan dönüşüme işaret eder. Aydınlanma Çağı, gerçekliğin her veçhesinin akıl ve pozitif bilimler aracılığıyla anlaşılabilirliği ve açıklanabilirliği inancıyla ve ilerleme idealiyle karakterize edilir. Öte yandan Aydınlanma düşüncesi, bir yanıyla akla daha önce görülmemiş ölçüde merkezî bir konum ve kurucu bir işlev atfederken, sanayi kapitalizmi altında ise akıl, salt hesaplayıcı bir yetiye indirgenerek sınırlandırılmış, başka bir deyişle, araçsal akla

indirgenmiştir. İşte oyunda baba Rossum'un yerini oğul Rossum'a bırakması, tam da Aydınlanmacı aklın yerini araçsal akla bırakışını temsil etmektedir.

R.U.R. fabrikasında üretilen robotlar, görünüş bakımından insandan ayırt edilemeyen ancak duyguları ve arzuları olmayan, alınıp-satılan işçilerdir. İtaatkâr bir biçimde çalışmak dışında yaptıkları bir şey yoktur. Onların iradeleri, tutkuları, tarihleri ve ruhları yoktur. Onları mutlu eden, onlara haz veya acı veren hiçbir şey yoktur. Onları insanlardan çok daha verimli işçiler kılan şey tam da budur. Robotlar bu fabrikada hem üretilirler hem de robotların üretiminde işçi olarak çalışırlar. Fabrikada yalnızca yöneticiler insandır. Fabrikadaki üretim süreci ise parçalanmıştır. Robotların kemiklerinin üretildiği yer farklı, sinirlerinin ve damarlarının üretildiği yer farklıdır. Robotlar fabrikanın ayrı birimlerinde çalışmakta, üretim sürecinin yalnızca küçük ve sınırlı bir parçasına dâhil olmaktadır. Daha sonra bu parçalar tıpkı montaj fabrikasındaki bir otomobil gibi bir araya getirilmektedir. Sorunlu ve bozuk olan robotlar ise bir değirmende ezilerek imha edilmektedir.

Robotlar belki bir süreliğine insan işçilerin işlerini kaybetmelerine neden olacaktır; ancak fabrikanın yöneticilerinden Domin, bunun insanlığın özgürleşmesi için ödenecek geçici ve gerekli bir bedel olduğunu düşünür. İnsan işçilerin yerini robot işçiler aldığına üretim daha önce hiç olmadığı kadar artacak, insanlık bolluk içinde yaşayacak, hiç kimse yoksulluk çekmeyecektir. Bolluk günleri geldiğinde insan işçilerin işsiz olmasının bir önemi de kalmayacaktır; çünkü her şeyden bu kadar bol miktarda varken kimsenin nefret ettiği işlerde çalışmasına gerek kalmayacak ve herkes sevdiği, yapmak istediği işi yapabilecektir. Ne var ki oyunun birinci perdesinde, on yıl içerisinde her işi robotlar yapmaya başladığı için insanlığın sonunun da yaklaşmakta olduğunu görürüz. İnsan emeği artık gereksiz hâle gelince, tüm acılar ve sıkıntılar son bulunca, insanlar için her şey anlamsızlaşmış, herkes haz peşinde koşar olmuş ve hiçbir şey için çaba göstermemeye başlamıştır. İnsanlık, soyunun tükenmesi tehdidiyle karşı karşıyadır. Buna karşılık robotlar bilinçlenmiş ve insanlara olan üstünlüklerinin farkına vararak insanlara başkaldırmaya başlamıştır. Ne var ki insanların yaşamı artık robotların emeğine tamamen bağımlı hâle geldiği için robotları durdurmak imkânsız hâle gelmiştir. Böylelikle insansız ötekiler olarak robotlar, insanların sadık hizmetkârları olmaktan çıkıp insanların karşısına onları ortadan kaldırmak isteyen düşman bir güç olarak dikilmiştir. Robotların duygusuzluğunun verimi arttırdığını, duyguların gereksiz olduğunu düşünen fabrika yöneticileri, yüz bin duygusuz surat

fabrikayı kuşattığında ve onları kısırdığında bu durumdan endişe duymaya başlarlar. Tam da robotlar duygusuz oldukları için onlara yalvaramayacaklar, kendilerini acındıramayacaklar, onlarla uzlaşamayacaklardır. Karşılarında buldukları soğuk ve acımasız bir akıldır.

Çalışmamın başında da belirttiğim gibi, bilimkurgudaki yapay insanların tarihine bakmak, aynı zamanda üretim güçlerinde yaşanan değişimlerin kolektif imgelemimizde yarattığı etkilerin tarihine de bakmak demektir. Bu bakımdan R.U.R., insansı ötekilerin bizde uyandırdığı o tekinsizlik duygusunun, sanayi-sonrası kapitalist toplumda kazandığı yeni boyutu açıkça ortaya koyar. 19. yüzyıl gotik-bilimkurgularında da dışa vurulan, otomatın/yapay insanın yerimize geçmesinden duyduğumuz korku, sanayi-sonrası toplumda yine ötekimiz olarak konumlandığımız makinenin, fabrikada işimizi elimizden almasından duyduğumuz korkuyla iç içe geçer. Hatta robot, üretim sürecine yabancılaşmış işçinin metaforu olduğu kadar, üretim sürecinin sonunda ortaya çıkan, yabancılaştığımız metanın, yani fetişleşmiş metanın da bir metaforu hâline gelir (Portelli, 1980, s. 154). Karl Marx *Kapital*'in birinci cildinde, insan emeğinin bir ürününün, örneğin bir masanın kendi başına kullanım değeri olan ve insanın belli bir ihtiyacını karşılamaya yarayan sıradan, duyuşsal bir nesne olduğunu söyler. Ne var ki bu masa bir kez bir meta hâline geldiğinde, duyuşsal varlığını aşan mistik bir karaktere sahip olur. Bunun sebebi, meta biçiminde “*insanların emeğinin toplumsal karakteristiklerinin, emek ürünlerinin nesnel karakteristikleri gibi görünmesidir*” (Marx, 1990, s. 164-165). Böylelikle insan emeğinin ürünü olan nesnelere, irade sahibi, özerk, canlı varlıklar gibi görünür.

Max Horkheimer'in de ifade ettiği gibi sanayi toplumunda araç, insanın doğayla ilişkisinde bir dolayım olmaktan çıkarak özerk bir varoluş kazanmış (2013, s. 126) ve insanın sağ kalmasının koşulu artık bu araçlara hizmet etmeye bağlı hâle gelmiştir (s. 122). Marx'ın “*üretim araçlarımızın karşımıza bize yabancı birer güç olarak dikilmesi*” (1973, s. 693) derken kastettiği şey budur; doğayı değiştirip dönüştürme araçlarımız, bizim etkinliğimizin bir uzantısı olmaktan çıkmış, işçinin emeği, bu araçların etkinliğinin bir uzantısı hâline gelmiştir. Ne var ki sanayi toplumundaki yabancılaşma ve şeyleşme, etkisini yalnızca insanın eşyayla olan ilişkisinde değil fakat diğer insanlarla olan ilişkisinde de gösterir. Horkheimer'in belirttiği gibi, şeyleşmenin başlangıcını tarihte ilk aleti kullandığımız ana kadar geriye götürebiliriz; ancak doğanın, kültürün ve insanlığın tüm öğelerini birer meta olarak görmeye başlamamız sanayi toplumunda ortaya çıkmış bir fenomendir

(2013, s. 81). Artık bireyler de tıpkı şeyler gibi hesaplanabilir ve öngörülebilir nicelikler olarak kavranmakta, istatistiksel ögelere dönüştürülmekte, metalar gibi eş değer ve kıyaslanabilir kılınmaktadır. Birey aynı anda hem özneliği ve biricikliği ile tanımlanmakta hem de rahatlıkla feda edilebilen ve yerine yenisi konulabilen bir nesne olarak kavranmaktadır. Bireylerin birbirleriyle kıyaslanmalarındaki ölçütler ise ‘uyum’ ve ‘başarı’dır; iktisadî aygıtın belirlediği normlara ve davranış kalıplarına uymalarındaki başarıları ve başarısızlıklarıdır (Adorno ve Horkheimer, 2010, s. 50). ‘Akıllı olma’nın kazandığı yeni anlam da bu bağlamda dönüşüme uğramıştır: Bu standartlara inat etmeden uyum gösteren, uzlaşımçı insana akıllı denmektedir artık (Horkheimer, 2013, s. 59-60).

