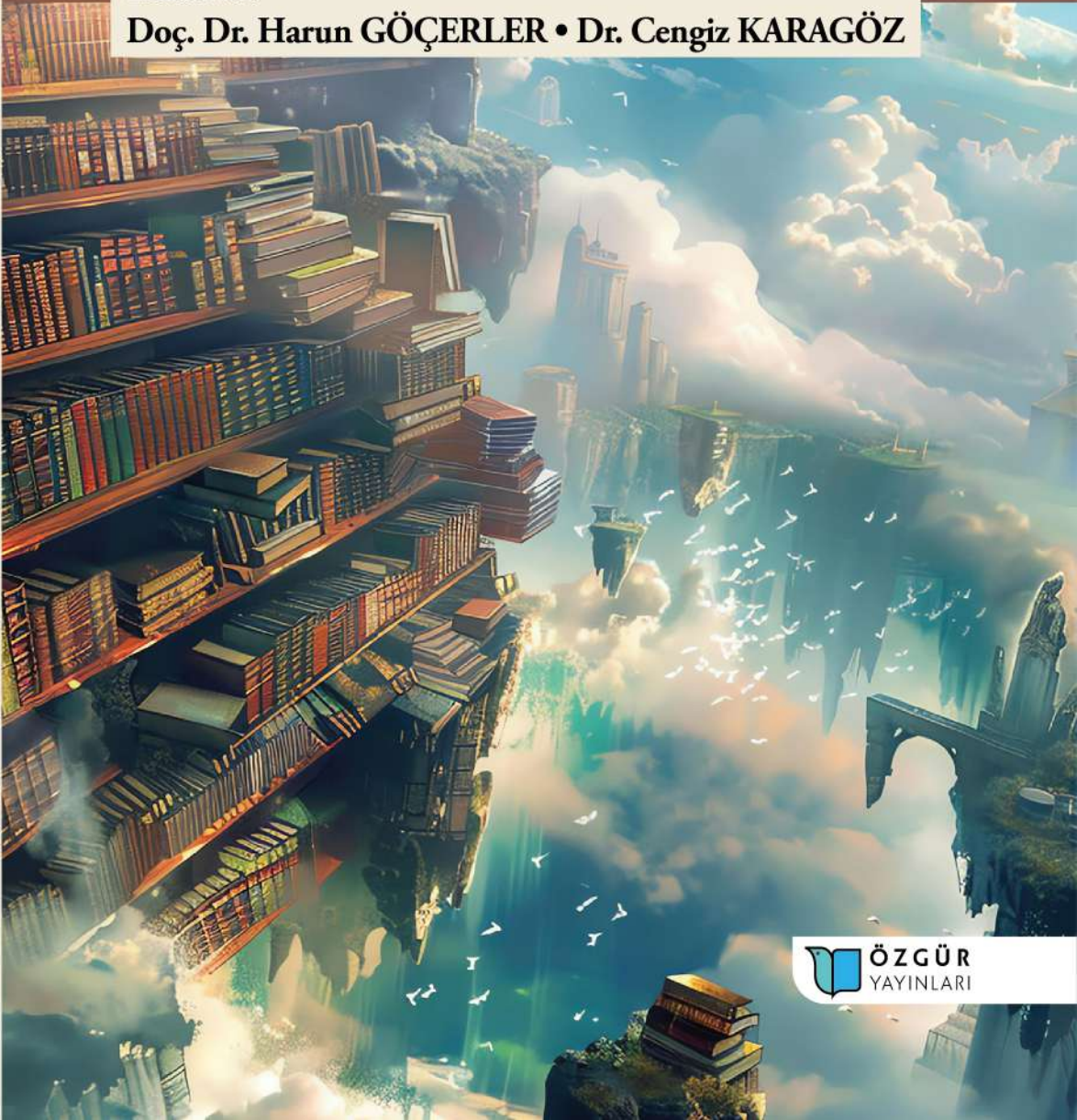


Edebiyat Çalışmalarında Ütopya ve Distopya

Editörler:

Doç. Dr. Harun GÖÇERLER • Dr. Cengiz KARAGÖZ



ÖZGÜR
YAYINLARI

Edebiyat Çalışmalarında Ütopya ve Distopya

Editörler

Doç. Dr. Harun GÖÇERLER

Dr. Cengiz KARAGÖZ



Published by

Özgür Yayın-Dağıtım Co. Ltd.

Certificate Number: 45503

📍 15 Temmuz Mah. 148136. Sk. No: 9 Şehitkamil/Gaziantep

☎ +90.850 260 09 97

📞 +90.532 289 82 15

🌐 www.ozgurayinlari.com

✉ info@ozgurayinlari.com

Edebiyat Çalışmalarında Ütopya ve Distopya

Editörler: Doç. Dr. Harun GÖÇERLER • Dr. Cengiz KARAGÖZ

Language: Turkish-English

Publication Date: 2025

Cover design by Mehmet Çakır

Cover design and image licensed under CC BY-NC 4.0

Print and digital versions typeset by Çizgi Medya Co. Ltd.

ISBN (PDF): 978-625-5646-87-3

DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub841>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0). To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>
This license allows for copying any part of the work for personal use, not commercial use, providing author attribution is clearly stated.

Suggested citation:

Göçerler, H. (ed), Karagöz, C. (ed) (2025). *Edebiyat Çalışmalarında Ütopya ve Distopya*.

Özgür Publications. DOI: <https://doi.org/10.58830/ozgur.pub841>. License: CC-BY-NC 4.0

The full text of this book has been peer-reviewed to ensure high academic standards. For full review policies, see <https://www.ozgurayinlari.com/>





Doç. Dr. Harun GÖÇERLER, lisans ve yüksek lisans eğitimini Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Almanca Öğretmenliği Bölümü'nde tamamlamıştır. Özel sektörde çeşitli kurumlarda Almanca Öğretmeni ve çevirmen olarak görev almıştır. Akademik çalışma hayatına Ankara Üniversitesi Bursa TÖMER Şubesi'nde Almanca okutmanı olarak devam etmiş ve ardından Bursa Uludağ Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu'nda Almanca okutmanı

olarak görev almıştır. 2012 yılında Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'ne öğretim görevlisi olarak atanan GÖÇERLER, doktora çalışmasını Trakya Üniversitesi ve Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüleri Ortak Doktora Programı çerçevesinde tamamlamıştır. 2019 yılından bu yana Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu Müdürlüğü ve Rektörlük Yabancı Diller Bölümü Başkanlığı görevlerini yürütmektedir. Almanca eğitiminde medya teknolojileri, medya ve edebiyat ilişkisi, Alman dili ve edebiyatı eğitiminde yeni medyalar, yabancı dilde etkin okuma çalışmaları, edebiyat ve Z-Kuşağı alanında proje, makale, bildiri ve kitap bölümleri bulunan Harun GÖÇERLER, çalışmalarını son yıllarda yapay zekâ teknolojileri ve edebiyat alanında sürdürmektedir.

hgocerler@nku.edu.tr

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Fen-Edebiyat Fakültesi

Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü – Tekirdağ



Dr. Cengiz KARAGÖZ lisans eğitimini Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde, yüksek lisans eğitimini Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesinde, doktora eğitimini ise İstanbul Aydın Üniversitesi'nde tamamlamıştır. Çalışma hayatına Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Yabancı Diller

Yüksekokulu'nda okutman olarak başlayan KARAGÖZ, halen aynı birimde Öğretim Görevlisi Dr. olarak görevine devam etmektedir.

Akademik çalışmalarını post-kolonyal edebiyat alanında yoğunlaştıran Cengiz KARAGÖZ, bunun yanında edebiyatta göç kavramı, edebiyatta küreselleşme, kültür ve diaspora konularında da çeşitli çalışmalara imza atmıştır.

ckaragoz@nku.edu.tr

*Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Yabancı Diller Yüksekokulu - Tekirdağ*

Sunuş

Edebiyat, toplumların hayal gücünü ve geleceğe dair beklentilerini şekillendiren güçlü bir araç olma özelliğini taşıyan en etkili unsurlardan biridir. Bu çerçevede edebiyatın kapsam alanı içerisinde, ütopya ve distopya türleri, insanlık tarihindeki sosyal, politik ve kültürel dönüşümleri anlama ve analiz etme açısından önemli bir alan sunmaktadır. Ütopyalar, mükemmel bir toplumun nasıl görünebileceğine dair olumlu vizyonlar sunarken, distopyalar ise mevcut veya gelecekteki toplumsal düzenin potansiyel tehlikelerine dikkat çeker.

Alanında uzman akademisyenlerin çalışmaları ile yayınlanan “*Edebiyat Çalışmalarında Ütopya ve Distopya*” başlıklı bu akademik kitap çalışması, ütopya ve distopya kavramlarını edebi eserler üzerinden ele alarak, bu iki türün geçmişten günümüze nasıl bir dönüşüm geçirdiğini ve günümüz toplumları üzerindeki etkilerini analiz etmeyi amaçlamaktadır. Kitapta yer alan bölümler, ütopya ve distopyanın edebi eserlerdeki farklı tezahürlerini, tarihsel bağlamlarını ve bu türlerin güncel tartışmalar içindeki yerini incelemeyi hedeflemektedir.

Kitapta bölüm yazarlığı yapan akademisyenler esasen farklı dillerdeki eserleri incelemiş olsa da çalışmalarının içerikleri incelendiğinde edebiyatta ütopya ve distopya konularının ne kadar farklı bakış açılarıyla ortaya konulabileceğinin özgün bir örneğini sergilemişlerdir.

Bu kitap çalışmasıyla hedeflenen, farklı dillerde üretilen ütopya ve distopya türlerine uygun olarak yorumlanabilecek eserlerin yine farklı dillerin dil ve edebiyatlarını araştıran akademisyenlerce irdelenmesine vesile olarak alan yazına katkıda bulunmaktır. Çalışmada ortaya konan bölüm yazıları incelendiğinde İlkiz TÜLEK SAYGILP'nın Robert Havemann'ın “*Yarm*” adlı eserinde derin ekoloji ilkelerini incelerken, insan-merkezci anlayışa karşı, ekosantrik toplum modelini öne çıkardığı ve teknoloji, doğa ve sürdürülebilirlik arasında uyum aradığı, ekolojik ütopyayı, etik dönüşüm ve kolektif yaşam bağlamında değerlendirdiği görülmektedir.

Bir diğer bölüm yazarı Nermin İNAN ise Samanta Schweblin'in “*Kentukis*” ve Gülayşe Koçak'ın “*Topaç*” romanlarını karşılaştırmaktadır. Her iki eserde de gözetim, mahremiyetin yok oluşu ve teknoloji aracılığıyla duygusal erozyon durumlarının öne çıktığı görülmektedir. Koçak'ın

empatinin silinişini, Schweblin'in ise aşırı teşhirin tehlikesini işlediği eserlerinde *Distopya* bir bakıma güncel kontrol mekanizmalarını eleştiren bir laboratuvar olarak sunulmuştur.

Nurcan BEKİL ÇAKMAK'ın kaleme aldığı bölümde “*Blade Runner* (1982)” ile “*Blade Runner 2049*” (2017) filmlerinin kıyaslandığı anlaşılmaktadır. Yazar distopik sinemada yapay zekâ, insanlık tanımı, kimlik ve hafıza temalarını tartışmaktadır. İlk film varoluşçu sorgulamalara odaklanırken, devam filmi ise ekolojik yıkım ve teknolojik manipülasyonla daha geniş bir perspektif sunduğu görülmektedir. Yazar bu bölümde distopik evrenlerin dönüşümünü sinematik bağlamda göstermeyi hedeflediği görülmektedir. Sinem GÜLYÜZ ve Sibel Neriman YILMAZ Fransızca olarak ele aldıkları Jean Teulé'nin “*Le Magasin des suicides*” romanından uyarılma filmi distopik bir eleştiri olarak incelemiştir. Yazarlar, kapitalist toplumun karamsarlığını, intihar mağazası gibi alegorik bir araçla göstermeye çalışmıştır. Eserin sonunda umudun filizlenişine vurgu yaparlar. Distopyanın mutlak karamsarlığına karşı direniş, toplumsal yeniden doğuş olasılığı ve yaşamın değerini öne çıkarır. Güncel lirik şiirde beden ve benlik kavramlarını ütopya bağlamında tartışan Suzan DENİZ, şiirlerde alternatif kimlikler, özgürleşmiş beden imgeleri ve öznenin dönüşümü incelemiştir. Ortaya çıkan yazıda ütopyanın, kişisel ve toplumsal kurtuluş için estetik alan yarattığı ve beden politikaları ile modern şiirin açtığı imkânların kesiştiği anlaşılmaktadır. Yunus ŞAHİN'in yazdığı bölümde ise Modern Türk romanında mekân, bellek ve denetim ekseninde distopik öğeler ele alınırken kentleşme, gözetim sistemleri, bireyin hafıza kaybı ve yabancılaşması da analiz edilmektedir. Şahin yazısında distopyanın Türk edebiyatında toplumsal eleştiri aracı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda mekânsal düzenlemelerle birey üzerindeki iktidar ilişkilerinin incelenmiş olması yazıya ayrı bir özgün değer kazandırmıştır. Zeynep KOPAN'ın kaleminden ortaya çıkan son bölümde Paul Lynch'in “*Prophet Song*” romanı siyasal, toplumsal ve dilsel distopya bağlamında yorumlanmıştır. Dilin bozulması, otoriter rejimlerin yükselişi ve toplumsal çözülme de irdelenen bir diğer konudur. Kopan, distopya aracılığıyla özgürlüklerin kaybını, birey-toplum gerilimini ve dilin politikleşmesini göstermeye çalışırken, romanı küresel otoriterleşme tartışmalarına bağlamaktadır.

Tüm bu yönleriyle ülkemizde bu konu özelinde ortaya konmuş akademik kitap çalışmalarının ilklerinden olma özelliği taşıyan bu çalışmanın alan yazınında daha derin araştırmalar yapacak olan akademisyenlere ışık tutmasını dileriz.