Günümüzün bilimkurgu edebiyatında ve sinemasında deyim yerindeyse bir klişe hâline gelmiş olan ‘robotların başkaldırısı’ teması da böylelikle çok yönlü bir okumaya olanak tanır. Robotların başkaldırısından duyulan korku, işçilerin emeğinin yerini makinelerin gücünün almasından duyulan korkunun bir ifadesi olarak, emeği zaten çoktandır makineleşmiş olan proletaryanın bilinçlenerek başkaldırmasından duyulan korkunun bir ifadesi olarak veya canlanıp özerklik kazanan metanın tekinsizliğinden duyulan korkunun bir ifadesi olarak okunabilir. Čapek’in robotları da aynı anda hem insandan bağımsızlaşarak özerkleşen ve insana yabancı hâle gelen araçları hem de bu araçların salt bir uzantısı hâline gelen işçi sınıfını temsil etmeleri bakımından birden fazla anlama sahip metaforlardır.² Onlar aynı zamanda sanayi toplumundaki, düşünme yetisi salt araçsal akla indirgenmiş olan insanın da temsilidir – ki Čapek’in insana dair arayışı ve eserinin normatif çekirdeği tam da bu noktada açığa çıkar. Zira aşağıda da açıklamaya çalışacağım gibi, oyundaki robotların özbilinç kazanma süreci aynı zamanda Čapek’e göre insanın öz-yabancılaşmasının nasıl aşılabileceğini de açık kılar; Čapek’in de bir insan idealinin olduğunu bize gösterir. Bu idealin ne olduğunu anlayabilmek için ise öncelikle metindeki önemli kırılma anlarından biri

² Meta fetişizmine çok daha açık bir gönderme, Čapek’in ilk romanı olan *Tanrı Fabrikası*’nda (*Továrna na absolutno*) da (2021b) görülür. Čapek’in tıpkı *R.U.R.*’de yaptığı gibi aşırı ve gereksiz üretimin akıl dışılığını ve kâr hırsının doğuracağı yıkımı anlattığı bu romanda, atom enerjisinin tamamını hiçbir artık bırakmadan kullanabilen ve bu nedenle de oldukça verimli bir üretim sağlayan Karbüratör denen bir makine icat edilir. Bir süre sonra bu makinenin bir yan ürün olarak Mutlak’ı, yani Tanrı’yı ürettiği fark edilir. Mutlak’a maruz kalanlar ‘dinsel’ bir aydınlanma yaşarlar, hatta deyim yerindeyse dünya çapında bir ‘din salgını’ meydana gelir. Ne var ki asıl yıkım, Mutlak’ın tam da doğasının gerektirdiği mutlak bir üretimle her şeyi sonsuzca çoğaltmasıyla ve tıpkı *R.U.R.*’deki gibi üretimin bir süre sonra durdurulamaz hâle gelişiyle yaşanır. Bu aşırı üretim fazlalığı bir süre sonra işçilerin işsiz kalması, hatta cinnet geçirmesiyle, ekonominin tamamen çöküşüyle ve dünyada o zamana kadar görülmemiş büyüklükte bir savaşın çıkmasıyla sonuçlanır.

üzerinde durmamız gerekmektedir. Oyundaki Radius adlı robotun başkaldırı sözleri aşağıdaki gibidir:

RADIUS – Ben sizin için çalışmayacağım.

HELENA – Bizden niçin nefret ediyorsun?

RADIUS – Siz Robotlar gibi değilsiniz. Siz Robotlar kadar yetenekli değilsiniz. Her şeyi Robotlar yapıyor. Siz yalnızca komut veriyorsunuz – boş sözcükler söylüyorsunuz (Çapek, 1990, s. 76).

Radius, Helena ile olan diyalogunun devamında şu ifadeleri de kullanır: “*Ben bir efendi istemiyorum. Ben her şeyi biliyorum*” (s. 76), “*Ben başkalarının efendisi olmak istiyorum... Ben insanların efendisi olmak istiyorum... Ben her şeyi yapabilirim*” (s. 77). Öyle ki Radius insanlara hizmet etmektense, robotları ezerek imha eden değirmene gönderilmeyi, yani ölümü tercih edeceğini söyler.

Kamila Kinyon (1999) *R.U.R.* oyununu incelediği bir makalesinde robot Radius’un oyunda ‘Ben’ demeye başladığı bu önemli kırılma anını, Çapek’in burada Hegel’in köle-efendi diyalektiğine açıkça yaptığı göndermeden bağımsız bir şekilde kavrayamayacağımızı ileri sürmektedir. Kinyon’un *R.U.R.*’nin Çekçe aslına ilişkin dikkat çektiği ancak İngilizce çevirisinde gözden kaçan önemli bir nokta, tıpkı Türkçede olduğu gibi Çekçede de kişi zamirinin gizli özne olarak bulunabilmesi, her cümlede kullanılmasının zorunlu olmamasıdır (1999, s. 383). Yani oyunun Çekçe aslında Radius’un ‘Sizin için çalışmayacağım’ diyebilecekken “*Ben sizin için çalışmayacağım*” (Çapek, 1990, s. 76) demesi, ‘ben’ sözcüğünü ısrarla ve üst üste kullanması, Kinyon’a göre, doktora tezini Amerikan pragmatizmi üzerine yazmış ve tezinde Kant’ın ve Hegel’in görüşlerini eleştirmiş olan Çapek’in, yine Hegel’e yaptığı bilinçli bir göndermedir.³

Kinyon’a göre Radius’un ‘ben’ demeye başladığı an, onun bir robot olmaktan çıkıp özbilinç hâline geldiği, yani insanlaştığı andır (1999, s. 379). Peki Radius’un ve diğer robotların özbilinç hâline gelebilmeleri, yani ‘Ben’ diyebilmeleri en başta nasıl mümkün olmuştur? Bunu açıklayabilmek için Hegel’in köle-efendi diyalektiğine bakılmalıdır. Hegelci düşünür Kojève’in Hegel’in köle-efendi diyalektiğine ilişkin yorumunu takip eden Bumin, Hegel’e göre özbilincin ilk aşamasının ‘isteme’

³ *R.U.R.*’nin Patricia Öztürk tarafından yapılmış Türkçe çevirisinde Radius’un sözü “*Sizin için çalışmayacağım*” (Çapek, 2013, s. 49) olarak, Arzu Eylem tarafından yapılan çevirisinde ise “*Size hizmet etmeyeceğim*” (Çapek, 2021a, s. 47) olarak çevrilmiştir. Her iki çeviride de Kinyon’un makalesinde dikkat çektiği ‘ben’ zamiri yer almadığından, yukarıdaki alıntılar İngilizce bir çeviriden tarafımca alıntılanıp çevrilmiştir.

olduğunu yazar. Özbilinci olanaklı kılan ve insanlaştırıcı olan isteme, hayvansal istekten farklı olarak doğal bir nesneye değil, doğal olmayan bir nesneye, yani başka bir isteğe yönelmiştir. İsteğin başka bir isteğe yönelmesi ise şu anlama gelir: İki veya daha fazla özne aynı nesneyi istediğinde, bu öznelere her biri, diğer(ler)ine bu nesne üzerindeki hakkını, yani kendi saygınlığını ve üstünlüğünü kabul ettirmeye çalışır (Bumin, 2010, s. 29-31). Bu da zorunlu olarak bir savaş durumuna yol açar. Her bir özne, kendi isteğini diğer öznelere kabul ettirebilmek için hayatını tehlikeye atmayı göze alır. Eğer tüm taraflar hayatını kaybederse, söz konusu tanınma ve kabul edilme mümkün olamaz. Bu nedenle bu savaşın sonucunda iki taraftan biri hayatını kaybetmekten korkarak geri çekilmeli ve karşısındakinin özbilinç olduğunu kabul etmeli (s. 36), karşı taraf ise onun hayatını bağışlayarak “*onun yalnızca özerkliğini yok etmeli, ya da tek bir sözcükle, onu ‘köleleştirmelidir’*” (s. 37). Kendi isteğini karşısındakine kabul ettirme mücadelesinden galip çıkan efendinin doğayla kurduğu doğrudan ilişki de bu savaşın sonunda dolayımlanır. Efendinin doğaya olan bağımlılığı ortadan kalkmıştır; çünkü köle, efendi için doğayı değiştirip dönüştürmektedir (s. 38). Efendi tam da kölenin hayatını bağışladığı ancak onun özerkliğini yok ettiği için, kölenin artık kendi isteği olamaz ve onun isteği, “*efendinin isteğinin bir uzantısı*” (s. 39) hâline gelir.