Doç. Dr. Harun GÖÇERLER
Öğr. Gör. Dr. Cengiz KARAGÖZ

İçindekiler

Sunuş

vii

Bölüm 1

- Robert Havemann’ın Ekolojik Ütopyası *Yarın*’da Derin Ekolojik İzlekler 1
İlkiz Tülek Saygılı

Bölüm 2

- La Intimidación Expuesta: Vigilancia en *Kentukis* de Samanta Schweblin y *Topaç*
de Gülayşe Koçak 19
Nermin İnan

Bölüm 3

- The Evolution of Dystopian Universe in Cinema: *Blade Runner* (1982) and
Blade Runner 2049 (2017) 37
Nurcan Bekil Çakmak

Bölüm 4

- Le Magasin Des Suicides: Dystopie, Critique Sociale Et Émergence De
L’espoir 55
Sinem Gülyüz
Sibel Neriman Yılmaz

Bölüm 5

- Exploring the Utopian Body and Self in Contemporary Lyrical Poetry 67
Suzan Deniz

Bölüm 6

Modern Türk Romanında Distopik Temalar: Mekân, Bellek ve Denetim 85

Yunus Şahin

Bölüm 7

Political, Social and Linguistic Discourse of Dystopia in Paul Lynch's Novel,
Prophet Song 111

Zeynep Köpçü

Robert Havemann'ın Ekolojik Ütopyası *Yarın*'da Derin Ekolojik İzlekler

İlkiz Tülek Saygılı¹

Özet

Robert Havemann'ın ekolojik ütopyası *Yarın*, Arne Næss'in derin ekoloji kuramının sekiz temel ilkesini edebi olarak somutlaştıran bir model sunar. Eser, insan merkezli bakış açısını eleştirerek ekosistemin içsel değeri ve biyosferin bütünlüğünü toplumsal yaşamın merkezine yerleştirir. İlk iki ilke, insan ve insan-dışı yaşamın kendi başına değerli olduğunu ve biyolojik çeşitliliğin korunması gerektiğini vurgular; bu, yaşam boyu öğrenmeye dayalı ekolojik bilinç eğitiminde yansıtılır. Üçüncü ve dördüncü ilkeler, yaşam formlarına zarar vermeme ve nüfusun doğayla uyumlu dağılımını savunur; *Yarın*'da nüfus politikaları ve şehirleşme anlayışı bu doğrultuda düzenlenmiştir. Beşinci ve altıncı ilkeler, insanın doğal yaşam üzerindeki tahribatını azaltmak için ekonomik, teknolojik ve ideolojik dönüşümlere işaret eder; böylece doğa ile uyumlu bir yaşam modeli ortaya çıkar. Yedinci ilke, yaşam kalitesini artırmaktan çok içsel değerleri takdir etmeyi öne çıkar; kültürel eğitim aracılığıyla bireylerin doğa ve insanlığın değerlerini anlaması sağlanır. Sekizinci ilke ise bireylerin ve toplumların gerekli ekolojik değişiklikleri uygulama sorumluluğunu vurgular. Sonuç olarak, *Yarın*, modern toplumların ekolojik krizlerine karşı kapsamlı bir zihinsel ve yapısal dönüşüm modeli önerir, ekolojik bilinç ve sürdürülebilir yaşamın edebi bir ifadesi olarak literatürde önemli bir yere sahiptir.

Giriş

20. yüzyılda hızla derinleşen çevresel sorunlar, edebiyat kuramında antroposantrik (insan-merkezli) yaklaşımdan uzaklaşıp ekosantrik (doğa-merkezli) yeni yaklaşımların gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bu çerçevede, ekoeleştirel düşüncenin edebi yansımalarından biri olarak “ekolojik ütopya” türünü ortaya çıkmıştır. Ekolojik ütopyalarda, insan merkezli olmayan

1 Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Beykent Üniversitesi, ilkizt@beykent.edu.tr
ORCID: 0000-0002-2834-2710

bir dünya görüşüyle, doğayla uyum içinde yaşayan ve ekosistemin hassas dengesini yeniden kurmayı hedefleyen doğaya saygılı alternatif toplum modelleri kurgulanır. Ekoeleştirel kuramın temel ilkeleri olan doğa ile uyum içinde yaşam, sürdürülebilirlik, biyoçeşitlilik ve tüm türler arası çeşitlik gibi kavramlar, ekolojik ütopyaların anlatı metinlerinin merkezinde yer alır. Özellikle Sanayi Devrimi sonrasında artan kapitalist üretim-tüketim döngüsüyle birlikte insanların doğaya olan müdahalesi doğru orantıda artmıştır. Bu durum da edebiyata yansarak doğaya dönüş, doğaya ve tüm yaşam türlerine saygı duyan toplum tahayyüllerini içeren ütopyacılık anlatıları yaygınlaştırmıştır. Bu çalışmada, ekolojik ütopya türünün önemli örneklerinden biri olarak kabul edilen Robert Havemann'ın *Yarn* eseri insan-merkezli olmayan bir doğa anlayışını temel alan Arne Næss tarafından geliştirilen derin ekolojinin sekiz temel ilkesi ışığında incelenecektir. Ekolojik ütopya türünün özelliklerini yansıtan roman, nükleer savaş sonrası yıkıma uğramış bir dünyada, hayatta kalan insanların oluşturduğu küçük bir ekolojik topluluğun hikayesini anlatırken çevreye zarar veren antroposantrik toplumsal yapının sona erdiği ve yerine ekosantrik bir yaşam biçiminin ikame edildiği bir dönüşüm sürecini aktarır. Bu dönüşümde, sürdürülebilirlik kavramı merkezi bir ilke olarak ön plana çıkmaktadır.

Ekolojik Ütopya ve Tarihçesi

Yakın dönem ütopya anlatıları, klasik ütopyaların erkek egemen, merkezîyetçi ve genellikle Batı-merkezli bütünsellik anlayışından uzaklaşıp kadın, çevre ve ekoloji gibi yüzyıllar boyunca göz ardı edilen konulara odaklanmıştır. Bu bağlamda, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren feminist ütopyalar ile ekolojik ütopya olarak da adlandırılan ekotopyalar kaleme alınmıştır (Kumar, 2005, s. 19). Marge Piercy'nin *Woman on the Edge of Time* (*Zamanın Kıyısındaki Kadın*) (1976), Joanna Russ'ın *The Female Man* (*Dişi Adam*) (1975) gibi eserler feminist ütopyaların ilk ve önemli örneklerindendir. Ernest Callenbach'ın *Ecotopia* (*Ekotopya*) (1975) adlı eseri ekolojik ütopya türünün temel taşı olarak kabul edilen ilk örnektir. Callenbach'ın eseri ekolojik bilinci arttırarak doğa dostu alternatif yaşam biçimlerini ele alır. Bu eserler, ütopyanın yalnızca bir umut sembolü olmadığını, aynı zamanda mevcut toplumsal, çevresel ve kültürel yapıları dönüştürmeye yönelik radikal alternatifler sunan bir düşünsel araç olduğunu ortaya koyar. Özellikle son dönem sosyalist/toplumcu, feminist ve ekolojik ütopyalar, modern bireyin ve insanlığın karşı karşıya olduğu çok boyutlu krizlere yönelik eleştirilerini yalnızca umut vaat eden bir söylemle sınırlamamakta; bunun ötesinde ütopyanın dönüştürücü potansiyelini kullanarak radikal değişim ve dönüşüm olanaklarını taşımaktadır. Bu bağlamda, ütopya çalışmaları Tom Moylan'ın

“eleştirel ütopya” kavramıyla ilişkilendirilmekte; bu tür ütopyalar, mevcut toplumsal düzeni eleştiren ve aynı zamanda alternatif gelecek senaryoları sunan dinamik metinler olarak değerlendirilmektedir² (Moylan, 1986, s. 10).

Ütopyalar, 20. yüzyılın sonları ve 21. yüzyılda, Soğuk Savaş sonrası dönemin siyasal paradigmalarının dönüşmesiyle paralel olarak yeni tematik odaklara yönelmiştir. Bu bağlamda ekoloji, ütopyacı söylemin merkezî odaklarından biri hâline gelmiştir. Gelişmiş sanayi toplumlarının yol açtığı çevresel tahribat ve gün geçtikçe derinleşen ekolojik krizler karşısında şekillenen entelektüel tartışmalar ve edebi duyarlılıklar, edebiyatta ekoeleştirel düşüncenin etkisini artırmış; bu doğrultuda ütopyanın alt türlerinden biri olarak ekolojik ütopya ortaya çıkmıştır.

Ekolojik ütopya, insanoğlunun doğaya ve doğal yaşama verdiği tahribat sonucu karşı karşıya kaldığı ekolojik sorunlar karşısında alternatif çözümler aradığı doğa dostu, doğa ile uyum içinde yaşam süren komünal toplulukların doğa ve insanoğlu arasındaki hassas dengeyi kurmaya çalıştıkları çabaları dile getirir. Bu bağlamda, ekoeleştirel teorinin temelini oluşturan insan ve doğa arasındaki hassas denge ve tüm canlıların uyum içinde yaşaması ilkeleri ekolojik ütopya eserlerinin ana izleğini oluşturur. Özellikle Endüstri Devrimi ile birlikte değişen üretim-tüketim alışkanlıklarının doğaya verdiği tahribat geridöndürülemez biçimde artırmıştır. “Ekolojik ütopyaları hazırlayan temel, Endüstri Devrimi ile birlikte değişime uğrayan tüketim alışkanlıklarıyla yaşam alanlarının çevresel niteliğinin bozulması[dır]. ... Bu nedenle özellikle 20. Yüzyılın ikinci yarısında kaleme alınan ekolojik ütopyalar doğayla uyumlu kırsal yaşam toplumlarını idealleştirmişlerdir” (Tandaçgüneş, 2011, s. 104). Doğaya yönelik bu tahribatı önleme ve telafi etme arayışları ise ütopyaların tarihsel olarak üstlendiği dönüştürücü işlevin çağdaş bir yansıması olarak edebi üretimde ekolojik ütopya türünde çağdaş okura ulaştırılmıştır.

Ekolojik ütopya türündeki edebi metinlerin temel amacı, insanların doğanın dengesini bozduğunu ve insanoğlunun doğaya vermiş olduğu bu tahribatın olası sonuçlarına karşı bir farkındalık oluşturmaktır. Marius De Geus, “Ecotopia, Sustainability, and Vision” (2002) [Ekotopya, Sürdürülebilirlik ve Vizyon] başlıklı çalışmasında, ekolojik ütopya yazarlarının doğadaki mevcut dengesizliği ve bunun yol açabileceği olumsuzlukları gözler önüne sererek, “gözlerimizi açmaya çalışırlar. Bize dünyaya yeşil renkli gözlüklerle bakma fırsatı” sunduklarını dile getirmektedir (Geus, 2002, s. 196). Bu bağlamda ekolojik ütopyalar, sundukları çevre dostu yaşam biçimleriyle okurlara doğaya ve topluma ilişkin alternatif bakış açıları geliştirme fırsatı

2 Yabancı kaynaktan alınan bu alıntı ve diğer alıntı çevirileri tarafımdan yapılmıştır.

tanımaktadır. Bu sebeple, ekolojik ütopyalar okuyucularına çevre bilincini arttırmayı amaçlar.

Ekolojik ütopyalar, bir yandan doğayı “modern” tüketim alışkanlıklarıyla kirlüten çağdaş bir toplum daha kapsamlı bir şekilde analiz edilmesine imkân sağlarken diğer yandan da uygulanabilir eko-toplum anlayışının oluşmasına zemin hazırlar. Bu sebepten ekolojik ütopyalar “birçok yönden yararlı bir teşhis ve analitik işlev” gören bir araçtır. “Tıpkı hastalıkları teşhis etmek için gelişmiş tarama cihazlarının yardımıyla insan vücudunu inceleyen tıp uzmanları gibi, ekolojik ütopyacılar da modern toplumun derisinin altına bakmaya çalışırlar” (Geus, 2002, s. 196). Bu nedenle söz konusu düşünürler ve yazarlar çevre sorunlarının yüzeysel analizleriyle yetinmez, bu sorunların temelinde yatan yapısal ve köklü nedenleri ortaya çıkarmayı ve alternatif çözümler bulmayı amaçlar. Bir başka ifadeyle, yazarlar ekolojik ütopya eserlerinde ekolojik problemlere neden olan asıl etmenleri analiz ederek okuyucularına ulaştırırlar (Geus, 2002, s. 196).

Derin Ekoloji ve Arne Næss

Çağdaş doğa felsefesi akımlarından biri olarak kabul edilen derin ekolojinin temelleri Rachel Carson'ın 1962 yılında kaleme aldığı *Silent Spring* (*Sessiz Bahar*) isimli eseri ile atılmıştır. Carson'ın eseri, derin ekolojinin entelektüel zeminini hazırlamakla kalmamış, aynı zamanda hem edebiyat kuramında ekocleştirenin kurumsallaşma sürecine hem de modern çevrecilik hareketinin şekillenmesine önemli rol oynamıştır (Tamkoç, 1994, s. 87). Bir biyolog olan Carson, çevresel kirlenmenin özellikle de DDT gibi tarım ilaçlarının (pestisitlerin) ekosistemlerdeki canlılar üzerindeki tahrip edici etkilerini kaleme alır. Eser, doğaya sadece insan yararı açısından değil, kendi içsel değeriyle yaklaşılması gerektiği fikrini barındırdığı için derin ekoloji yaklaşımının kurucu metinlerinden biri olarak kabul edilir.

1962 yılında Rachel Carson'ın *Sessiz Bahar* eseriyle çevrecilik hareketinin entelektüel temelleri atılmış olup, bu eser özellikle doğaya yönelik antroposantrik yaklaşımların sorgulanmasına öncülük etmiştir. Bunun üzerine inşa edilen derin ekoloji anlayışı ise, Norveçli filozof Arne Næss tarafından kuramsal bir çerçeveye kavuşturulmuş ve ekolojik sorunlara karşı bütüncül, etik temelli bir yaklaşım geliştirilmiştir. Böylelikle Carson'ın oluşturduğu çevresel farkındalık ile Næss'in felsefi sistematizasyonu, derin ekoloji kuramının iki tamamlayıcı aşamasını oluşturmuştur. Bu sebeple, Næss derin ekolojinin isim babası ya da Garrard'ın ifadesiyle “felsefi gurusu” olarak bilinir (Garrard, 2016, s. 42). Arne Næss, “derin ekoloji” kavramını ilk defa 1972 yılında Bükreş'te düzenlenen Üçüncü Dünyanın

Geleceği Konferansı'nda dile getirmiş ve bu kavram aracılığıyla çevre sorunlarının sadece teknik çözümlerle değil, aynı zamanda köklü felsefi ve etik dönüşümlerle ele alınması gerektiğinin altını çizmiştir. Næss'in 1972 yılında kaleme aldığı "Deep Ecology Movement: Some Philosophical Aspects" [Derin Ekoloji Hareketi: Bazı Felsefi Yönler] makalesinde derin ekolojinin sekiz temel ilkesini maddeler halinde listeler ve son madde ise bu sekiz maddenin değiştirilmeye ve geliştirilmeye açık ilkeler olduğunun altını çizer. Næss'in oluşturduğu derin ekolojinin sekiz temel ilkesi şunlardır:

1. Dünya üzerindeki insan ve insan dışı yaşamın refahı ve gelişimi başlı başına bir değer taşır. İçsel değerler olarak tanımlanan bu değerler, insan için veya insan dışı dünya için kullanım amacından bağımsızdır.
2. Yaşam formlarının zenginliği ve çeşitliliği, bu değerlerin ve ayrıca bu değerlerin bireysel ve toplumsal olarak gerçekleştirilmesine katkıda bulunur.
3. İnsanoğlunun, bu zenginliği ve çeşitliliği azaltma hakkı yoktur; yalnızca hayatı ihtiyaçlar için istisna yapılabilir.
4. İnsan yaşamının ve kültürlerinin gelişimi, insan nüfusunun önemli ölçüde azalmasıyla mümkündür. İnsan dışı yaşamın gelişimi ise daha küçük bir insan nüfusunu gerektirir.
5. İnsanoğlunun insan dışı dünyaya verdiği tahribat aşırı düzeydedir ve durum gün geçtikçe hızla daha da kötüleşmektedir.
6. Bundan dolayı politikalar değiştirilmelidir. Bu politikalar temel olarak ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapılara dayanır. Mevcut durumdan farklı bir sonuç ortaya çıkacaktır.
7. Derin ekoloji düşüncesi, esas olarak yaşam kalitesini artırmayı değil, içsel değerleri takdir etmeyi temel alacaktır. Bireylerin yaşamlarını bir üst seviyeye yükseltmelerini değil, farkındalık ve büyüklük farkını deneyimlemeleri önceliklidir.
8. Bu sekiz önermeyi kabul edip benimseyenler, gerekli değişiklikleri doğrudan veya dolaylı olarak gerekli değişiklikleri uygulamaya koymakta sorumludur (Næss, 1995, s. 68).

"Næss'in düzeltmeye açık olarak maddeleştirdiği sekiz ilke ve açıklamaları derin ekoloji felsefesinin anlaşılabilmesi adına oldukça önem taşır" (Dindar, 2012, s. 75). Sekiz maddeden oluşan bu bildiri, derin ekolojinin temel ilkelerinin ana hatlarını çizmektedir. Bu yaklaşım, insanı merkezli antroposantrik yaklaşım yerine, doğayı merkeze alan ekosantrik bir anlayışı benimsemektedir.

Yarın'da Derin Ekolojinin Yansımaları

Genç yaşta komünist olan Alman yazar Robert Havemann hayatı boyunca sosyalizm için mücadele vererek kapitalist düzenin sunduğu tüm olanakları reddederek, hayatını boyunca insanlığın kurtuluşu için mücadele etmiştir. *Yarın* (1979) Havemann'ın o mücadelesinin ve iradesinin bir ürünüdür. Havemann “insanın kendisine, çevresine, dünyaya, yani hayata yabancılaşma vurgusu ile işte o var olanın reddi üzerine kurmuştur ütopyasını (Havemann, 2005, s. 11).

Havemann eserini 1976 yılında tamamlamasına rağmen ancak üç sene sonra 1979 yılında okurları ile buluşmuştur. 1976 yılında Doğu Almanya'da rejim muhalifleri üzerindeki baskıların arttığı bir dönemde Havemann vatandaşlıktan çıkarılır ve Havemann ve ailesine ‘ev hapsi’ cezası verilir. Havemann'ın basıl[a]mamış eseri *Yarın* başta olmak üzere tüm eserleri ve notları güvenlik güçleri tarafından el konulmuştur. Fakat Havemann tüm eserlerinin bir kopyasını daha önceden almış ve güvenilir bir yerde saklamayı başarmıştır. Böylelikle “eserinin gizli servisin tozlu raflarında çürütmesi engellenmiş. [...] Sonuç olarak, *Yarın* çok sayıda badireyi atlatarak, üç yıl gecikmeyle de olsa, 1979 yılında okura ulaşır” (Havemann, 2005, s. 12).

Havemann, insanların tüketim alışkanlıkları değiştirerek doğaya uyumlu sürdürülebilir bir yaşamın ve ideal toplum düzeninin mümkün olabileceğini vurgular (Yıldız, 2017, s. 8). Yazar birbirinden yabancılaşan bireylerin kapitalizmin getirdiği aşırı tüketim alışkanlığı sebebiyle doğanın dengesini nasıl bozduğunu ve bu ekolojik dengenin tekrardan nasıl kurulabileceğini kendi umutlar ülkesi olan Ütopya'da aktarır.

Yarın, 1 Temmuz 1980 günü anlatıcı Robert, karısı Katja ve kızları Franziska'nın düşler ülkesi olarak nitelendirdikleri Ütopya ülkesine doğru yolculuklarıyla başlar. Uzun süredir bu yolculuğun hayalini kuran aile Ütopya ülkesine ulaşmak için arabalarıyla sırasıyla Çekoslovakya, Bratislava, Avusturya, Viyana, Salzburg, Glockner, Klagenfurt ve Yugoslavya'dan geçerler. Artık arabanın geçemeyeceği dar bir patikaya vardıklarında Ütopya'yı görürler: “Buradan Ütopya'ya baktığımızda, sadece geniş, ufka kadar uzanan ormanlık tepeler görüyorduk. İnsanlar ya da onlara ait izler görmek mümkün değildi” (Havemann, 2005, s. 28).

Aileyi Bertram adında bir adam, Anna adında bir kadın ve Felix adında bir çocuk karşılar. Ütopyalı bu aile Robert ve ailesine Ütopya'daki seyahatleri boyunca eşlik ve rehberlik ederler. Anna'nın ilk sözleri karşısında aile çok şaşırır. “Geldiğinize seviniyoruz, sizi çok bekledik, uzun yıllardır bekliyoruz. Umarız geç kalmadınız. Bizim için değil. [...] Sizin için!” (Havemann,

2005, s. 29). Yolculuklarına birlikte devam etmeden önce Robert ve ailesinin yanında getirdiği kendi dünyalarına ait olan her şeyi bırakmaları gerekmektedir. Çünkü Ütopya’da onların hiçbirine ihtiyaçları olmadığı şu sözler ile ifade edilir: “Geldiğiniz dünyanızı tamamen terk etmelisiniz, aksi takdirde onunla hesaplaşmanız bir türlü bitmez” (Havemann, 2005, s. 29). Eser boyunca Ütopyalı aile ve arkadaşları Robert ve ailesine Ütopya’daki sürdürülebilir ekolojik yaşam ile ilgili her türlü bilgiyi detaylı bir biçimde aktarırlar.

Ailenin Ütopya ile ilgili öğrendikleri ilk bilgi erkek egemenliğinin yani ataerkilliğin sona erdiğidir. Böylelikle Ütopya’da hem erkekler hem de kadınlar her konuda eşittir, herhangi bir cinsin diğer cinsle bir üstünlüğü bulunmamaktadır. Yolculuklarını yürüyerek ve eşeklerin yardımıyla devam ettikleri için Robert Ütopya’da arabaların, uçakların, roketlerin olup olmadığını merak eder. Bertram her şeylerinin olduğunu fakat sadece gerçekten ihtiyaç olduğunda ve acil durumlarda kullandıklarını ve insanların kişisel amaçları için kullanılmadığını ifade eder: “... [H]er şeyimiz var. Ama ancak ona gerçekten ihtiyacımız olduğunda var. [...] Bunlar sadece acil durumlar ve bilimsel araştırmalar için kullanılır. Çok şükür, artık sizin için de mazi olan zamanlarda olduğu gibi, insanların şahsi hizmetleri için kullanılmazlar” (Havemann, 2005, ss. 32-33). Her türlü teknolojik alt yapıya sahip olmalarına rağmen modern hayatın sunduğu ulaşım araçlarını sadece gerekli ve acil durumlarda kullan Ütopyalılar çoğunlukla yürümeyi ve daha uzak mesafeleri de eşeklerin sırtında kat etmeyi tercih ederler. Ütopyalılar “dünyayı tanımak istediği için yolculuk eder. Ve böyle bir yolculuk için zaman ayırır. [...] Ütopyalıların zamanı bol. Yavaş yolculuk yaparlar. Yolları, gidecekleri hedefler kadar severler ve bazen öyledir ki, yol artık onların tek hedefi olur” (Havemann, 2005, s. 72). Böylelikle hem doğanın kirlenmesini önleyip hem de doğal güzelliğin keyfini çıkararak Ütopya’yı tanıma fırsatları olur.

Ütopya’ya yolculuklarının beşinci gününde Robert ve ailesi bir tarım bölgesini ziyaret ederler. Bertram, Anna ve tarım bölgelerinden sorumlu arkadaşları Ulrike Ütopya’da tüm yıl devam eden ve tamamen otomatikleştirilmiş bir tarım sistemi kurdukları bilgisini verirler. Ütopya yılda iki hasat sonucu birkaç milyon insana yetecek düzeyde bitkisel yiyecek üretim kapasitesine sahiptir. Kış aylarında da devam eden üretim süreci seralarda yapılmaktadır. Fakat alışanın aksine Ütopya’daki seralarda ısıtma için herhangi dışsal enerji kaynağına ihtiyaç yoktur, seralar için kışın gerekli olan ısıyı toprağın sıcaklığından sağlanır. Çok geniş alanlara yayılmış olan tarım alanları ise tamamen otomatikleştirildiği için ve bir araştırma ve

geliştirme enstitüsü tarafından yönetildiği için “bilinen eski iş gücü [insan gücüne]”ne Ütopya’da ihtiyaç duyulmamaktadır (Havemann, 2005, s. 53).

Ütopya’daki yaşam tarzına ait bilgiler göz önüne alındığında Havemann eserinde, ana kahramanların Ütopya’ya yaptığı yolculuğun sadece fiziksel bir keşif olmadığını, insan-doğa ilişkisine dair hem etik hem de ekolojik farkındalık sürecini vurgular. Ütopya, doğal kaynak kullanımı açısından derin ekolojinin temel ilkesini somutlaştıran bir model sunar. Ekosistemdeki yaşam türlerinin çeşitliliği ve zenginliği, doğanın kendi başına sahip olduğu içsel değer anlayışı, Ütopya’nın tüm toplumsal ve teknolojik organizasyonunda kendini göstermiştir. Enerji ve teknoloji sadece ihtiyaç olduğunda ve acil durumlarda kullanılır, ulaşım araçları ise hem kişisel çıkarları karşılamayacak hem de ekosistemin sürdürülebilirliği doğrultusunda kısıtlıdır. Bu yaklaşım, derin ekolojinin temel ilkelerinden biri olan doğaya duyulan derin saygının bir örneğidir. Böylelikle ekosistemdeki tüm varlıklar insanlar ile dengeli ve uyum içerisinde sürdürülebilir bir yaşam sürdürürler. Tarım ve üretim sistemlerindeki otomatikleşme, ekosisteme zarar vermeyen doğa ile uyumlu yöntemler kullanılır. Bu, doğal kaynaklara zarar veren ve ekolojik açıdan zararlı klasik sanayi üretiminin aksine ekosistemin sürekliliğine öncelik verir. Ütopyalıların hayatlarında para, devlet, hiyerarşik otoritelerin bulunmaması, üretim ve kaynak kullanımını bireysel fayda yerine toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda düzenler. Böylelikle, doğa-insan ilişkisinde çeşitlik, yaşam türlerine saygı ve teknolojinin ekosistemle uyumlu kullanımı gibi derin ekolojinin temel ilkelerini barındırır. Ütopyalılar, derin ekolojinin temellerini oluşturan ilkeleri üzerine dayalı bir yaşam tarzı benimsemiş ve bunu hayata geçirmeyi başarmış bir insanı merkez alan değil doğal yaşamı merkez alan ekolojik topluluktur. Antroposantrik düşünce yaklaşımlarını reddedip ekosantrik bir yaklaşımı benimseyen Ütopyalılar bu yaklaşımı hayatlarının her alanına dâhil etmişlerdir. Bu bağlamda Havemann’ın eseri, sadece bir ütopya anlatısı olmanın ötesine geçerek, etik ve sürdürülebilir bir ekolojik yaşamın örnek bir tasarımı olarak okunabilir. Robert Havemann’ın çevresel kaygılarla, okurlarında ekolojik bilincin oluşmasını ve yaygınlaşmasını sağlamak için ekoeleştiril kuramdan ilham alarak kalem aldığı ekolojik ütopyası Arne Næss’in önerdiği derin ekolojinin sekiz temel ilkesini barındıran eser *Yarın*, derin ekoloji ilkelerinin bir yansıması konumundadır.

Öncelikle, tüm yaşam formlarının ve doğal süreçlerin kendi başına değerli olduğu anlayışını vurgulayan birinci ilke, Ütopya’daki kaynak kullanımında ortaya çıkmaktadır. Enerji sadece ihtiyaç olduğunda ve acil durumlarda kullanılmakta, ulaşım araçları eski zamanda olduğu gibi kişisel çıkarlar için değil zorunlu durumlarda kullanılmaktadır. Bu uygulamaların tamamı, doğadaki yaşam çeşitliliğinin ve zenginliğinin korunmasına katkı sağlayan

ikinci ilkenin ve insan müdahalesinin sadece hayati ihtiyaçları karşılamaında sınırlı olması gerektiğini savunan üçüncü ilkenin yansımasıdır.