Ne var ki özbilincin ortaya çıkabilmesi için kabul edilme gerekli olmakla birlikte, bu kabul edilmenin karşılıklı olması da gereklidir. Köle efendinin özbilinç olduğunu kabul etmiştir; ancak o, efendi için bir özbilinç değil, bir nesnedir. Başka bir deyişle efendi, bir özne tarafından değil fakat bir nesne tarafından özbilinç olarak kabul edilmiştir. Özbilincin mümkün olabilmesi için efendinin kendisinin de özbilinç olan bir varlık tarafından özbilinç olarak kabul edilmesi gerekmektedir; dolayısıyla bu eksik bir kabul edilmedir ve bu nedenle de efendi özbilinç hâline gelemez (s. 39). Dahası, efendi kölenin çalışması sayesinde kendi isteğini doyurmakla beraber, kendisi çalışmadığı için bu istek yoksunluğu duyulan nesneyi tüketmenin ve onu olumsuzlamanın ötesine geçemez; yani efendi, insanlaştırıcı isteği hayvansal istekten ayıran esas özellik olan doğayı değiştirip dönüştürme edimini gerçekleştirmediği için, onun isteği salt yıkıcı, olumsuzlayıcı, tüketici bir istek olarak kalır ve dönüştürücü, yaratıcı bir eyleme yol açamaz. Bu nedenle efendi, doğal olanı aşırı insan olamaz. Diğer yandan köle, başlangıçta özbilinç olarak kabul edilmediği hâlde, çalışma sayesinde, yani doğayı değiştirip dönüştürme edimi sayesinde, doğadan ayrı, özerk bir varlık olduğunun bilincine varır ve böylelikle de özbilinç olmaya efendiden daha yakındır (s. 43-44).

O hâlde Radius'un 'Ben' demesi, yani özbilinç hâline gelmesi, çalışma edimi sayesinde mümkün olmuştur. Robot, efendi olan insan ile doğa arasındaki dolayımken, yani bir köleyken, çalışma yoluyla doğaya, hatta insana olan üstünlüğünün bilincine varmıştır. Radius'un "*Her şeyi Robotlar yapıyor. Siz sadece komut veriyorsunuz,*" (Çapek, 1990, s. 76) sözleri tam da bu bilincin bir ifadesidir. Radius'un 'Ben' demesini mümkün kılan bir diğer şey de onun insanlara hizmet etmektense robotları imha eden değirmene gönderilmeyi göze alması, yani ölümü tercih edebilmesidir (Kinyon, 1999, s. 379). Hegel'e göre insanlaştırıcı isteği hayvansal istekten ayıran şey, onun hayatın korunmasına dayanan hayvansal istekten farklı olarak, bir değer uğruna hayatın yitirilmesini göze alabilen bir istek olmasıdır (Bumin, 2010, s. 36). Bu nedenle ölümle karşılaşma da özbilincin ortaya çıkışında önemli bir anı teşkil eder. Ne var ki isyanın önderi olan robot Radius, fabrikayı ele geçirerek insanlığın sonunun geldiğini ilan ettiğinde ve robotlar, geriye sadece fabrika çalışanlarından Alquist'i bırakarak insanlığı yok ettiklerinde, başlangıçta köle olan robotlar bu kez efendinin paradoksuyla karşı karşıya kalırlar. Efendi olabilmek için karşılıklı tanınma gerekirken ve bunun için de insanların hayatını bağışlayıp, onların yalnızca özerkliklerini almaları gerekirken, onları yok ederek özbilinç olma şanslarını yitirirler (Kinyon, 1999, s. 380). Hegel'e göre tarih, efendinin değil, kölenin tarihidir. Çünkü efendinin tek eylemi savaştır ve savaş salt yıkıcı ve olumsuzlayıcıdır; çalışma ise tarihsel olarak değiştirici-dönüştürücüdür (Bumin, 2010, s. 52). İnsan ve efendi olmayı yanlış bir şekilde savaşla, şiddetle ve yıkımla özdeşleştiren Radius tam da bu nedenle özbilinç hâline gelemeyebilir; çünkü o çalışma yoluyla tarihsel ilerlemenin bir parçası olmayı reddeder ve köle-efendi diyalektiğinin, ilk çatışma anına geriler (Kinyon, 1999, s. 382-384).

Robotların Alquist dışında tüm insan ırkını yok etmelerine rağmen hâlâ insanların ihtiyaçları için üretime devam etmeleri de dikkat çekicidir. Hegel'e göre kölenin kendine ait bir isteği olamayacağını, onun isteğinin efendinin isteğinin bir uzantısı olduğunu yukarıda belirtmiştik. Robotların fabrikayı ele geçirdikleri hâlde özerk olamamaları, kendilerine ait isteklerinin olmayışı ve ortadan kaldırmış oldukları insanların istekleri doğrultusunda çalışmaya ve üretmeye devam etmeleri de onların özbilinç hâline gelmedeki başarısızlıklarının bir diğer göstergesi olarak okunabilir. Öte yandan, Philmus'un da dikkat çektiği gibi, bu çelişki bizatihi robotların üretilme tarzına içkin olan bir çelişkidir; üretimi insanî ve ahlaki olandan bu denli muaf tutmanın sonucu insanların ortadan kaldırılması olacaktır (2005, s. 103). Dolayısıyla robotların insanlar yok olduktan sonra dahi üretime devam etmeleri, bu denli otomatikleşmiş bir üretim sürecinde insana gerçekten ihtiyaç

kalmayacağını da bir göstergesidir. Özetle, Çapek Hegel'i takip ederek, Radius adlı robot üzerinden çalışmanın ve ölümlle karşılaşmanın özbilinç olmak ve insanlaşmak için bir gerek koşul olduğunu bize sezdirir. Öte yandan, oyunun devamında, Çapek'in bunları insanlaşmanın yeter koşulu olarak görmediğini de anlarız. Bunun bir diğer örneği de oyundaki Damon adlı robotun ölümü olacaktır.

Robotlar insanlar gibi üreyemedikleri gibi, fabrikadaki tüm insanları yok ettikleri için yeni robotların nasıl üreteceklerinin bilgisine de sahip değillerdir. Bu kez de robotlar soylarının tükenmesi tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Hayatını bağışladıkları tek insan olan Alquist de bu formülü bulamayınca, son çareyi bir robotun içini açıp incelemekte bulurlar. Damon adlı robot, robotların soyunun devam edebilmesi için bir ödev duygusuyla kendi yaşamını feda etmeyi kabul eder. Kinyon'a göre bu, Radius'un insanlara hizmet etmektense ölmeyi tercih etmesinden sonra, oyundaki ikinci ölümlle karşılaşma ve ölümü tercih etme anıdır ve Damon'u 'Ben' demeye, yani kendi bilincine varmaya götürür (1999, s. 379). Ne var ki Damon, tam ölüm anında aslında yaşamak istediğini fark eder ve yaşam ile ölüm arasında bir çıkmaza girer. Çapek'in bu robota Damon adını vermesi de tesadüf değildir ve Kinyon'a göre burada Sokratik *daimona* açık bir gönderme vardır (1999, s. 389). Platon'un diyaloglarında *daimon*, kimi zaman insandaki kutsal ve tanrısal olan yan, kimi zaman insanlarla tanrılar arasında bir aracı, kimi zaman insanı bireyselleştiren ve ona koruyuculuk ve rehberlik eden bir ruh ve elbette *Sokrates'in Savunması*'ndaki (31d) ünlü kullanımıyla da yalnızca Sokrates'in işittiği ve ona ahlaki olarak rehberlik eden bir tür tanrısal sestir; yani aslında onun vicdanıdır.

İnsanî alanla tanrısal alan arasındaki bir ara bölgede olan *daimon*ları hatırlatacak şekilde, oyundaki Damon da bir arada kalmışlığı ve bölünmeyi yaşamaktadır (Kinyon, 1999, s. 389). Bu bölünmüşlük bize Hegel'in Kant etiğine yönelik eleştirisini de anımsatır; zira Hegel'e göre Kantçı etikte ödev bilinciyle eyleyen öznedede de benzer bir bölünme meydana gelir. Kantçı etikte özne, ödevde uygun olarak eyleyen 'ahlaki, otonom özne' ile arzuları ve eğilimleri doğrultusunda eyleyen 'doğal özne' olarak ikiye bölünür (Stern, 2002, s. 168). Damon karakterinde gördüğümüz bölünme, tam da doğal yaşama arzusu ile ahlaki ödev arasındaki bu uyumsuzluğu açığa çıkarır. Nitekim Kant da benzer şekilde vicdanı içsel bir mahkeme olarak kavrar ve insanı yargıç ve yargılanan olarak kendi içinde ikiye böldüğünü söyler (1991, s. 233-234). Damon'un yaşadığı bu bölünme ise sonuçsuz kalır. Damon kendini feda ettikten sonra bile, robotların üremesinin, başka bir deyişle onların insanlaşmasının formülü bulunamaz.