Ütopya’da nüfusun sürdürülebilir biçimde dengelenmesi, insan yaşamının ve kültürlerinin gelişiminin, ekosistemle uyumlu bir nüfus yapısıyla mümkün olduğunu gösteren dördüncü ilke ile ilgilidir. Bununla birlikte, tarımın tamamen otomatikleştirilmesi ve ekosisteme zarar vermeyen üretim yöntemlerin kullanılması, insan müdahalesinin aşırı olmaması gerektiğini vurgulayan beşinci ilkenin yansımasıdır. Ütopya’da politik, ekonomik ve teknolojik alanlardaki değişiklikler altıncı ilkenin savunduğu radikal dönüşümüne işaret eder.

Ayrıca, Ütopyaların yaşam biçimi yaşam kalitesini artırmaya yönelik olmaması, doğanın ve yaşamın içsel değerlere saygı duyulması gerektiğini ifade eden yedinci ilkeyi somutlaştırır. Tüm uygulamalar ekolojik ve toplumsal düzenin yeniden sağlanması için, bireylerin ve toplulukların bu ilkeleri hayata geçirme sorumluluğunu üstlendiğini ifade eden sekizinci ilkeyi kapsar. Böylece Havemann, insan-doğa ilişkisinde etik, sürdürülebilir ve derin ekolojik bir perspektifi pratiğe aktaran bütüncül ekolojik ütopya örneği sunmaktadır.

Enerji ve Doğal Kaynaklar

Derin ekoloji kuramına göre, doğa hem insanların hem de doğadaki insan dışı diğer tüm türlerin ihtiyaçlarını karşılayan bir doğal yaşam kaynağıdır. Fakat tüm türlerin yaşamlarını devam ettirmesini sağlayan doğal kaynaklar sonsuz değildir. Bu nedenle, insanoğlu sadece hayati gereksinimlerini karşılamak için doğal kaynaklardan faydalanabilir. Antroposantrik perspektifinden bakıldığında ise, doğa sadece ve sadece insanların ihtiyaçlarını karşılamak üzere insanoğlunun hizmetindedir. Antroposantrik temelli bu düşünceye göre, doğa insanların hizmetinde her daim var olan bir araç konumundadır. Bu düşünce her ne kadar “bilimsel bulgularla ve gündelik deneyimlerle yanlışlanmış da olsa halen yaygın bir düşüncedir” (Callenbach, 2011, s. 37). Derin ekoloji kuramı doğadaki yaşam türlerinin çeşitliliği ve zenginliği, kendi başına önemli bir değere sahip olduğunu ifade ikinci ilkesini yansıtır. Derin ekolojinin üçüncü ilkesine göre, insanoğlu bu biyolojik çeşitliliği ve zenginliği sadece temel yaşamsal ihtiyaçlarını karşılamak dışında başka herhangi bir şekilde azaltma hakkına sahip değildir. Ütopyalılar yerel biyosfere zarar vermeden doğadan temin ettikleri enerji kaynaklarından yararlanarak sadece ihtiyaçları olan enerjiyi üretilip tüketirler. Bu tür enerji kaynakları ekosisteme zarar vermeyen temiz enerji kaynakları olarak adlandırılır. Yenilenebilir enerji kısa ve uzun vadede insanoğluna ve

ekosisteme çevre kirliliğini azaltarak ve küresel iklim değişikliğini hafifleterek yararlı olmaktadır. Bu bağlamda, sürdürülebilir ekolojik enerji kaynağı da sağlamaktadır.

Doğal kaynaklardan faydalanarak doğaya ve doğada var olan diğer tüm türlere zarar vermeden yenilenebilir enerji üretilen Ütopyalıların ihtiyaç olduğu tüm enerji ihtiyaçlarını karşılamaktadır. Bunların başında hidrojen füzyonu reaktörleri yer alır. Hidrojen füzyon reaktörü Ütopya'nın ana enerji kaynağıdır. Fakat reaktörden önce ve Ütopya'nın kurulduğu ilk yüzyılda eski dünyadan kalan enerji üretirken çevreye zarar veren kömür ve petrol gibi enerji kaynakları kullanılmıştır. Eski çağdan kalma nükleer santrallerin hepsinin kapatılmasıyla birlikte santrallerin çalışması ortaya çıkan çevre için olukça zararlı olan radyoaktif atık sorunu da ortadan kaldırmıştır. Eski çağdan kalan nükleer santrallerin kapatılmasının asıl nedeni mantıklı yapıp işletildiğinde kaza riskinin neredeyse sıfır olası değildir. Asıl ve belirleyici neden “atıkların ortadan kaldırılması sorunuydu. Yani radyoaktif atıkların uzun bir vadede güvenli bir biçimde muhafazası sorununun çözülememesiydi. Birkaç bin yıl içinde bu radyoaktif atıklar öyle bir yığın oluşturur ki, yeryüzünde bunu depolamanın bir çözüm yolu bulunamaz (Havemann, 2005, s. 77). Santrallerin kapatılmasının bir diğer nedeni ise eski çağın sonra ermesi ve ütöpik çağın başlamasıyla enerji ihtiyacının önemli oranda azalmasıdır. Bertram Ütopya'da herhangi bir askeri gücün bulunmadığı için savunma sanayisinin ve tüm askeri tesislerin kapatılmasıyla enerji ihtiyacını yaklaşık olarak yüzde 50 oranında azaldığını, daha sonraki ekonomik reformlar ile enerji ihtiyacın daha da azaldığını ve eski çağ ile karşılaştırıldığında neredeyse yüzde 10'a kadar düştüğünü vurgular. “Enerji üretimindeki bu muazzam düşüşle birlikte, otomobil ve uçak trafiğinin tamamen ortadan kalkması sonucu, petrol tüketiminin de yok olmaya başlamasıyla, zamanınızda tehlikeli boyutlara ulaşan çevre kirliliğinin de ana kaynakları ortadan kaldırılmış oldu” (Havemann, 2005, s. 78). Enerji üretiminden elde edilen kayda değer azalma ve fosil yakıtlara dayalı ulaşım araçlarının ortadan kaldırılması, çevresel sürdürülebilirlikte önemli bir rol oynamaktadır. Otomobil ve uçak trafiğinin son bulmasıyla petrol tüketiminin yok olmaya başlaması, derin ekolojinin savunduğu doğanın kendine başına bir değere sahip olduğu birinci ilkesine uygun olarak ekosistemin korunmasını sağlamaktadır. Çevre kirliliğine neden olan temel etmenlerin de ortadan kaldırılması, yalnızca insan yaşamını değil, tüm canlı türlerinin yaşamlarını da güvence altına aldığının bir göstergesidir. Bu bağlamda Ütopyalılar, sürdürülebilirlik kuramının öngördüğü kaynakların döngüsel kullanımı ve ekolojik dengenin korunması ilkelerini somut bir toplumsal modelde hayata geçiren ekolojik topluluktur. Dolayısıyla ortaya çıkan düzen, insan-merkezci anlayışı terk ederek insan ile

doğa arasındaki karşılıklı ilişkinin yeniden sağlandığı bütüncül bir yaşam döngüsü sunmaktadır.

Nükleer santrallerin kapatılmasından sonra uzun süren çalışmalar ve araştırmalar sonucunda Ütopyanın temel enerji sağlayan ilk füzyon reaktörü kurulur. Fakat o zaman için tek olumsuz yönü reaktörlerin çok büyük olmasıdır. Zaman içerisinde daha küçük boyutlarda fakat aynı enerjiyi üretebilen reaktörler kurmayı başaran Ütopyalıların ana enerji üreticisi füzyon reaktörüdür. Zaman içinde geliştirip küçülttükleri füzyon reaktörleri orta büyüklükteki bir sinemada boyutundadır. Her bir reaktör 5 kilovatlık tüketime sahip olan 5 bin konutunun enerji ihtiyacını karşılamaktadır. Böylelikle enerji üretiminin tek bir merkezde toplanmasının önleyerek, diğer şebekelere dağıtım maliyetleri de azaltılmış olur. Kablolı veya kablolu verilere ihtiyaç olmadığından ihtiyaç durumunda, her yer ve her zamanda enerji üretebilecek durumdadırlar (Havemann, 2005, ss. 78-79). Enerji üretiminin ham maddesi suda bulunan hidrojenidir. Su her yerde bulunduğu için temin etmek için bir yerden getirmek gerekmediğinden hem insan gücünden hem de ulaşımda tasarruf edilmiş olunur. Buna ek olarak, hidrojenin içinde bulunan yüksek enerji nedeniyle de füzyon reaktörde kullanılan su miktarındaki kayıp çok az olur. Füzyon reaktörleri sayesinde suyun bulunduğu her yerde enerji üretebilmektedirler. Böylelikle, füzyon reaktörleri, enerji üretiminde ekosisteme zarar vermeden, doğayla uyumlu ve sürdürülebilir bir model sunmaktadır. Su içinde bulunan hidrojenin kullanılmasıyla fosil yakıt tüketimi ortadan kalkmakta ve çevre kirliliğinin temel kaynakları da ortadan kaldırılmıştır. Reaktörlerin dağıtık ve esnek yapısı sebebiyle enerji üretiminin merkezileşmesini önlenmiş, kaynak verimliliği artmış ve ulaşım kaynaklı ekolojik maliyetleri de azalmıştır. Su kaybının en az seviyede olması, doğal kaynakların döngüsel ve tasarruflu kullanımını sağlar. Böylece Ütopya, teknolojik yenilik ile ekolojik değerler arasında sürdürülebilir bir denge kurarak insan ile doğa arasındaki karşılıklı ilişkinin yeniden kurulabileceğini göstermektedir. Derin ekoloji açısından değerlendirildiğinde, bu döngüsel model sadece insan ihtiyaçlarını karşılamakla kalmayıp, ekosistemin bütünlüğünü ve doğanın özerk değerini de korunduğunu ifade eden derin ekolojinin birinci ve üçüncü ilkeleri ile örtüşmektedir.

Ütopya'daki enerji ve su kullanımı pratikleri, derin ekolojinin sekiz temel ilkesiyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Öncelikle, ihtiyaç duyulan tüm enerjinin doğadan karşılanması ve yenilenemeyen kaynaklara bağımlılığın tamamen ortadan kaldırılması, Arne Næss'in formüle ettiği sekiz temel ilkeden birincisini, yani doğadaki yaşam çeşitliliğinin ve doğal süreçlerin kendi başına değer taşıdığı ilkesini somut biçimde yansıtmaktadır. Yeraltı

sularının toprağın doğal ısıyla ısıtılarak hem sıcak su hem de ısınma amacıyla kullanılması, doğal süreçlerin korunmasına katkı sağladığı için yaşam formlarının zenginliğinin ve çeşitliliğinin sürdürülmesine imkân tanıdığı için ikinci ilke ile ilişkilendirilir. Ütopyahıların sabun ve şampuan gibi çevreye zarar veren kimyasal temizlik ürünlerini kullanmaktan vazgeçerek sadece saf su kullanmaları, doğadaki çeşitliliğin ve biyosferin bozulmaması gerektiğini savunan üçüncü ilkenin bir yansımasıdır. Bununla birlikte, kullanılan banyo sularının bahçe ve tarım alanlarında tekrardan kullanılmak üzere döngüye katılması ve tüketim alışkanlıklarının ekosisteme zarar verici etkilerinin azaltılmasını savunan dördüncü ve beşinci ilkelerle paralellik göstermektedir. Bunlar, aynı zamanda politik, ekonomik ve teknolojik yapılarda radikal değişikliklerin yapılması gerektiğinin altını çizerek altıncı ilkeyle de örtüşür. Tüm bu uygulamalar, bireylerin yaşam kalitesini tüketim artışı üzerinden değil, doğa ile uyumlu yaşam biçimleri üzerinden tanımladıkları için bu yaklaşım yedinci ilkede ifade edilen farkındalık ve içsel değerleri takdir etme anlayışının yansımasıdır. Ütopyahıların benimsediği çevreyi kirletmeyen, doğayla uyumlu pratikleri sistematik biçimde uyguladıkları bu yaşam biçimi, sekizinci ilkenin vurguladığı eylem sorumluluğunu temsil etmektedir. Dolayısıyla *Yarın*, sadece teknik bir tasarım değil, derin ekolojinin hem etik hem de felsefi boyutlarını pratiğe dönüştüren bütüncül bir ekolojik vizyon olarak okunabilir.

Nüfus Yönetimi

Ütopya'da nüfusun sürdürülebilir biçimde dengeli dağılımını matematiksel bir yaklaşımla aktarılır: “Bizim ütopyamızda, yeryüzünün toplam nüfusu 6 milyar olarak hesaplanıyor. Dünyanın oturulabilir ve ekilebilir kara parçası yaklaşık 100 milyon kilometrekare kadardır. Bu, yerkürenin toplam alanının yaklaşık beşte biridir. Kilometre başına ortalama 60 kişilik nüfus yoğunluğu ile 6 milyar insana yer olacaktır” (Havemann, 2005, ss. 152-153). Derin ekolojinin üçüncü ilkesi, insanoğlunun yaşam çeşitliliği ve zenginliği azaltmaya hakkı olmadığını, sadece hayati gereksinimler dışında doğaya müdahale edilemeyeceğini vurgular. Bu ilke ışığında bakıldığında Ütopya'da nüfus azaltma değil, nüfusun dengeli dağılımı ön plandadır. Buradaki ilgi çekici nokta, insan nüfusunun artış göstermesine rağmen ekosistemle uyumlu bir yaşam formu oluşturulmuştur: “Biz hiçbir insanı yok etmedik. Bugün yerkürede yaşayan toplam nüfus, sizin zamanınızdan yaklaşık iki kat daha fazla” diyerek söze başlayan Bertram Ütopya'da nüfusun Robert'in geldiği çağdakinin neredeyse iki katı olmasına rağmen dengeli bir dağılımın olduğunu ifade eder.

Dördüncü ilke ise insan yaşamı ve kültürünün gelişiminin, insan nüfusunun önemli ölçüde azalmasıyla mümkün olacağını savunur. Bu düşünce Ütopya’da insan nüfusun sürdürülebilir biçimde dengeli olarak dağılımı ile somutlaştırılır: “Yeryüzünün toplam nüfusu 6 milyar olarak hesaplanıyor... Kilometre başına ortalama 60 kişilik nüfus yoğunluğu ile 6 milyar insana yer olacaktır” (Havemann, 2005, ss. 152-153). Bu ifade, nüfusun matematiksel olarak doğayla uyumlu bir düzende planlandığının bir örneğidir. Bu da derin ekolojinin insan nüfusunun ekosistem kapasitesine uygun ve uyumlu biçimde düzenlenmesi gerektiği ilkesinin bir yansıması olarak okunabilir.

Politik ve İdeolojik Dönüşüm

Sürdürülebilir enerji ve dengeli nüfus dağılımı uygulamalarının ardından, derin ekolojinin bir başka önemli boyutu olan politik ve ideolojik yapılardaki köklü değişiklikler ele alınmaktadır. Derin ekolojinin beşinci ve altıncı ilkelerine göre, insanlığın insan dışı dünyaya verdiği tahribat aşırı düzeyde olduğu ve bu tahribata son verilebilmesi için radikal politik değişikliklerin yapılması gerekir. Bu değişiklikler temel olarak ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapılara yapılmalıdır ve bu ilke diğer ilkeler ile birbirine bağlantılıdır. Bu ilkeler ışığında Ütopyacılar ekonomik, teknolojik ve ideolojik alanlarda yaptıkları radikal politik değişiklikler sonucunda insanların ekosisteme zarar vermeden, doğa ile uyum içinde yaşayan ekolojik bir topluluk modeli sunar.

Paranın, özel mülkiyetin, devlet ve askeri düzenlerin tamamen ortadan kaldırılmasıyla Ütopya’da bireysel ve toplumsal hayat ve ideolojik yapı kökten değişmiştir: artık Ütopyacıların hayatlarında “devlet yok, hükümet, polis yok, insanları yöneten bir yapı yok. [...] Bireysel hayat için belirleyici bir değişiklik, paranın ve özel mülkiyetin- ve bununla birlikte bütün ‘mülkiyet’ kavramının-, polisin, her türlü kamusal yönetimin; yani her türlü devlet düzenin ortadan kaldırılmasıdır” (Havemann, 2005, ss. 41, 150). Yapılan bu radikal değişiklikler sonucunda politik iktidarın hem doğa hem de insan üzerindeki tahakkümü sona erer. Böylelikle politik dönüşüm sadece yönetim biçiminde sınırlı kalmaz, aynı zamanda üretim-tüketim, özel mülkiyet ve yaşam tarzlarında da köklü bir yeniden yapılanmayı ifade eder. Dolayısıyla Ütopya’da hayata geçirilen köklü politik değişiklikler sayesinde derin ekolojinin öngördüğü antroposantrik, büyüme ve üretim-tüketim odaklı ve tahakküm kuran yapılardan uzaklaşıp; kolektif yaşam, paylaşım, topluluk bilinci ve doğayla uyumlu bir yaşamın mümkün olduğu ekolojik bir toplumun var olabileceği tasvir edilir. Hayata geçirilen tüm politik değişiklikler, derin ekolojinin yedinci ilkesiyle de örtüşür; çünkü burada amaç insanlığın yaşam kalitesini materyal araçlarla yükseltmek yerine, içsel

değerlere önem veren ve farkındalığı öne çıkaran bir yaşam biçimi sunmaktır. Toplumsal örgütlenme bakımından ise, Ütopya'da çalışma zorunluluğunun olmaması da bu ekolojik perspektifi güçlendirir: "Ütopya'da hiçbir biçimde çalışma zorunluluğu yoktu" (Havemann, 2005, s. 60). Bu durum, doğaya ve insana zarar veren zorunlu üretim süreçlerini ortadan kaldırarak, insanı hem kendisiyle hem de doğayla uyumlu bir yaşamın öznesi haline getirdiğinin bir göstergesidir.

Bunların yanı sıra, "Ütopya'da bir başkent yok ki. Ayrıca, sizin eski dünyanızdaki gibi şehirler de yok" ifadesiyle merkezi şehirleşmenin ve kent yapılanmalarının tamamen ortadan kaldırılması, insanların ekosistem üzerindeki baskının azaltılmasıyla birlikte doğayla daha uyumlu ve ekosistemin taşıma kapasitesini aşmayan yerleşim biçimleri ön görülmektedir (Havemann, 2005, s. 38). Bu yaklaşımlar derin ekolojinin dördüncü ilkesi olan insan nüfusunun dengeli bir dağılımla doğaya zarar vermeyecek şekilde düzenlenmesi gerektiğini ilkesiyle ilişkilidir. Dolayısıyla Ütopya'da başkent ya da büyük şehirlerin olmaması, sadece mekânsal bir tercih değil, aynı zamanda insan nüfusunun doğaya olan baskısını azaltmaya yönelik bilinçli politik düzenlemedir. Böylelikle hem nüfus yoğunluğunun neden olduğu çevresel kirlilik, kaynak tüketimi ve ekolojik tahribat engellenmekte hem de insan-doğa ilişkisi daha dengeli ve sürdürülebilir bir biçimde yeniden yapılandırılmaktadır.

Ütopya'da uygulanan politik değişiklikler sonucunda tüketim alışkanlıklarının tamamen değişmesi, tüketimin azaltılması ve ürünlerin kullanım ömrünün bilinçli olarak uzatılması, derin ekolojinin özellikle beşinci ve altıncı ilkeleriyle yakından ilgilidir. "Ütopya'da kullanım eşyası tüketiminin, bizim tüketim toplumumuzda vazgeçilmez sayılanın yanında hiç denecek kadar az olduğu" ifadesi, tüketim toplumlarının ekosisteme verdiği tahribatın bilincine varıldığını ve bunu önlemek için toplumsal dönüşümün gerçekleştirildiğinin bir işareti olarak okunabilir (Havemann, 2005, s. 71). Derin ekolojinin beşinci ilkesi, insanın doğaya verdiği tahribatın aşırı düzeyde olduğunu ve bu durumun gün geçtikçe daha da kötüleştiğini vurgular. Ütopya'daki üretim ve tüketim modeli, tam da bu soruna bir cevap niteliğindedir. Benzer şekilde, "Kapitalist ekonominin aksine ütöpik ekonomi, ürünlerin olabildiğince hızlı tüketimiyle değil, olabildiğince uzun kullanımıyla ilgilenir. Ekonomik hedefteki bu temel değişiklik, ekolojik sorunların çözümünü de mümkün kılar. Her türden hammadde ihtiyacı gibi enerji ihtiyacı da bugünkü ihtiyacın çok küçük bir oranına düşer" (Havemann, 2005, ss. 148-149). Bu, derin ekolojinin altıncı ilkesiyle uyumlu bir politik-ekonomik değişim önerisi sunar. Kapitalist üretim modelinin aksine, Ütopya'da üretilen ürünlerin dayanıklılığı

artırılarak hem üretim hem de enerji tüketimi en aza indirmektedir. Bu durum, sadece doğal kaynakların daha etkili kullanımını sağlamakla kalmaz, aynı zamanda doğadaki sınırlı kaynakların yeniden dönüşümünü ve enerji ihtiyacını da önemli ölçüde azaltır. Böylelikle, ekolojik sürdürülebilirliğin temel koşullarından biri olan kaynak döngüsellliği sağlanır. Bu yaklaşım, aynı zamanda derin ekolojinin yedinci ilkesinin yaşam kalitesinin içsel değerler üzerinden yeniden tanımlanması ile bağlantılıdır. Ütopya’da tüketimin azaltılması yaşam standardından bir kayıp olmadığını, aksine ekosistemle uyum içinde bir yaşam biçiminin kazanımı olarak değerlendirilir. Böylelikle, bireysel refah ve toplumsal düzen, tüketim miktarıyla değil, ekosistemin sürekliliğini temel yaşam biçimleriyle ölçülmektedir.

Eğitim ve Farkındalık

Toplumsal ve politik yapılardaki değişikliklere paralel olarak, Ütopya’da eğitim sistemi de derin ekoloji ilkeleri doğrultusunda yeniden şekillendirilmiştir. Bu sistemin temel amacı ise sadece bilgi aktarmak değil, doğal yaşamla uyumlu bir bilinç kazandırmaktır: “Bizde bilimsel temele dayalı eğitim, insanların daha ilk yıllarında başlar. Ve özünde, öğrenim ve eğitim, öğrenme, araştırma ve öğretme, Ütopyalıların hayatında hiç bitmez. İlk gençlik yıllarından en ileri yaşlara kadar her insan hem öğrenci ve hem de aynı zamanda öğretmendir” (Havemann, 2005, s. 65). Bu yaklaşıma göre, yaşam boyu öğrenme sayesinde Ütopyalılar, insan ve insan dışı yaşamın kendi başına değer taşıdığı ve yaşam türlerinin çeşitliliğinin korunması gerektiğini vurgulayan derin ekolojinin birinci ve ikinci ilkeleriyle örtüşmektedir. Ütopya’da eğitim sadece bilgi biriktirmek veya meslek hayatı için unvan kazanmak için yapılmaz; “Bütün derslerin ve eğitimin amacı bilgi değil, kültüdü. Amaç, ilk planda insanlık tarihinin kültürel değerlerini, büyük sanat eserlerini, şiiri ve bilgeliği tanıyan, bilen, bunları incelemiş, bunlarla ciddi ve eleştirel olarak uğraşıp sonuçlar çıkarmış insanların yetişmesiydi” (Havemann, 2005, s. 91). Bu yaklaşım ise, Ütopyalıların yaşam kalitelerini yükseltmek yerine doğanın sahip olduğu içsel değerleri benimsemeyi ve takdir etmeyi hedefleyen yedinci ilke ile ilişkilidir.

Fen bilimleri derslerindeki ana hedef ise, öğrencilerin üzerinde yaşadıkları evreni ve doğayı anlayarak ekosistemle uyumlu bir biçimde yaşama bilincini kazandırmaktır: “Ama burada da amaç, fen bilimlerinin teorik bütün temel dallarında olduğu gibi öğrenilmesi gereken temelin yanı sıra, Nürnberg hunisi metoduyla³ öğrencilere, ders kitaplarının içeriğini ezberletmek değil,

3 “Nürnberg hunisi metodu: Almancada kullanılan bir deyim. Tembel öğrencinin kafasına bilgileri zorla doldurmak, ezberletmek, kulağına dayanmış bir Nürnberg hunisinden akıtmak anlamında.

öğrenme eylemini öğretmektir" (Havemann, 2005, s. 91). Böylelikle üçüncü ilke temel alındığında öğrenciler, yaşam formlarının çeşitliliğini koruma ve doğaya zarar verilmemesi gerektiğini erken yaşta benimseyip yaşamlarını ona göre şekillendirirler. Eğitim sürecinde sınav, diploma veya unvan gibi hiyerarşik yapıların kaldırılmasıyla da yapılan köklü politik değişiklikler ideolojik ve yapısal dönüşümü simgeleyerek altıncı ilkeyle bağlantılıdır.

Ütopya'da öğrenme ve öğretme ömür boyu devam eden bir süreç olduğu için "tabii ki, öğrenme ve okuma dönemi hiçbir zaman sona ermez. Öğrenmek, öğretmek ve yaratıcı çalışma ayrılmaz bir birlik oluşturur" (Havemann, 2005, s. 138). Bu yaşam boyu öğrenme ve yaratıcı çalışma modeli, bireylerin hem kendi yaşamlarında hem de toplumsal düzeyde doğa ile uyumlu bir yaşam sürdürmelerine ve ekolojik bilinci kazanarak üstlerine düşen sorumlulukları anlama imkânı sağladığı için sekizinci ilkeyi içinde barındırır. Ütopya'daki eğitim sistemi göz önüne alındığında, bireysel gelişim, kültürel farkındalık ve toplumsal sorumluluğu merkeze alarak, derin ekolojinin ilkelerini ekolojik yaşamda hayata geçiren bir model sunar.

Sonuç

Robert Havemann'ın *Yarın* adlı ekolojik ütopyası, sadece bir ütopya anlatısı değil, aynı zamanda derin ekoloji kuramının sekiz temel ilkesini edebi kurmacada somutlaştıran bir model olarak okuyucularının karşısı çıkar. Bu bağlamda eser, insan merkezli dünya görüşüne köklü bir eleştiri yöneltirken toplumsal yaşamın merkezine ekosistemin içsel değerini ve biyosferin bütünlüğünü yerleştirir. Bu, insanın doğa üzerindeki tahakkümünden vazgeçmesini, doğayı nesne olarak değil özne olarak tanımasını ve değer vermesini ve ekolojik değerleri toplumsal yaşamın merkezine almalarını zorunlu kılar. Bu ekosistem odaklı toplumsal yaşam modeli, Arne Næss'in geliştirdiği derin ekoloji felsefesinin biyosferin bütünlüğünü, yaşamın çeşitliliğini ve türlerin korunmasını ilkeleriyle doğrudan ilişkilidir. Bununla birlikte Næss'in formüle ettiği derin ekolojinin sekiz ilkesinin her biri, *Yarın*'da politik, ekonomik ve kültürel düzenlemeler aracılığıyla da yer almaktadır.

Birinci ve ikinci ilkeler insan ve insan dışı yaşamın kendi başına değerli olduğu ve biyolojik çeşitliliğin bu içsel değerlerin korunması için gerekli olduğu düşüncesidir. Bu ilkeler Ütopya'nın eğitim anlayışında merkezi bir rol oynar. Eğitim sistemi yaşam boyu öğrenme üzerine kuruludur ve yaşam boyun devam eden bu süreçte ekolojik bilinç kazandırma hedeflenir. Böylelikle ekolojik bilinç, bireysel gelişiminde ayrılmaz bir parçadır.

nc ve dördüncü ilkeler insanların yaşam formlarının zenginliğine ve çeşitliliğine zarar vermemeye yükümlülüğü ve insan nüfusunun dengeli bir dağılımla doğayla uyum içinde tutulması gerektiği dile getirir. Bu ilkeler *Yarın*'da yeniden düzenlenen nüfus politikaları ve şehirleşme anlayışı üzerinden somutlaştırılmıştır. Başkent ve büyük şehirlerin bulunmaması ve nüfusun dengeli dağılımı, ekosistem üzerindeki insan baskısını azaltırken sürdürülebilir bir yaşam modeli sunar.