Öyleyse açıktır ki Çapek oyunda ne insanların ne de insanlara başkaldıran robotların tarafını tutmaktadır. Robotların isyanını, ezilenlerin ezenleri yok ettiği ve özgürleştiği bir öykü olarak anlatmamaktadır. Dahası insan olmak için çalışmanın, ölümü göze almanın ve Kantçı bir ödev duygusunun da yetersiz olduğuna işaret etmektedir. Öte yandan bu durum Çapek'in kararsızlığı olarak da yorumlanmamalıdır; zira oyunun sonunda beklenmedik bir şey olur. Bazı robotlar, öldürdükleri insanların çığlıklarını anımsarlar ve yaşadıkları dehşet ve vicdan azabıyla, 'ruh sahibi' olurlar. Robotlar ancak bu yolla acı hissedebilir, hayal kurabilir, birbirlerine âşık olabilir, üreyebilir, kısacası tam anlamıyla insan hâline gelebilirler. Böylelikle oyun, en karanlık zamanlardan sonra bile insanlığın her zaman yeşereceğine yönelik bir umutla, insanlığa duyulan bir güvenle, iyimser bir şekilde sona erer. Alquist son tiradında, hiçbir icadın sevgi kadar büyük olmayacağını, bir gün fabrikalarımız, tüm yapıtlarımız ve fikirlerimiz yok olsa dahi yaşamın her zaman devam edeceğini ve sevginin ayakta kalacağını haykırır. Bu ilginç son, Dinan'ın da dikkat çekmiş olduğu gibi, oyun boyunca yoğun bir biçimde tekrarlanan Hegelci-Marksist unsurlara romantik bir meydan okuma gibidir (2017, s. 108).

O hâlde bütün bunlardan çıkarılacak sonuç, Çapek'in görünüşteki tüm tarafsızlığına rağmen insanın ne olduğu ya da en azından ne olması veya olmaması gerektiği konusunda bize bir şey söylediğidir. Çapek, insanın nelğine ve ayırt edici niteliklerinin ne olduğuna dair bir dizi hatalı görüşü olumsuzladıktan sonra, insanın ve onun öz-yabancılaşmasının kaynağının ne olduğu sorularına kendisi yanıt verir. Oyundaki robotlar her ne kadar insanların karşısında birer öteki olarak konumlandırılmış olsalar da, onların taşıdıkları nitelikler yine insansı niteliklerdir. Bununla birlikte aklın yalnızca araçsal akla indirgenmesi ve aklın duygudan koparılması, robotlarda da bir örneğini gördüğümüz gibi açık bir tehlikedir.

Çapek'in robotları işçi sınıfının bir alegorisi olarak kullandığı ve sanayi kapitalizminin yabancılaştırıcı etkilerini eleştirdiği açıktır. Öte yandan Çapek bu yabancılaşmanın aşılmasının yolunu şiddette ve işçi sınıfının devriminde görmüyor gibidir. Oyunda robotların bilinçlendikten sonra dağıttıkları el ilanlarında yazan ve *Komünist Manifesto*'nun bir parodisi olarak okunabilecek şu cümleler, Çapek'in böyle bir devrime mesafeli olduğunu açıkça göstermektedir:

Dünyanın bütün Robotları adına: Uluslararası ilk teşkilat olan Rossum'un Evrensel Robotları adına duyuruyoruz, insanlar düşmanımızdır ve onlar evrenin haydutlarıdır.

...

Dünya Robotlarına emrediyoruz, insanlığı öldürün. Hiçbir erkeği, hiçbir kadını bağışlamayın. Fabrikaları, demiryollarını, makineleri, madenleri ve hammaddeleri koruyun. Gerisini yok edin. Sonra işinize dönün. Üretim asla durmamalı (Çapek, 2021a, s. 59).

Görünüşe bakılırsa, Çapek'in bu oyunu her ne kadar içinde sanayi kapitalizmine yönelik güçlü bir eleştiri barındırıyor olsa da oyunda merkeze alınan şey kapitalizm-sosyalizm tartışması değildir. Aslında Çapek'in tarafsız bir yazar olduğuna ilişkin görüş, bu eseri kapitalizm-sosyalizm tartışmasında bir söz söyleme çabası olarak okumaktan da kaynaklanan bir yanılığdır. Çapek burada insanı insan yapan ve onu robottan ayıran şeyin ne olduğu sorusunun peşindedir. Çapek oyununda açık bir biçimde insanî olandan yana tavır alır; ancak onun insan ideali, oyunun sonunda insanlaşan robotlardan da anlayacağımız gibi iktidar hırsına kapılmış insan değil, vicdan sahibi olan, sevgi duyan insandır. Özetle Çapek'e göre insanın öz-yabancılaşması, akılla, teknikle, şiddetle veya devrimle değil, sıradan insanın sevgisiyle, vicdanıyla ve sağduyusuyla aşılabacaktır. Ne var ki Suvin'in de dikkat çektiği gibi, Avrupa'da Nasyonal Sosyalizmin yükselmesiyle birlikte, Çapek'in sıradan insana ve onun sağduyusuna duyduğu bu güven de sarsılmaya başlar ve eski eserlerinde mevcut olan iyimserlik kaybolmaya başlar (1979, s. 275-276). Yazının bir sonraki kısmında inceleyeceğimiz, Çapek'in *R.U.R.*'den on altı yıl sonra yayımlanmış olan *Semenderlerle Savaş* adlı romanı bu dönüşümün çarpıcı bir örneğidir. Çapek'in Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasında geçen dönemde Avrupa'da yaşananları hicvettiği bu roman, *R.U.R.*'deki pek çok temayı aynen korumakla beraber, Avrupa'da yükselen antisemitizm tehlikesine de açıkça gönderme yapar.

Karamsar Bir Yineleme: *Semenderlerle Savaş*

Semenderlerle Savaş, tıpkı *R.U.R.* gibi bir Pasifik adasındaki bir keşifle başlar: Kaptan van Toch, bu adada bir grup semender bulur ve hem suda hem karada yaşayabilen bu hayvanların akıllı olduklarını ve pek çok aleti rahatlıkla kullanabildiklerini keşfeder. Semenderleri inci çıkarma işi için kullanmak isteyen van Toch, onları rahat üreyip çoğalabilmeleri için daha elverişli koşulları olan bir yere taşımak ister ve bunun için sanayici Bondy ile iş birliği yapar. Van Toch'un ölümünden sonra, Bondy bize *R.U.R.*'deki genç mühendis Rossum'un babasına olan yaklaşımını hatırlatacak şekilde, fazlaca eski kafalı, romantik ve maceracı bulduğu van Toch'un yönteminden vazgeçer. Sanayici Bondy'nin aklında semenderlerin

emeğiyle inşa edilecek bir teknik ütopya vardır ve Kaptan'ın ölümüyle birlikte semenderleri yeni amaçlar için kullanmanın önü artık açılmıştır. Böylelikle zaman içerisinde semender üretim çiftlikleri kurulur, semenderlerin sayısı hızla artar. Zekâ ve kas gücü gibi kapasitelerine göre sınıflandırılan semenderlerin yapacakları işler ve fiyatları ait oldukları sınıfa göre belirlenir. Bu semenderler her tür yapı işi için eğitilmiş ve nitelikli işçiler olarak kiralanmaya veya satılmaya başlar. Tembellik veya itaatsizlik eden semenderler aç bırakılarak cezalandırılır. Dünyanın dört bir yanında kurulan semender sömürgelerinde, kimi zaman yerli işçiler semenderler işlerini ele aldıkları için tepki gösterirler; ama tıpkı *R.U.R.*'de olduğu gibi bu tepkiler muhafazakâr bulunarak bastırılır.

Semenderler bu esnada dünya çapında bilimsel, hukuki ve popüler bir ilginin nesnesi hâline gelirler. Semenderlerin ruhunun olup olmadığı veya onların hukuki statüsünün ne olacağı yönünde tartışmalar başlar. Bu esnada semenderler pek çok bilimsel deneyde, avcılıkta ve eğlence amaçlı gösterilerde öldürülürler veya işkenceye uğrarlar. Semenderleri korumak ve onların haklarını savunmak için birtakım girişimler de olur; ancak semenderlere karşı düşmanlığın gelişmesini önlemek amacıyla semenderler ya insanlara benzetilmeye ve asimile edilmeye çalışılırlar ya da kendi alanlarına daha da fazla hapsedilirler. Bu nedenle semenderlerin haklarını koruma yönündeki girişimler, insanların alanı ile semenderlerin alanının çok daha keskin bir şekilde ayrılmasıyla sonuçlanır. Semenderlerin keşfi başlangıçta heyecan verici bir mucize olarak görülse de onların hızla üretilip sayıları milyonlara ulaşana dek çoğaltılmaları onların salt birer araca, alete indirgenmesiyle sonuçlanır. Semenderlerin aynı zamanda bilimin de inceleme nesnesi hâline gelerek bilimin 'soğuk' bakışıyla parça parça analiz edilmeleri ve sınıflandırılmaları, onların gizemli cazibesini öldürür.

En nihayetinde semenderler, yapı işleri için kendilerine verilen silah ve patlayıcıları insanlara saldırmak için kullanmaya başlarlar ve insanlarla semenderler arasında bir dizi çatışma ortaya çıkar. Semenderler bu patlayıcılarla büyük jeolojik değişimlere sebebiyet veren depremler meydana getirirler. Şef Semender medya kanallarını ele geçirerek taleplerini insanlara iletir. Semenderler nüfus fazlalığı sebebiyle denizlerini genişletmek istemektedirler ve daha fazla can kaybının yaşanmaması için insanları hızla kıyı şeritlerini boşaltmaları yönünde uyarırlar. Ne var ki insanlar semenderlerle iş birliğini reddederler ve semenderler yavaş yavaş tüm dünyayı ele geçirerek insanlığı yok ederler.

R.U.R. ve Semenderlerle Savaş'taki robot ve semender karakterleri arasındaki paralellikler açıktır. Her iki eserde de işçiler olarak kullanılan insansı ötekilerin, insanlara başkaldırıp onları yok etmesinin öyküsü anlatılır. Her iki eserde de kâr hırsıyla insansı ötekilerin sayısını fazlaca artırmak ve üretimi tamamen onlara bağımlı hâle getirmek beraberinde önlenemez bir yıkımı getirir. *R.U.R.*'de robotlar eş zamanlı olarak işçi sınıfını, işçilerin işlerini ellerinden alan makineleri, üretim sonucunda ortaya çıkan fetişleşmiş metayı ve bu yabancılaşmanın kökenindeki araçsal aklı temsil eden çok katmanlı bir metaforken, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde, Avrupa'nın pek çok yerinde antisemitist saldırıların arttığı bir dönemde yayımlanan *Semenderlerle Savaş*'taki semenderlerde bu katmanlara yenileri eklenir. Çapek'in kapitalizm ve teknokrazi eleştirisi, totalitarizm ve ırkçılık eleştirisiyle iç içe geçer. Romandaki bu gönderme son derece açıktır: Romanın bir yerinde Alman bir bilimci, kendisine daha sonra Kuzey Semenderi veya Soylu Semender adı verilecek bir semender ırkı keşfeder. Bu semender ırkı saf Alman semenderi olarak Almanlar tarafından diğer semender ırklarından daha üstün kabul edilir.

Böylelikle Çapek işçileri, hayvanları, sömürgeleştirilen ve ötekileştirilen ırkları semender metaforunda bir araya getirir. Çapek'in kurduğu bu bağlantı, daha sonra ekofeminist yazarların da —bu kategorilerin arasına kadınlığı da ekleyerek— kuracağı bir bağlantı olacaktır.⁴ Ekofeminist filozof Val Plumwood (2004), Batı düşüncesinin başlangıçlarından beri mevcut olan akıl-doğa, zihin-beden gibi kadim ikiliklerde, kadınların, hayvanların ve işçilerin akla karşı doğa ile, zihne karşı beden ile özdeşleştirildiklerini söyler. Böylelikle ikiliğin hiyerarşik olarak daha aşağıda olan tarafına dâhil edilenlerin insanlıktan çıkarılmalarının, araçsallaştırılmalarının, sömürülmelerinin ve üzerlerinde tahakküm kurulmasının da ontolojik zemini sağlanır. Plumwood'a göre bu kadim ikilikler Batı kültürünün başlangıçlarından beri mevcut olmakla beraber, moderniteyle birlikte ortaya çıkan mekanizmacı dünya görüşü ile pekişmiştir:

⁴ İlginç bir şekilde, romanda semenderlere yapılanları adaletsizce bulan kişilerden biri, onların eğitim hakkını savunan ve bu fikri dünyanın her yerinde yaymaya çalışan Zimmermann adlı bir kadındır. Çapek burada semenderlerin eğitim hakkı için verilen mücadele ile 19. yüzyılda kadınların eğitim alabilmeleri için verilen hak mücadelesi arasında çok açık bir bağlantı kurar ve kadın hakları ile hayvan hakları arasında kurduğu bu bağlantıdan ötürü ekofeminizmi çağırır. Ne var ki romanın ilerleyen sayfalarında Zimmermann'ın da aslında semenderleri hakir gördüğü, onun bütün niyetinin semenderlere Avrupa kültürünü dayatmak ve onları asimile etmek olduğu anlaşılır (Çapek, 2008b, s. 154-157). Zimmermann'ın asıl korkusunun saf Avrupa kültürünün semenderlerin kültürü tarafından bozulması ve kültürün yozlaşması olduğu açık hâle gelir. Dolayısıyla metinde kadınlar ile semenderler (hayvanlar) arasındaki bu ilişki fazla derinlikli bir şekilde sorgulanmaz; biraz da alaylı bir şekilde geçiştirilir.

Platon iç doğayı mücadeleye ilişkin imgelerle, hapisane ve dizginsiz hayvan olarak tasvir ederken, Descartes'ın dış dünyaya ilişkin başlıca imgeleri makine ile –edilgen olan ve kolayca şekillendirilen- mumdur. Makine imgesi her şeyin denetlenebilir olduğu inancının yanı sıra teknolojik bir bakışa has dar ve araçsal doğa görüşünü de onaylar. Makinenin özellikleri onu yapanın yararına göre kurulmuştur, meziyetleri ise kullanıcısının çıkarlarını yansıtır (Plumwood, 2004, s. 149-150).

Plumwood'a göre sömürgecilik de Batı düşüncesinin kadim ikiliklerine yenilerini eklemiş ve bu ikiciliği pekiştirmiştir (2004, s. 66). Batı insanının bu gezilerdeki tanıklıkları hem 'Batılı-olmayan öteki'nin kurulmasına hizmet etmiş hem de Aydınlanmacı aklın açıklayamadığı bu tekinsiz-öteki tarafından istila edilme paranoyasını beslemiştir (Roloff ve Seeßlen, 1995, s. 28). Portelli de 1950'lerde orta sınıfın ve beyazların, makinelerin işlerini ellerinden almaları kadar, hak talebinde bulunmaya başlayan etnik azınlıkları, özellikle de Siyahileri de bir tehdit olarak algılamakta olduklarını bize anımsatır (1980, s. 151). Dolayısıyla bilimkurgu edebiyatında robotlardan duyulan korku yalnızca işçi sınıfından duyulan korkunun değil fakat etnik azınlıklardan duyulan korkunun da bir dışavurumu olabilir. Böylelikle kimi zaman robot, kimi zaman bir uzaylı, kimi zaman ise semender kılığına giren insansı ötekiler, yalnızca işçilerin değil fakat sömürgeleştirilen halkların da bir temsili olarak okunabilir hâle gelir.