Beşinci ve altıncı ilkeler bireylerin yaşam standartlarını arttırmak için bencilce doğal yaşama verdiği tahribat aşırı düzeyde olduğunu ve durumun gün geçtikçe daha da kötüleştiğini ifade eder. Bu tahribatı en az seviyeye indirmek için temelde ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapılar da köklü değişiklerin gerekliliğini savunur. Hayata geçirilen gerekli değişiklikler sonucunda Ütopyalıların doğaya zarar vermeden, doğa ile uyum içerisinde yaşadığı ekolojik bir model ortaya çıkar.

Yedinci ilke bireylerin yaşam kalitesini artırmayı değil, içsel değerleri takdir etmeyi temel alır. Bireylerin yaşamlarını bir üst seviyeye yükseltmelerini değil, farkındalık ve büyüklük farkını deneyimlemeleri önceliklidir. Bu ilke, *Yarın*'da kültürel değerlerin eğitim sistemine dâhil edilmesiyle desteklenir. Sanat, tarih, şiir ve bilgelik, bireylerin sadece bilgi sahibi olmalarını değil, aynı zamanda doğanın ve insanlığın içsel değerlerini anlamalarını sağlar. Bu yaşlaşım, yaşam kalitesini ekolojik uyum ve kültürel derinlikle ilişkilendirir.

Sonuncu ilke gerek bireylerin gerekse de toplumların gerekli değişiklikleri doğrudan veya dolaylı olarak gerekli değişiklikleri uygulamaya koymakta sorumlu olduğunu belirtir. topyalılar eski zamandaki tüm alışkanlıklarını geride bıkarak ekolojik odaklı yeni yaşam tarzlarını oluşturmak için kendilerine düşen tüm sorumlulukları yüklenirler.

Sonuç olarak, derin ekolojinin tüm ilkelerinin barındıran Havemann'ın ekolojik ütopyası, modern toplumların doğal yaşam üstündeki tahakkümleri sonucunda ortaya çıkardığı ekolojik krizler karşısında geliştirdiği köklü bir zihinsel ve yapısal dönüşüm modeli önerir. Yazar, aşırı tüketim alışkanlıkları ile doğal yaşamın dengesini bozan insanoğlunun tekrardan doğaya hak ettiği değerini vermeye, doğadaki tüm türlere saygı duymayı öğrenen ve doğa ile beraber uyum içinde yaşamayı öğrenen bir toplumun mücadelesini kaleme alırken Havemann'ın ekolojik topya eseri literatüre önemli bir yer teşkil etmektedir.

Kaynakça

- Callenbach, E. (2011). *Ekoloji Cep Rehberi*. (Egemen OSMAN, Çev. Ed.). İstanbul: Sinek Sekiz.
- De Geus, M, Ecotopia sustainability, and vision. *Organization & Environment*, 15 (2), 187-201.
- Dindar, G. (2012). Derin Ekoloji Hareketi ve Ekoeleştirir: Bir Garip Şair Orhan Veli. Serpil Oppermann (Ed.) Ekoeleştirir: Çevre ve edebiyat, içinde (s. 59-92). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştirir: Ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar*. (Ertuğrul GENÇ, Çev. Ed.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Havemann, R. (2005). *Yarın*. (Filiz ÖZÇELİK, Çev. Ed.). İstanbul, Kaynak Yayınları.
- Kumar, K. *Ütopyacılık*. (Ali SOMEL, Çev. Ed.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Moylan, T. (1986). *Demand the impossible: Science fiction and the utopian imagination*. Oxford, Peter Lang.
- Næss, A. (1995). Deep Ecology Movement: Some Philosophical Aspects. George Sessions (Ed.), *Deep Ecology for the Twenty-First Century* içinde (s. 64-84). Boston & London: Shambhala.
- Tandaçgüneş, N, Pazarlama iletişiminde sürdürülebilir tüketim olgusuna farklı bir bakış: Ernest Callenbach ve Ekotopya yapıtı üzerine hermeneutik okuma çalışması. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 41, 103-124.
- Tamkoç, G, Derin Ekolojinin Genel Çizgileri. *Birikim*, 57-58, 87-91.
- Yıldız, S.G.M, Ekolojik ütopyalar. *Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (1), 1-15.

La Intimidad Expuesta: Vigilancia en *Kentukis* de Samanta Schweblin y *Topaç* de Gülayşe Koçak

Nermin İnan¹

Resumen

Este trabajo analiza *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin y *Topaç* (2004; reed. 2016) de Gülayşe Koçak, dos novelas distópicas que, desde contextos culturales distintos, convergen en la interrogación de la intimidad y la subjetividad bajo regímenes de vigilancia. En la obra de Schweblin, el aparentemente inocuo peluche electrónico se convierte en un medio de vigilancia horizontal y mercantilizada, donde la exposición deviene espectáculo. En contraste, Koçak imagina una sociedad anestesiada por mecanismos de insensibilización (özlük, filtre, hiskov, kalkanmak) y silenciada por la censura lingüística del Movimiento de los Nombres Puros.

Ambas narraciones, aunque estéticamente divergentes, indagan en la tensión entre vulnerabilidad y control, empatía y violencia normalizada. Al situar estas distopías no anglosajonas en debates más amplios —sobre el capitalismo de la vigilancia, la psicopolítica del consentimiento y la biopolítica del lenguaje— el estudio demuestra su doble pertinencia: participan en discusiones globales al tiempo que inscriben las marcas específicas de sus contextos —la digitalización de la intimidad en la obra de Schweblin y la violencia política en la de Koçak. En última instancia, las novelas advierten sobre la complicidad de los sujetos que aceptan, e incluso desean, su propia exposición o anestesia emocional.

Introducción

La literatura distópica se ha configurado como uno de los géneros más fértiles para la crítica cultural y política contemporánea. Desde sus orígenes modernos con clásicos como *1984* de George Orwell (1949) o *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), las narrativas distópicas han mostrado una capacidad singular para revelar los mecanismos de control, represión

1 Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, ninan@nku.edu.tr
ORCID: 0000-0002-6655-0473

y violencia latentes en sociedades que se proclaman democráticas. En estos textos, la imaginación literaria opera como un laboratorio de ideas, un espacio en el que se ensayan las consecuencias extremas de procesos históricos y políticos, y donde las tensiones del presente se proyectan hacia futuros indescables. En palabras de Moylan (2000), la distopía no debe entenderse como un simple “escenario futurista”, sino como “un mapa crítico del presente” (p. 10), capaz de poner en evidencia lo que de otro modo permanecería naturalizado.

En las últimas décadas, el género ha superado los límites de la tradición anglosajona para expandirse hacia geografías y problemáticas diversas, construyendo una cartografía transnacional de imaginarios distópicos. En este nuevo panorama, destacan las literaturas turca e hispanoamericana, que, desde posiciones periféricas respecto del canon global, han elaborado aportaciones originales y profundamente críticas. Estas obras dialogan con las inquietudes del siglo XXI —la vigilancia digital, la teatralización de la intimidad, la censura del lenguaje, la anestesia de los afectos o la devastación ecológica—, pero lo hacen desde contextos históricos y culturales propios, atravesados por dictaduras, transiciones democráticas incompletas y tensiones entre modernización y tradición.

En este marco se sitúa el presente estudio, que propone una lectura comparada de dos novelas distópicas no anglosajonas: *Topağ* (2004), de la escritora turca Gülayşe Koçak, y *Kentukis* (2018), de la argentina Samanta Schweblin. La elección de estas obras responde a la voluntad de poner en diálogo dos tradiciones literarias alejadas geográfica e históricamente, pero unidas por preocupaciones comunes en torno a la subjetividad, la tecnología y la violencia. Ambas novelas tematizan la fragilidad de la experiencia humana en un mundo donde los mecanismos de control se han desplazado del ámbito puramente político hacia formas más sutiles de regulación de la percepción, de los afectos y de la intimidad.

La novela *Topağ* (2004) de Gülayşe Koçak constituye una de las aportaciones más radicales de la narrativa turca contemporánea. Nacida en Estambul en 1959, Koçak se formó en derecho en la Universidad de Estambul y trabajó durante años como abogada antes de dedicarse a la escritura. Su trayectoria literaria, aunque discreta en número de títulos, ha estado marcada por una apuesta experimental y crítica. Además de *Topağ*, ha publicado *Kayıp Defter* (El cuaderno perdido, 1997) y varios textos en revistas literarias. Su obra se caracteriza por un estilo alegórico y fragmentario, donde la violencia política y las tensiones de la modernidad turca se traducen en imágenes perturbadoras y dispositivos narrativos singulares. *Topağ*, escrita

entre 1998 y 2002 en un periodo de crisis económica y social, cristaliza estas preocupaciones mediante la construcción de un universo distópico centrado en la anestesia emocional, la censura del lenguaje y la banalización de la violencia.

Por su parte, *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin sitúa a la autora argentina en el centro de los debates sobre literatura global y distopía digital. Schweblin nació en Buenos Aires en 1978 y estudió cine en la Universidad de Buenos Aires, pero pronto se inclinó hacia la escritura narrativa. Ha sido reconocida internacionalmente por sus volúmenes de relatos, entre ellos *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015), galardonado con el Premio Ribera del Duero. Su primera novela, *Distancia de rescate* (2015), fue finalista del Premio Man Booker International, consolidándola como una de las voces más potentes de la narrativa en lengua española. *Kentukis*, publicada por Penguin Random House en 2018, confirmó su interés por indagar en la zona inquietante donde lo cotidiano se cruza con lo siniestro, esta vez a través de un artefacto tecnológico que transforma la intimidad en espectáculo y la vigilancia en forma de relación.

En ambos casos, la tecnología aparece como mediación central: en Koçak, bajo la forma de dispositivos ficticios como el *özlük*², el *filtre*³ o el *hiskov*⁴, que bloquean percepciones y emociones; en Schweblin, mediante el kentuki, artefacto híbrido que convierte lo doméstico en espectáculo y lo íntimo en mercancía. Si en *Topaç* el peligro radica en el borramiento de la empatía, en *Kentukis* se encuentra en la sobreexposición de la subjetividad. Así, ambas novelas abordan, desde polos opuestos, una misma pregunta: ¿qué ocurre cuando la capacidad de sentir y de mantener una esfera íntima se ve erosionada por los dispositivos de control y vigilancia?

El análisis comparado de estas dos obras busca, por tanto, iluminar cómo las literaturas contemporáneas en Turquía y América Latina participan de debates globales sobre la vigilancia, la intimidad y la subjetividad, pero al

-
- 2 (literalmente “identidad”, “registro personal”): Dispositivo semejante a unas gafas (*gözlük*), que bloquea la visión de escenas dolorosas. No corrige la vista, sino la percepción: decide qué puede ser visto y qué debe permanecer oculto. Puede traducirse como “*gafas de identidad*” o “*anteojos de registro personal*”, en tanto operan como un corrector ideológico más que óptico.
 - 3 (*filtro*): Aparato acústico que elimina ruidos perturbadores, borrando gritos, disparos o sonidos de violencia. De este modo, el sufrimiento social pierde resonancia y la agresividad queda neutralizada. Se podría traducir sencillamente como “*filtro*”, pero entendido como un dispositivo de silenciamiento colectivo.
 - 4 El término Hiskov no es arbitrario: procede de la combinación de *his* (“sentimiento, emoción” en turco) y *kovmak* (“echar, expulsar, alejar”). Así que literalmente significa “expulsar o alejar los sentimientos”. Representa el mandato de vivir sin empatía, de expulsar la capacidad de estremecerse frente al dolor.

mismo tiempo aportan modulaciones propias que responden a sus contextos culturales. En el caso turco, la experiencia de crisis políticas y censura lingüística resuena en el universo sombrío de *Topaç*; en el argentino, la inserción en la lógica digital global se plasma en *Kentukis* como sátira de la economía de datos y la teatralización de lo cotidiano.

De este modo, ambas novelas encarnan lo que Moylan y Baccolini (2003) han denominado “distopías críticas”: narraciones que no solo denuncian futuros indeseables, sino también abren un espacio para la resistencia, para la memoria y, en ocasiones, para la esperanza. En *Topaç*, ese gesto se cifra en la frase de Melisettö —“Puedo estremecerme, luego existo”—, que reivindica la vulnerabilidad como núcleo de lo humano; en *Kentukis*, se refleja en los pequeños actos de los personajes que intentan escapar del panóptico digital, aun a riesgo de fracasar.

En suma, la lectura conjunta de *Topaç* y *Kentukis* revela que la distopía, lejos de agotarse en el diagnóstico pesimista, constituye un género capaz de problematizar el presente y de plantear interrogantes éticos sobre el futuro. Desde contextos distintos, ambas obras convergen en una misma advertencia: sin empatía ni intimidad, sin la posibilidad de estremecerse y de preservar un espacio propio, la humanidad corre el riesgo de diluirse en un mundo dominado por la indiferencia y la vigilancia.

Marco Teórico

La narrativa distópica contemporánea se ha consolidado como una herramienta crítica que, más que anticipar futuros remotos, ilumina las tensiones del presente. Como señalan Moylan y Baccolini (2003), la “distopía crítica” no se limita a advertir sobre un porvenir autoritario, sino que constituye un laboratorio para repensar la subjetividad y la resistencia en contextos de crisis. Este marco resulta especialmente útil para leer dos obras provenientes de tradiciones no anglosajonas, *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin y *Topaç* (2004) de Gülayşe Koçak, ambas centradas en la reconfiguración de la vigilancia y la intimidad en sociedades atravesadas por la tecnología, el espectáculo y la manipulación simbólica.