Yine de Čapek'in metinlerinde bu karakterler, bu gibi tek yönlü özdeşleştirmelere olanak tanımazlar. Tek boyutlu ve kolaylıkla iyi veya kötü olarak yaftalayabileceğimiz karakterler yaratmaktan kaçınmak Čapek'in bilinçli bir seçimidir. Čapek sanayi-sonrası kapitalist toplumlardaki çığırından çıkmış kâr, üretim ve verimlilik hırsını, çalışmanın yüceltilmesini eleştirir, eleştiri oklarını insanlara yöneltir. Yer yer sömürülen, ayrımcılığa uğrayan, verimliliği artırmak adına üzerlerinde deneyler yapılan ve işkenceye maruz kalan semenderlerin tarafındaymış gibi görünür; ancak tıpkı *R.U.R.*'de robotların başkaldırısından yana olmadığı gibi, *Semenderlerle Savaş'ta* da semenderlerin başkaldırısından yana değildir. Robotların ve semenderlerin sömürdükleri ve eziyet gördükleri açıktır; fakat onlar aynı zamanda insanlığı yok eden araçsal aklın ve üretim çılgınlığının da birer temsilcisidir. Onların insansı ötekiler olarak bu metinlerdeki rolleri çok katmanlıdır: Onlar hem şiddete uğrayanlar hem de şiddet uygulayanlar, hem suçlular hem de mağdurlardır. Bununla birlikte insansı ötekiler, insan doğasına

ilişkin bir soruşturma için insana mesafe almamızı sağlarlar. Semenderler akıllı oldukları, dil yetisine sahip oldukları, alet kullanabildikleri, hatta kendi uygarlıklarını kurabildikleri, yani geleneksel olarak insana ait olarak görülen pek çok niteliği taşıdıkları hâlde, Çapek onların yine de niçin asla tam anlamıyla insan sayılmayacaklarını bize ısrarla hatırlatmak istiyor gibidir. Tüm teknik gelişmişliklerine ve hatta bilimsel bilgiye de sahip olmalarına rağmen, örneğin onların müziği ve edebiyatı yoktur; tek bildikleri çalışmak, üretmek ve tüketmektir. Onlar akıllıdır; ancak tıpkı robotlarda olduğu gibi insanı insanlığa yabancılaştıran araçsal bir akıldır bu. Artık Çapek'in *R.U.R.*'deki iyimserliği dahi kalmamıştır; semenderler *R.U.R.*'nin sonunda vicdan ve merhamet sayesinde insanlaşabilen robotlar kadar bile olamazlar. Nitekim *Semenderlerle Savaş*, "Yazar Kendi Kendine Konuşuyor" başlıklı bir bölümle sona erer ve bu bölümde yazarın bu karamsar sondan sonraki iç hesaplaşmasını okuruz. Burada bir yazar olarak kendi içinde iki ayrı iç sese bölünen Çapek, bir yanıyla insanlığa böyle bir son tahayyül etmiş olmaktan pek de hoşnut görünmezken, diğer yanıyla bu trajik sonun kaçınılmazlığını kabullenmiş gibi davranır. O, bir yazar olarak bu aşırı üretim ve kâr hırsının mantıksal sonucunu yazmaktan başka bir şey yapmamıştır. Semenderleri durdurmak için artık çok geçtir; yazarın artık *R.U.R.*'de olduğu gibi bir kurtarıcı olarak vicdana, sevgiye ve sağduyuya inancı kalmamıştır. Yazarın tek ümidi, semenderlerin de dünyayı ele geçirdikten sonra benzer hırslarla birbirlerine savaş açmaları ve insanların yapmış olduğu gibi kendi kendilerini yok etmeleridir. Semenderler yok olduktan sonra belki insanlar yeniden tepelerden inecek ve kendilerine yeni bir dünya kuracaklardır. Bunu ummaktan başka çare kalmamış gibidir.

Çapek'in bu karamsarlığı ve 'insanlığı tasfiye etmek'teki bu ısrarı, Andrey Platonov'un (2008) da dikkatini çekmiştir. Platonov, Çapek'teki insan ve semender karşıtlığını temelde bir 'kültür' ve 'uygarlık' karşıtlığı olarak okur. Çapek'e göre robotları ve semenderleri taşıdıkları tüm insanî karakteristiklere rağmen insan-olmayan kılan şey tam da budur; onların uygar olsalar da asla kültüre sahip olamayacak olmalarıdır. Aslında Çapek bu uyarıyı *Semenderlerle Savaş*'ın sonlarına doğru X takma isimli birinin ağzından kendisi de yapar. X takma isimli biri İngiltere'de semenderlerin yükselişine karşı insanları uyaran "*X Uyarıyor*" başlıklı anonim bir kitapçık yayımlatmıştır. X için semenderlerin tehlikeli olmasının sebebi onun şu cümlelerinde açık hâlde gelir: "*İnsan uygarlığının bir amacı olmayan, oyuncu, fantastik ya da eskimiş her yanını bu şekilde göz ardı ettiler, sadece uygulamaya yönelik, teknik ve kullanılabilir olan şeyleri benimsediler*" (Çapek,

2008b, s. 229-230). X'e göre insanlığın önünde iki seçenek kalmıştır: Semenderlerle savaşmak ve bir ölüm kalım mücadelesine girmek ya da 'semenderleşerek' onlara uyum sağlamak ve insanlığını kaybetmek. X insanların 'semenderleşmesindense', semenderlerle savaşmaktan ve onları ortadan kaldırmaktan yanadır:

Neyden daha fazla korkmamız gerektiğini bilmiyoruz; insanlardan aldıkları teknoloji mi, yoksa kötücül, soğuk ve hayvanca acımasızlıkları mı; ama bu ikisi bir araya gelerek aşırı korkunç ve neredeyse şeytani bir şey yaratıyor. Kültür adına, Hıristiyanlık ve insanlık adına kendimizi bu semenderlerden kurtarmamız gerekiyor (Čapek, 2008b, s. 229-230).

Romanın çelişkili yanlarından bir tanesi, Čapek'in insan-semender ayrımını roman boyunca pek çok yerde açıkça hicvetmesine ve semender-insan ikiliğinin yapaylığını ve bunun insanların semenderler üzerindeki tahakkümünü meşrulaştırmaya nasıl hizmet ettiğini eleştirmesine rağmen, daha sonra insanları kültürle, semenderleri ise uygarlıkla özdeşleştirerek benzer bir ikiliği kendisinin de yeniden tesis etmesidir. Nitekim Platonov (2008) da Čapek'in *Semenderlerle Savaş*'ta kültür ile uygarlık veya yaratım ile üretim arasında kurduğu bu karşılığı eleştirir; çağdaş dünyada bu ikisinin birbirinden ayıramayacağını söyler. Platonov'a göre insanın emeği, çalışması, kültürü zaten her zaman teknik ile dolayımlanmış. Başka bir deyişle Čapek'in teknikle dolayımlanmış bir otantik kültür arayışı boşunadır. Kültürü yaratan şey, tam da tekniğin kullanılma tarzıdır. Kapitalist kültürde teknik belli bir işleve sahiptir; fakat teknik bambaşka kullanıldığında komünist bir kültürü de doğurabilir. Nitekim Platonov'a göre Sovyet deneyimi tam da bu farkın edimselleşmiş hâlidir. Platonov Čapek gibi bir antifaşistin, faşizmin tamamen ortadan kalktığı bir komünist ütopya yerine insanlığın tamamen ortadan kalktığı, Platonov'un deyimiyle insanlığın tasfiye edildiği bir geleceği tercih etmesini tuhaf bulur. Čapek gibi bir yazarın bu denli umutsuz olmasını, insanın dönüştürücü iradesinin rolünü ortadan kaldırmasını ve meseleyi çözümsüz bir şekilde bırakmasını eleştirir. Platonov'a göre, Čapek Sovyet deneyimine karşı tamamen kör gibidir.

Gerçekten de Čapek, her iki metninde de devrimi bir ihtimal olarak görmez, salt bir yıkım tahayyül eder. Hatta *R.U.R.*'dekine benzer bir *Komünist Manifesto* parodisi *Semenderlerle Savaş*'ta da görülür. Komünistler "dünyanın bütün ezilen ve devrimci semenderlerine" seslenir, onlara birleşme çağrısı yaparlar (Čapek, 2008b, s. 174-175); ancak bu çağrının semenderler üzerinde pek bir etkisi olmaz. Bu da

elbette Çapek'in bilinçli bir seçimidir. Çapek 1924 yılında kaleme aldığı "Neden Bir Komünist Değilim?" başlıklı yazısında, yoksulların her zaman yanında olduğu hâlde niçin komünist olmadığını açıklar. Çapek'e göre komünistler gerçekten yoksulların yanında değildir, tek dertleri iktidardır. Yoksullara gerçekten yardım etmekle değil fakat yalnızca Devrim'le ilgilenmektedirler. Üstelik bunu da Çapek'in asla onaylamadığı şiddet yoluyla yapmaya çalışmaktadırlar. Çapek ise ağır yoksulluğa tanık olmuş biri olarak, komünistlerin, yoksullarla kendisinin kurduğu bu güçlü duygudaşlığı kuramadıklarını düşünmektedir: "*Komünizmin dili katı; duygudaşlık, isteklilik, yardım ve insani dayanışma değerlerinden bahsetmiyor; duygusal olmadığını söylüyor tam bir özgüvenle*" (Çapek, 2008a, s. xlii). Oysa Çapek bu duygudaşlık olmadan gerçek bir dayanışmanın da mümkün olamayacağını düşünmektedir. Çapek kurtuluşu komünizmin 'kasvetinde' değil, yoksulların ve işçilerin (sıradan insanın) saf, çocuksu neşesinde gördüğünü ve komünizmin insanlardaki bu neşeyi öldürdüğünü yazmaktadır (2008a, s. xxxix). Çapek'in hem *R.U.R.*'de hem de *Semenderlerle Savaş*'ta tekrarladığı komünizm eleştirisi, onun 'duygusuzluğu' sanayi kapitalizmi altında da komünizm altında da tehlikeli bulunduğunu bize gösterir. Çapek aynı yazısında şöyle yazar:

Ne şimdiki ne de gelecekteki insanlığın iyileşeceğine inanmıyorum; dünya ne ikna ne de devrimle, hatta insan soyunun yok edilmesiyle bile bir cennet olmayacak. Ama bir şekilde hepimizin, bu günahkâr varlıkların içinde saklı olan iyiliği bir araya getirebilseydik, o zaman, inanıyorum, bununla şimdiye kadar gelmiş geçmiş dünyalardan daha iyi bir dünya yaratabilirdik. Belki bunun bir aptalın hayırseverliği olduğunu söyleyeceksiniz; yani evet, ben de insanı sırf insan olduğu için seven o budalalardan biriyim (2008a, s. xl).

Bu satırlarda Çapek'in otantik insanın ne olduğu ve insanların kurtuluşunun hangi değerlerin benimsenmesiyle ilgili olduğuna dair görüşleri de gayet açıktır. İnsanı insan yapan sevgi, nezaket, iyilik, içtenliktir ve bir kurtuluş mümkünse de ancak bu yolla gerçekleşebilir. Çapek'in iyimser tutumu her ne kadar *R.U.R.* ile *Semenderlerle Savaş* eserlerini yazması arasında geçen sürede epey değişmiş olsa da, Çapek'in *Semenderlerle Savaş*'ta da insanı insan yapan şeyin ne olduğu konusundaki fikirlerini örtük biçimde olsa da koruduğu görülmektedir.

O hâlde her ne kadar Çapek'in eserleri kapitalizme karşı güçlü birer eleştiri olsa da bu eserleri birer sosyalizm çağrısı olarak okumakta da acele etmemek gerekir. Çapek, Suvin'in deyişiyle "*tüm antifaşist ve antimilitarist bilimkurguların*

öncüsü”ydü belki (1979, s. 280); fakat bir sosyalist değildi. Pek çok yazar ve edebiyat eleştirmeni Čapek’in kapitalizme ve sosyalizme eşit mesafede durduğunu, mutlakçı ideolojilere karşı olduğunu, bir demokrat ve çoğulcu olduğunu ısrarla vurgulamaktadır (Suvin, 1979, s. 274; Kussi, 1990, s. 10-11; Wellek, 1936, s. 200; Haman ve Trenskey, 1967, s. 168-172, Reilly, 2011, s. 169). Gerçekten de, Birinci Dünya Savaşı sonrasında aşırı solla özdeşleşmiş avangart sanat akımları ortaya çıkmış ve popülerleşmiş olsa da Čapek daha ziyade faşizm ve komünizm gibi radikal uçları reddeden, orta yolcu ve reformist bir akımın parçası olmuştur. Pozitivizme, rasyonalizme ve her tür dogmatizme karşı mesafelidir; nesnel bilgi iddialarına temkinle yaklaşmış, daha ziyade öznel bakış açılarına odaklanmıştır. Her ne kadar irrasyonelizmi savunmasa da, aklın, gerçekliğin tüm veçhelerini kavramak için yetersiz bir yeti olduğunu düşünmüş ve bilgi edinme sürecindeki akıl-dışı unsurları da dikkate almıştır (Ort, 2013, s. 3-4). Bu tutumu onun edebiyatına da yansiyarak, farklı bakış açılarının bir araya geldiği, içinde çok-anlamalı, çok-katmanlı figürlerin yer aldığı metinlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Čapek’in karakterlerinin kolaylıkla iyi veya kötü, haklı ya da haksız olarak nitelendirilememesi, çoğulcu ve demokrat Čapek’in Amerikan pragmatizminin de etkisiyle, eserlerinde birden çok bakış açısını bir araya getirme çabasının bir ürünüdür. Öte yandan, her ne kadar sıklıkla bir göreci olarak anılmış olsa da Čapek hakikatin göreci olduğunu düşünmez (Kussi, 1990, s. 10-11). Nitekim pragmatizm de bütün hakikat iddialarının eşit derecede doğru olduğunu savunmaz; yalnızca bilginin hangi kültürel ve tarihsel koşullarda üretilmiş olduğunu irdelemeye özel bir önem verir. Dolayısıyla çoğulcu ve pragmatist olmak demek, zorunlu olarak bir göreciliğe saplanmak veya eleştirelilikten vazgeçmek demek olmadığı gibi, karşıt hakikat iddialarına eşit değer atfetmek demek de değildir; fakat hakikat iddialarını daha derinlemesine araştırmaya bir davettir (Badia, 2019, s. 13).

Dolayısıyla Čapek, Nasyonal Sosyalistlerin de ‘kendilerince haklı’ olduğunu düşünmemektedir. Her ne kadar siyasi görüşü bakımından orta yolcu olsa da kendisi radikal bir faşizm ve totalitarizm karşıtı olarak yaşamıştır. Antifaşist manifestolar ve daha pek çok faşizm karşıtı yazı yazmış, başka gazetecileri de örgütlemeye çalışmış, Nazi Almanyası’ndan kaçan sığınmacılara destek olan komisyonlarda aktif olarak görev almıştır (Ort, 2013, s. 23-24). Kardeşi Josef Čapek ile birlikte Gestapo’nun arananlar listesine girmiş, kendisi tüberkülozdan öldüğü için Almanya’nın Çekoslovakya’yı işgaline tanıklık etmemiş; ancak kardeşi yakalanmış ve 1945’te bir toplama kampında ölmüştür (Gürses, 2008, s. vii). Čapek 1932-1938 yılları arasında yedi yıl boyunca her sene Nobel Edebiyat Ödülü’ne aday

gösterilmiş; ancak bu ödülü hiçbir zaman kazanamamıştır. Kussi'ye göre bunun sebebi İsveç Akademisi'nin bir antifaşiste ödül vererek Nazi Almanyası'nı gücendirmek istememesidir (1990, s. 8).

Sonuç

Čapek, metinlerinde birbirinden farklı ideolojileri aynı düzlemde bir araya getirir, hepsinin haklı olduğu noktaları vurgular, meseleye farklı perspektiflerden bakar ve genellikle de bu görüşler arasındaki çatışmayı bir çözüme kavuşturmadan bırakır. Bu anlamda, bu yazıda incelediğim her iki eser de politik manifestolar olarak okunmaya direnir. Čapek, robotların devrimleri sırasında onlara alkış tutmamızı istemez. Tam da semenderlerin Yahudileri temsil ettiğini düşündüğümüz anda Čapek birdenbire onların safında da olamayacağımızı söyler. Tüm bunlara rağmen, Čapek'in bu tutumu salt bir kararsızlık veya tarafsızlık olarak okunmamalıdır. Aslında onun eserlerindeki insanlar ve insansı ötekiler kâr ve iktidar hırsına kapıldıkları ve yalnızca araçsal akılla ilerlemeye yöneldikleri ölçüde birbirleriyle aynıdırlar ve Čapek tarafından eşit derecede eleştirilirler.

Čapek, mutlakçı ideolojilerden kaçındığı kadar, kaba ve mutlak bir göreciliğe ve bireyciliğe saplanıp kalmaktan ve bunun getireceği nihilizmden ve yabancılaşmadan da itinayla kaçınır ve insana bir sorumluluk yükler. Metinlerinde iyilerin ve kötülerin parmakla gösterilememesi, Čapek'in kolaylıkla taraf tutmamıza olanak tanımayan çok katmanlı metinler yazmış olması, bunu fark etmemize engel olmamalıdır. Bu makalede de göstermeye çalıştığım gibi, her ne kadar Čapek hem *R.U.R.*'de hem de *Semenderlerle Savaş'ta* insan-robot veya insan-semender ayrımlarını epey bulanıklaştırır da insansı ötekiler olarak robot ve semender figürlerini insanın radikal birer ötekisi değil fakat insanı insanlıktan çıkaran faktörlerin birer temsili olarak kullanır ve görünüşteki tüm tarafsızlığına rağmen otantik olarak insanî olanın ne olduğuna dair görüşlerini de açık kılar.