El referente inevitable es Michel Foucault, cuya noción del panoptismo ilumina el paso de un modelo de vigilancia vertical y centralizada hacia formas más difusas y naturalizadas. Como advierten Bauman y Lyon (2013), “la vieja estrategia panóptica («nunca sabrás cuándo estás siendo observado...») se ha convertido gradual pero firmemente [...] en una práctica casi universal”, y la antigua “pesadilla panóptica («nunca estoy solo») ahora [se ha] refundido en la esperanza de ‘no volver a estar solo otra vez’”, es decir, en “la alegría

de ser noticia” (p. 19). El tránsito del miedo a ser observado al deseo de ser visto resulta clave: en *Kentukis* se plasma en la aceptación entusiasta de “ser kentuki” y abrir la intimidad a un extraño; en *Topaç*, en la adopción voluntaria de dispositivos como el *özlük* o el *biskov*, que permiten evadir el dolor y normalizar la anestesia emocional.

Byung-Chul Han (2013) profundiza en esta mutación al señalar que la vigilancia contemporánea ya no opera como ataque a la libertad, sino como un ejercicio de autoexplotación consentida: “el morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez” (p. 95). La lógica descrita por Han ayuda a comprender tanto la vulnerabilidad de Emilia en *Kentukis*, que consiente ser observada a cambio de compañía, como la resignación de los ciudadanos en *Topaç*, que se entregan al *kalkanmak*⁵ para huir de la intemperie de lo real.

A este análisis se suma la perspectiva de Shoshana Zuboff (2019), para quien la novedad del capitalismo contemporáneo reside en haber convertido la experiencia humana en “materia prima gratuita para su traducción en datos de comportamiento” (p. 8). Schwebblin plasma esta dinámica en la mercantilización de la intimidad, donde la vida privada se vuelve transacción global, mientras que Koçak imagina una variante sin algoritmos, pero igualmente violenta: la neutralización de los afectos como forma de control social. En ambas narrativas, el cuerpo y la sensibilidad se transforman en territorios explotables.

La teatralización de lo íntimo, por su parte, ha sido analizada por Paula Sibilia (2008), quien sostiene que la convergencia digital “amplía al infinito las posibilidades de rastreo y colonización de las pequeñas prácticas cotidianas” (p. 66). *Kentukis* responde de manera directa a este diagnóstico, pues convierte los espacios domésticos en escenas de voyeurismo consentido y violencia espectacularizada. En contraste, *Topaç* representa la cara opuesta: no la compulsión a mostrarse, sino el refugio en un autoaislamiento ritualizado, igualmente inscrito en una lógica de vigilancia que, al silenciar la percepción, garantiza la pasividad.

Finalmente, la dimensión ontológica de los objetos en ambas novelas se ilumina a través de Donna Haraway y Julia Kristeva. Haraway (1984) definió al cyborg como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (p. 4). El kentuki, mitad peluche y mitad máquina, encarna esta condición liminal, mientras que el trompo de Koçak, al girar y desdibujar los colores, deviene

5 (de *kalkan*, “escudo”): Proceso de desconexión total del mundo real mediante la combinación de algunos dispositivos ya mencionados antes. Implica vivir protegido por un escudo ilusorio, en un estado de evasión anestesiada.

artefacto simbólico que trastoca el orden perceptivo. Kristeva (1980), en *Powers of Horror*, subrayó que “lo abyecto es todo aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (p. 4). En Schweblin, lo abyecto surge en la violencia contra el muñeco que devuelve al lector la crueldad humana; en Koçak, en la incapacidad misma de estremecerse, convertida en el núcleo de la deshumanización. En ambos casos, lo monstruoso no aparece como una alteridad externa, sino como el reverso de lo cotidiano, recordando — como diría Žižek (2009)— que el verdadero horror está ya inscrito en la normalidad del presente.

Kentukis: intimidad, vigilancia y capitalismo digital

La segunda novela de Samanta Schweblin, *Kentukis* (Penguin Random House, 2018), articula un mosaico narrativo que indaga en las tensiones de la intimidad y la vigilancia en la contemporaneidad. Su estructura fragmentaria, integrada por múltiples relatos dispersos alrededor del mundo, refleja la lógica de la red digital: múltiples nodos interconectados en los que cada historia constituye un caso particular de exposición, consentimiento o violencia⁶. Los kentukis —pequeños robots con forma de animales reales o fantásticos— funcionan como catalizadores de esa problemática, al ofrecer dos modos de relación: *tener* físicamente el aparato en casa o *ser* el usuario remoto que lo controla desde otra parte del mundo. La ambigüedad de este dispositivo, simultáneamente juguete y máquina de vigilancia, encarna lo que Donna Haraway definió como “organismo cibernético, híbrido de máquina y organismo, criatura de realidad social y también de ficción” (1984, p. 4).

La novela enfatiza cómo esta hibridez altera los límites entre lo vivo y lo inerte, lo íntimo y lo público, lo afectivo y lo mercantil. En este sentido, la criatura tecnológica comparte la condición de lo abyecto, en el sentido kristeviano: “todo aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 1980). Lo abyecto se manifiesta tanto en la violencia infligida a los aparatos como en el desconcierto de los personajes, obligados a confrontar sus propios deseos y temores en un escenario de exposición constante.

La figura de Emilia, viuda que vive en Lima, ilustra la paradoja del consentimiento en la era digital. Su hijo, residente en Hong Kong, le envía un kentuki como regalo, y ella decide convertirse en “ser”. La conexión la vincula con Eva, una joven alemana que la trata como mascota, gesto que Emilia acepta porque le devuelve una forma de cuidado: “nadie la estaba

6 La estructura polifónica de Schweblin, con relatos dispersos que no confluyen, reproduce la lógica del *scrolling* digital: conexiones efímeras y vínculos frágiles. Se trata de un procedimiento formal que traduce en literatura la experiencia contemporánea de la red.

mirando y bien valía el cariño que obtenía a cambio” (Schweblin, 2018, p. 42). La historia revela cómo la necesidad de compañía puede traducirse en la aceptación voluntaria de un régimen de vigilancia, en sintonía con lo que Byung-Chul Han describe como psicopolítica: “el morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez” (2013, p. 95). La aparente autonomía se convierte así en dependencia, y la vulnerabilidad de Emilia acaba en desengaño cuando su intimidad es revelada y humillada.

Alina, joven argentina residente en Oaxaca con su pareja Sven, se sitúa en el extremo opuesto: su experiencia como “tenedora” está marcada por la sospecha y la violencia. El kentuki, al que llama Coronel Sanders, despierta en ella fascinación y rechazo. La narración advierte la fragilidad del vínculo: “El kentuki podía no contestar, o podía mentirle. Decirle que era una colegiala filipina y ser un petrolero iraní” (Schweblin, 2018, p. 28). La relación se degrada en escenas de agresión al muñeco, hasta culminar en un acto brutal: “le apuñaló los ojos hasta rayar la pantalla” (Schweblin, 2018, p. 219). El desenlace, al revelar que quien estaba detrás era un niño de siete años, devuelve la violencia a la esfera de lo humano y muestra, con crudeza, cómo la teatralización de la intimidad se convierte en una economía del daño. Paula Sibilia lo sintetiza al afirmar que la convergencia digital “amplía al infinito las posibilidades de rastreo y colonización de las pequeñas prácticas cotidianas” (2008, p. 66): la vida privada deviene espectáculo, aun en sus formas más abyectas.

La narración de Marvin, un niño obligado por su padre a largas horas de encierro, ofrece un contrapunto. En secreto adquiere una licencia para *ser* kentuki y logra experimentar, a través de la pantalla, aquello que su realidad le niega: “No aceptaría, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado” (Schweblin, 2018, p. 32). En otra escena, al empujar al muñeco contra un montículo, descubre que “eso era como tocar con tus propios dedos la otra punta del mundo” (Schweblin, 2018, p. 63). Marvin encarna la dimensión compensatoria del dispositivo: el deseo de libertad, el anhelo de conexión con lo lejano. Sin embargo, su historia también evidencia la precariedad de una infancia expuesta a mercados clandestinos y a la manipulación de adultos, mostrando que la promesa emancipadora del aparato se enreda con dinámicas de explotación.

La violencia retorna en la figura de Enzo, hombre divorciado que permite a su hijo Luca convivir con un kentuki topo. El dispositivo, en principio un sustituto de compañía, se convierte en amenaza cuando Enzo descubre que el usuario detrás del muñeco pertenece a una red de pedofilia. La tensión culmina en una llamada: “—¿Dónde está el chico? (...) —Quiero

volver a ver a Luca” (Schweblin, 2018, p. 212-213). La reacción de Enzo es enterrar al aparato, gesto que simboliza la tentativa desesperada de clausurar el régimen de visibilidad que él mismo permitió. Su relato condensa lo que Julia Kristeva señala sobre lo abyecto: la irrupción de aquello que perturba un orden y obliga a confrontar el horror.

Por su parte, Grigor, joven croata, representa la dimensión mercantil de la mirada. Compra licencias y dispositivos, y los revende como experiencias personalizadas. “Tomaba fotos de las vistas en las pantallas y las subía también, cuidándose de que los amos nunca aparecieran” (Schweblin, 2018, p. 95). Para él, cada conexión es un producto transable, una “ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo” (Schweblin, 2018, p. 97). En Grigor se encarna el capitalismo de vigilancia que Zuboff describe: “la experiencia humana [es tratada] como materia prima gratuita para su traducción en datos de comportamiento” (2019, p. 8). El kentuki se convierte así en mercancía global, explotada no solo como juguete o compañía, sino como recurso extractivo de intimidades.

La fuerza de *Kentukis* no reside únicamente en sus tramas individuales, sino en el efecto de conjunto. La fragmentación narrativa, con hilos dispersos que no confluyen, reproduce la lógica de la red: conexiones efímeras, vínculos desechables, intimidades abiertas y desconectadas. Zygmunt Bauman y David Lyon lo llaman “vigilancia líquida” (2013, p. 19): un control difuso, descentralizado, ejercido en múltiples direcciones. Schweblin plasma esta liquidez en la forma misma de la novela, donde las historias aparecen y desaparecen con la misma fugacidad con que se enciende o apaga un dispositivo. La ironía y la exageración grotesca, como subraya Linda Hutcheon (2006), funcionan como estrategias de resistencia: *Kentukis* no imagina un futuro cerrado, sino que parodia y deforma el presente hasta devolverlo como distopía reconocible.

En conjunto, las experiencias de Emilia, Alina, Marvin, Enzo y Grigor constituyen un laboratorio narrativo en el que se experimentan las paradojas de la contemporaneidad: la búsqueda de compañía desemboca en exposición, la intimidad se vuelve espectáculo, la infancia se convierte en material de consumo, la violencia se enmascara como entretenimiento y la mirada se comercializa como mercancía global. Schweblin muestra que lo monstruoso ya no se oculta en el afuera, sino que emerge en la normalización de la vigilancia consentida y en la espectacularización cotidiana de lo íntimo. El kentuki, a la vez peluche y máquina, objeto y sujeto, humano y no humano, es el espejo oscuro de una sociedad que acepta la vigilancia como forma de relación y convierte la intimidad en espectáculo de consumo.

Topaç: distopía de la insensibilización

La literatura distópica turca, en comparación con la tradición anglosajona o hispánica, se ha desarrollado en un corpus más reducido, pero no por ello menos singular. En este contexto, *Topaç* de Gülayşe Koçak, publicada en 2004 y reeditada por Yapı Kredi Yayınları en 2016⁷, se erige como una de las aportaciones más radicales y visionarias. Escrita entre 1998 y 2002, en un periodo de crisis económicas y convulsión política en Turquía, la novela se anticipa a debates contemporáneos sobre la censura del lenguaje, la anestesia emocional y el control de la percepción. El propio título condensa la metáfora nuclear: el *topaç*, el trompo que al girar cada vez más rápido borra los colores de su superficie hasta volverlos un único tono, funciona como alegoría de la aceleración de la violencia y la indiferencia social. La narración lo expresa con claridad: “*Topaç hızlanmaya başlamıştı bile; üzerindeki renkler giderek flulaşiyor, birbirine karışıyordu*” (“El trompo ya había empezado a girar; los colores de su superficie se desdibujaban cada vez más, confundiéndose unos con otros”) (Koçak, 2016, p. 11). En esta imagen se cifra el colapso moral de la colectividad: la incapacidad de distinguir el dolor, la pérdida de la sensibilidad y, en consecuencia, de la humanidad.

La protagonista concentra en sí misma el drama de la novela, y su itinerario vital se narra a través de tres nombres sucesivos que no son meras etiquetas, sino etapas simbólicas de una subjetividad en lucha. Su nombre de nacimiento, *Canyak*, encarna la violencia incrustada en el lenguaje cotidiano: “*İnsanlar çocuklarına ‘Canyak’ gibi isimler veriyordu; şiddet dilin en derinine işlemişti*” (“La gente ponía a sus hijos nombres como ‘Canyak’; la violencia se había incrustado en lo más profundo del lenguaje”) (Koçak, 2016, p. 44). El significado literal —*can yak*, “hacer daño al alma”, “lastimar a alguien”— pone de manifiesto cómo la brutalidad social se interiorizaba incluso en la onomástica, reproduciendo en el cuerpo la marca del poder. Posteriormente, la protagonista pasa a llamarse *Lafönj*, nombre impuesto por el llamado Movimiento de los Nombres Puros, un proyecto supuestamente moralizador que pretendía erradicar nombres considerados violentos o inmorales. Ella misma recuerda el momento con dolor: “*Artık ben Canyak değildim; bana ‘Lafönj’ dediler. Benim seçimim değildi bu*” (“Ya no era Canyak; me llamaron ‘Lafönj’. No fue mi elección”) (Koçak, 2016, p. 102). Bajo la apariencia de purificación lingüística se despliega aquí una violencia biopolítica: se mutilan memorias y se borran identidades, pues, como

7 Para las citas de *Topaç* utilizamos la edición de 2016 publicada por Yapı Kredi Yayınları, basada en la primera edición de 2004. Todas las traducciones al español de los fragmentos originales en turco son nuestras.

advierde Foucault (2000), el control de los cuerpos pasa inevitablemente por el control de los discursos. Finalmente, en un acto de reapropiación subjetiva, la protagonista decide nombrarse Melisettö. Este gesto constituye una resistencia contra la violencia heredada y contra la censura impuesta: un nuevo nombre como conquista de autonomía. Es en esta etapa donde pronuncia su lema más célebre: “Sarsılabiliorum, o halde varım” (“Puedo estremecerme, luego existo”⁸) (Koçak, 2016, p. 18). La fórmula invierte el cogito cartesiano y sitúa la vulnerabilidad como fundamento de la existencia ética, reivindicando la capacidad de estremecerse como núcleo irreductible de la condición humana.