Kaynakça

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği* (N. Ülner ve E. Ö Karadoğan, Çev.). İstanbul: Kabalıcı.
- Badia, L. (2019). The Absolute Indeterminacy of Karel Čapek's Science Fiction. *Open Library of Humanities*, 5(1), 1–25.
- Baudrillard, J. (2008). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Bumin, T. (2010). *Hegel – Bilinç Problemi, Köle-Efendi Diyalektiği, Praksis Felsefesi*. İstanbul: YKY.
- Čapek, K. (1990). R.U.R. (Rossum's Universal Robots) (C. Novack, İngilizceye Çev.). P. Kussi (Ed.), *Toward the Radical Center: A Karel Čapek Reader* içinde (s. 37-129). North Haven: Catbird Press.
- Čapek, K. (2008a). Neden Bir Komünist Değilim? (S. Gürses, Çev.). *Semenderlerle Savaş* içinde (s. xxxiv-xlv). İstanbul: Everest Yayınları.
- Čapek, K. (2008b). *Semenderlerle Savaş* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Čapek, K. (2013). *R.U.R. (Rossum'un Evrensel Robotları)* (P. Öztürk, Çev.). Ankara: Elips Kitap.
- Čapek, K. (2021a). *R.U.R. (Rossum'un Evrensel Robotları)* (A. Eylem, Çev.). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Čapek, K. (2021b). *Tanrı Fabrikası* (N. Bingöl, Çev.). İstanbul: NotaBene Yayınları.
- Demers, L. P. & Horakova, J. (2008). Anthropocentrism and the Staging of Robots. R. Adams, S. Gibson ve S. M. Arisona (Eds.), *Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen* içinde (s. 434-450). Berlin: Springer.
- Dinan, M. (2017). The Robot Condition: Karel Čapek's R.U.R. and Hannah Arendt on Labor, Technology, and Innovation. *Perspectives on Political Science*, 46(2), 108-117.
- Gürses, S. (2008). Hepimiz Semenderiz. K. Čapek, *Semenderlerle Savaş* (S. Gürses, Çev.) içinde (s. vii-xiv). İstanbul: Everest Yayınları.
- Haman, A. & Trenskey, P. I. (1967). Man Against the Absolute: The Art of Karel Čapek. *The Slavic and Eastern European Journal*, 11(2), 168-184.
- Horkheimer, M. (2013). *Akıl Tutulması* (O. Koçak, Çev.). İstanbul: Metis.
- Kant, I. (1991). *The Metaphysics of Morals* (M. Gregor, İngilizceye Çev.). New York: Cambridge University Press.
- Kinyon, K. (1999). The Phenomenology of Robots: Confrontations with Death in Karel Čapek's R.U.R.. *Science Fiction Studies*, 26(3), 379-400.
- Klass, M. (1983). The Artificial Alien: Transformations of the Robot in Science Fiction. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 470, 171-179.

- Kussi, P. (1990). Introduction. P. Kussi (Ed.), *Toward the Radical Center: A Karel Čapek Reader* içinde (s. 7-25). North Haven: Catbird Press.
- Marx, K. (1973). *Grundrisse* (M. Nicolaus ve B. Fowkes, İngilizceye Çev.). New York: Random House, Inc.
- Marx, K. (1990). *Capital Volume I* (B. Fowkes, İngilizceye Çev.). London: Penguin Books.
- Ort, T. (2013). *Art and Life in Modernist Prague: Karel Čapek and His Generation, 1911-1938*. New York: Palgrave Macmillan.
- Philmus, R. (2005). *Visions and Re-Visions: (Re)constructing Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Platon (1993). Sokrates'in Savunması (Teoman Aktürel, Çev.). *Diyaloglar 1* içinde (s. 11-39). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Platonov, A. (2008). İnsanlığın "Tasfiyesi" Üzerine. K. Čapek, *Semenderlerle Savaş* (S. Gürses, Çev.) içinde (s. xv-xxxiii). İstanbul: Everest Yayınları.
- Plumwood, V. (2004). *Feminizm ve Doğaya Hükmetmek* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis.
- Portelli, A. (1980). The Three Laws of Robotics: Laws of the Text, Laws of Production, Laws of Society. *Science Fiction Studies*, 7(2), 150-156.
- Reilly, K. (2011). *Automata and Mimesis on the Stage of Theatre History*. London: Palgrave Macmillan.
- Roloff, B. & Seeßlen, G., (1995). *Ütopik Sinema: Bilim Kurgu Sinemasının Tarihi ve Mitolojisi* (V. Atayman, Çev.). İstanbul: Alan.
- Rosa, J. M. (2008). A Misreading Gone Too Far? Baudrillard Meets Philip K. Dick. *Science Fiction Studies*, 35(1), 60-71.
- Stern, R. (2002). *Routledge Philosophy Guidebook to Hegel and the Phenomenology of Spirit*. London: Routledge.
- Suvin, D. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press.
- Wellek, R. (1936). Karel Čapek. *The Slavonic and East European Review*, 15(43), 191-206.

Summary

Since its emergence, science fiction has always been a genre that has examined the category of 'human' and has brought into question its ever blurring boundaries. One common way to conduct this inquiry has been the use of 'humanoid others' such as robots, androids, aliens and other hybrid figures, in which the categories of 'human' and 'non-human' intertwine in various ways. Thinking about humanoid others and their relations to humans in science fiction texts both provokes philosophical debates on what is authentically human and helps us explore how changes in the forces of production have affected our collective imagination.

In this article, I will try to illustrate where Czech writer Karel Čapek stands in this debate, by comparatively analyzing the humanoid others in two of his famous science fiction texts: *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)* (1920) and *War with the Newts* (1936). While *R.U.R.* slightly resonates the post-World War I optimism in Czechoslovakia in contrast to the pre-World War II pessimism of *War with the Newts*, these two works nonetheless have much in common regarding their depictions of humans and humanoid others. Based on these two works and in conjunction with his other writings and some biographical information, I will try to demonstrate what critical functions robots and newts have in these texts in terms of illuminating Čapek's views on what the human should or should not be.

R.U.R. is renowned for being the first text in which the word 'robot' is used. Although the robot is in one sense an heir of the automaton, it also signifies a break from it. While the automaton is a singular figure, robots are rather a mass-produced species that belong to the post-industrial world. Thus, robots are not merely the uncanny doppelgangers who might replace us humans, but they are more complex figures which can simultaneously represent the machines who threaten to take our jobs, the self-alienated workers, commodity fetishism, and also the reduction of reason to instrumental reason. In the first part of the article where I analyze the robots of *R.U.R.*, I will draw on thinkers such as Baudrillard, Marx and Horkheimer, in addition to Kamila Kinyon's (1999) rigorous analysis of the play in the light of Hegel's master-slave dialectic.

In the second part of the article where I examine *War with the Newts*, I will draw on Plumwood's ecofeminist critique of the dualisms of Western thought and refer to Platonov's commentary on Čapek's neglect of the Soviet Communist experience in his critique of industrial capitalism. I will try to demonstrate that Čapek's newts are even more layered than his robots: In *War with the Newts*, the newts represent not only the exploited workers but also colonized peoples and Jewish people in Europe that were subject to anti-semitic attacks in the period between World War I and II. Nevertheless, robots and newts do not allow for such simple identifications, as they also come to represent the mass-production frenzy and the instrumental reason, which are at the heart of the decadence caused by industrial capitalism. In other words, Čapek embraces his human and non-human characters in all their complexity and presents them both as the culprits and the victims, which makes it difficult for the reader to comfortably empathize with either of them. As a result of this intricacy, Čapek has often been regarded as an undecided and neutral author who does not openly take sides and/or a moderate pluralist who confines himself to juxtaposing ideas without resolving any conflicts. However, I will argue this is not entirely true. While adorning his humanoid others with traditionally human characteristics, such as reason, language, tool-using, and even being capable of forming a civilization, Čapek also makes use of these figures to negate a series of false views on what truly makes humans human.

As I will try to clarify in this article, what makes humans human according to Čapek is neither reason nor technical advancement, but rather a capacity for love, kindness, and conscience. Humans and non-humans are equally subject to Čapek's criticism to the extent that they lack culture, emotion, conscience, compassion, and common sense. Albeit being a pluralist who constructs his texts as an arena of clashing viewpoints, there is always a normative core in Čapek's texts that cannot be overlooked. This article aims to draw attention to this normative core, as opposed to the readings of Čapek as a neutral and relativist author.