El universo narrativo de *Topaç* está marcado por escenas donde la violencia se convierte en espectáculo y la indiferencia social en norma. El relato muestra peleas de niños alentadas por adultos: “Çocuklar birbirine saldırıyor, kan içinde kalıyorlardı; büyükler ise onları cesaretlendiriyor, ‘devam et’ diye bağıyorlardı” (“Los niños se atacaban entre sí, quedaban cubiertos de sangre; los adultos los animaban, gritándoles ‘¡sigue!’”) (Koçak, 2016, p. 57). La violencia contra los animales también se describe con crudeza, como en el episodio del oso torturado en una plaza pública: “Ayı zincirlenmişti, sırtı kırbaç izleriyle doluydu; çocuklardan biri ağlıyordu, onu kurtarmaya çalışıyordu, ama diğerleri kahkahalarla izliyordu” (“El oso estaba encadenado, la espalda llena de cicatrices de látigo; un niño lloraba intentando salvarlo, mientras los demás reían a carcajadas”) (Koçak, 2016, p. 83). La colectividad celebra suicidios colectivos como rituales de masas: “Kalabalık ‘Atla! Atla!’ diye bağıyordu; aralarından biri yalnızca ‘Ne olur, sakın atlama!’ dedi” (“La multitud gritaba ‘¡Salta, salta!’; solo uno suplicó ‘Por favor, ¡no saltes!’”) (Koçak, 2016, p. 136). Y linchamientos descritos con frialdad, como parte de la rutina cotidiana, completan el paisaje de brutalidad normalizada. En estas escenas resuena la noción de lo abyecto formulada por Kristeva (1980): aquello que perturba la identidad y desestabiliza el orden. En la novela de Koçak, lo abyecto no es solo la violencia explícita, sino la neutralización del estremecimiento, el borramiento de la empatía.

Una de las aportaciones más originales de *Topaç* reside en la invención de un glosario propio de dispositivos distópicos, metáforas tecnológicas de la anestesia colectiva. El *özlük* (literalmente “documento de identidad”, pero con resonancias de *gözlük*, gafas) bloquea imágenes dolorosas y regula la visión del mundo; el *filtre* elimina ruidos perturbadores —gritos, disparos,

8 Este giro cartesiano recuerda a la crítica feminista que, desde pensadoras como Rosi Braidotti o Judith Butler, ha cuestionado la centralidad del “yo racional” en favor de una ontología de la vulnerabilidad y la interdependencia.

lamentos— borrando la resonancia de la violencia; el *hiskov*, formado por la raíz *his* (sentimiento) y *kov* (ahuyentar), es una pastilla que suprime emociones y adormece la empatía; y el *kalkanmak*, literalmente “alzarse con un escudo”, designa el proceso de desconexión total, que combina los anteriores y permite desligarse de la realidad⁹. La narración lo resume en un pasaje iluminador: “Özlük gözlüğü takanlar artık hiçbir şeyi görmüyor, filtreyi kullananlar duymuyor, hiskovu alanlar hissetmiyordu. Kalkanmak buydu: dünyadan çekilmek” (“Quienes usaban el *özlük* ya no veían nada, quienes empleaban el *filtre* no oían, quienes tomaban el *hiskov* no sentían. Eso era el *kalkanmak*: retirarse del mundo”) (Koçak, 2016, p. 147). Tales artefactos operan como alegorías de mecanismos sociales reales: la indiferencia frente al dolor político, la banalización del sufrimiento y la evasión mediante ficciones morales. Como señala Han (2013), en la era de la psicopolítica “cada uno se entrega voluntariamente a la mirada panóptica” (p. 95); del mismo modo, en *Topağ*, la vigilancia y el control no se imponen por la fuerza, sino que se interiorizan como alivio, como deseo de no sentir. Bauman y Lyon (2013) describen esta dinámica como vigilancia líquida, difusa y aceptada. Koçak la representa con nitidez en la adopción masiva de dispositivos que suprimen la percepción y las emociones.

El régimen del Movimiento de los Nombres Puros profundiza esta lógica a través de la censura lingüística. En nombre de una supuesta moralidad, elimina nombres como *Canyak* y mutila palabras borrando letras consideradas inapropiadas. La protagonista recuerda con amargura: “Temizad Hareketi harfleri silmeye başlamıştı; isimler değiştiriliyor, kelimeler eksiliyordu” (“El Movimiento de los Nombres Puros había comenzado a borrar letras; los nombres se cambiaban, las palabras se mutilaban”) (Koçak, 2016, p. 165). Este gesto muestra cómo el poder se ejerce sobre los cuerpos a través del lenguaje, confirmando la tesis foucaultiana de que el biopoder administra la vida regulando los signos (Foucault, 2000). El lenguaje deviene campo de batalla: perder un nombre es perder la memoria, y renombrarse se convierte en acto de resistencia. Melisettö, al elegirse un nuevo nombre, desafía esa violencia simbólica y reapropia el lenguaje como espacio de subjetividad.

La figura de Ebrar, exiliado en “Evropistan” que regresa tras la llamada de Melisettö, introduce otra dimensión fundamental: la memoria del desarraigo. El regreso a un país corroído por la indiferencia revela la imposibilidad de volver intacto a un lugar devastado. Ebrar encarna la distancia crítica del exilio

9 La creación de neologismos como *özlük* o *hiskov* conecta con una tradición distópica de invención lingüística que va desde *newspeak* en 1984 hasta los neologismos biotecnológicos en Margaret Atwood. En todos los casos, el lenguaje funciona como reflejo y motor del control social.

frente a la experiencia corporal de la enfermedad y la descomposición que representa Melisettö. Su presencia añade un contrapunto ético, mostrando que la mirada externa puede iluminar, pero también que la diáspora conlleva fractura y melancolía.

La novela despliega asimismo un poderoso eje ecológico. En una ciudad arrasada, solo quedan veintitrés árboles, y un grupo decide proteger cuatro de ellos, abrazándolos con sus cuerpos: “İnsanlar ağaçlara sarılmıştı, onları kesmeye gelenlere karşı bedenleriyle direniyorlardı” (“Las personas se abrazaban a los árboles, resistiendo con sus cuerpos contra quienes venían a cortarlos”) (Koçak, 2016, p. 192). Este gesto anticipa movimientos sociales contemporáneos en Turquía, como las protestas del parque Gezi en 2013, y otorga al árbol el valor de símbolo de una vida que todavía merece ser defendida. La resistencia ecológica se convierte aquí en la última frontera frente a la barbarie.

A pesar del tono desgarrador que impregna toda la narración, *Topaç* deja abierta una grieta de esperanza. El niño que llora por el oso, la voz que suplica que el suicida no salte, los cuerpos que protegen a los árboles: todos son signos de que la anestesia no es total. El final lo sugiere con ambigüedad, pero también con un atisbo de posibilidad: “Belki... belki de bir gün yeniden hissedebiliriz” (“Quizá... quizá algún día volvamos a sentir”) (Koçak, 2016, p. 212). No se trata de un optimismo ingenuo, sino de la afirmación de que el estremecimiento, por mínimo que sea, aún puede abrir una salida. En términos de Kristeva (1980), lo abyecto expulsa para preservar un orden, pero en *Topaç* el estremecimiento mismo se convierte en lo que el sistema busca neutralizar. Melisettö, al reivindicarlo, recuerda que sin esa capacidad no hay humanidad posible.

En conjunto, la novela de Koçak constituye una de las distopías más radicales de la literatura turca contemporánea. Con una prosa alegórica y descarnada, representa un universo donde la anestesia emocional funciona como dispositivo de control colectivo. A través de la trayectoria de su protagonista —de Canyak a Lafönj y finalmente a Melisettö—, muestra cómo la identidad puede ser atravesada por la violencia heredada, la censura política y la resistencia subjetiva. El glosario distópico —*özlük*, *filtre*, *hiskov*, *kalkanmak*— enriquece el análisis al ofrecer metáforas de la insensibilización política y emocional. Y al mismo tiempo, escenas como la defensa de los árboles o la frase “Puedo estremecerme, luego existo” proponen una ética mínima de la vulnerabilidad y de la memoria compartida. Koçak inscribe así su obra en debates globales sobre vigilancia, subjetividad y anestesia social, pero lo hace desde una perspectiva profundamente turca, anclada en sus

propias fracturas históricas y culturales. En esa conjunción radica su potencia crítica: recordarnos que, incluso en medio de la devastación, estremecerse sigue siendo la condición mínima para existir como humanos.

Kentukis y Topağ: análisis comparado

La lectura paralela de *Topağ* de Gülayşe Koçak y *Kentukis* de Samanta Schweblin abre un terreno fértil para explorar cómo distintas tradiciones literarias no occidentales elaboran críticas convergentes sobre la condición contemporánea. Aunque los contextos culturales difieren profundamente — la Turquía de las crisis políticas y económicas de fines del siglo XX frente a la globalización digital del siglo XXI —, ambas novelas coinciden en señalar la erosión de la sensibilidad como núcleo del malestar moderno. En el caso de Koçak, esta erosión se manifiesta como anestesia colectiva frente a la violencia; en Schweblin, como aceptación voluntaria de la vigilancia y espectacularización de lo íntimo.

Un primer punto de encuentro reside en la centralidad del cuerpo. En *Topağ*, el cuerpo aparece como territorio sometido a la disciplina biopolítica y a la neutralización perceptiva: el özlük, el filtre y el hiskov operan como extensiones del poder que bloquean los sentidos. En *Kentukis*, en cambio, los cuerpos no son directamente mutilados, pero sí mediatizados y expuestos mediante prótesis tecnológicas que transforman la experiencia cotidiana en mercancía visual. Ambas narrativas, por vías distintas, desdibujan las fronteras entre lo vivo y lo inerte, lo humano y lo maquínico, encarnando lo que Haraway (1984) había descrito como condición cyborg. Lo inquietante es que tanto el *topağ* como los *kentukis* revelan el costado abyecto de esa hibridez: en un caso, la insensibilidad como forma de supervivencia; en el otro, la intromisión de la mirada ajena como espectáculo.

La cuestión del lenguaje constituye otro eje de diálogo. En *Topağ*, el Movimiento de los Nombres Puros instituye una censura que mutila nombres y palabras, borrando memorias individuales y colectivas. Nombrar se convierte en un campo de batalla donde la protagonista, al adoptar el nombre de Melisettö, ejerce un gesto de reapropiación. En *Kentukis*, la violencia del lenguaje no se ejerce por supresión, sino por saturación: la hiperconexión multiplica discursos, identidades y máscaras, generando un ruido que disuelve la autenticidad. Si en Koçak el peligro está en la imposibilidad de nombrar, en Schweblin radica en la imposibilidad de callar. La distopía turca revela el vacío del silencio impuesto; la argentina, el vértigo de la sobreexposición.

En relación con la infancia, ambas novelas ofrecen escenas reveladoras. En *Topağ*, los niños son incitados a pelear brutalmente, convertidos en espectáculo por los adultos, lo que muestra cómo la violencia se hereda y se naturaliza desde la niñez. En *Kentukis*, la historia de Marvin o la de Luca muestran que los menores son también los más vulnerables a la lógica del mercado de la vigilancia, expuestos a abusos, explotación y soledad. En ambos casos, la infancia aparece como terreno de disputa ética, donde el futuro de la comunidad se juega en la capacidad —o incapacidad— de proteger a sus miembros más frágiles.

Otro paralelismo significativo radica en la manera en que ambas novelas tematizan la comunidad y el lazo social. *Topağ* describe multitudes que se reúnen para presenciar suicidios o linchamientos, actos colectivos que se convierten en rituales de insensibilización compartida. *Kentukis*, por su parte, muestra comunidades virtuales y fugaces, construidas alrededor de la conexión remota y el consumo de intimidades ajenas. La colectividad, en ambos casos, está corroída: en Turquía, por la violencia y la censura; en el mundo globalizado, por la mercantilización de la mirada. En términos de Bauman y Lyon (2013), se trata de formas de “vigilancia líquida”: difusa, aceptada y, en última instancia, incapaz de sostener un vínculo ético.

Conclusión

La comparación entre *Topağ* y *Kentukis* permite constatar que, más allá de las diferencias contextuales, la literatura distópica contemporánea converge en una misma preocupación: la fragilidad de la experiencia humana en un mundo marcado por la violencia, la vigilancia y la anestesia de los afectos. Ambas obras funcionan como espejos deformantes que devuelven la imagen de nuestro presente: Koçak exhibe la deriva hacia una sociedad incapaz de estremecerse ante el dolor ajeno; Schweblin revela la paradoja de una comunidad que se ofrece voluntariamente a la mirada de los otros, transformando la intimidad en espectáculo.

La primera denuncia el silencio, la segunda la saturación; una pone en escena la mutilación de la memoria, la otra la mercantilización de la vida cotidiana. Sin embargo, ambas coinciden en señalar que la subjetividad se encuentra en riesgo allí donde la empatía y la vulnerabilidad son neutralizadas. La fórmula de Melissetö —“Puedo estremecerme, luego existo”— dialoga con las historias de Emilia, Marvin, Enzo y Alina, recordando que solo en la capacidad de sentir, incluso de sufrir, se afirma una humanidad irreductible.

Desde el punto de vista teórico, esta lectura comparada enriquece el debate sobre la distopía crítica. Siguiendo a Moylan y Baccolini (2003), la

distopía no se limita a proyectar futuros indeseables, sino que ilumina grietas en el presente y abre la posibilidad de imaginar resistencias. *Topaç* y *Kentukis* cumplen esa función: en sus finales ambiguos, en los gestos mínimos de compasión —el niño que llora por el oso, el que implora que no se salte, el abrazo a los árboles, la búsqueda desesperada de compañía—, dejan entrever que el horror no es absoluto. Como señala Kristeva (1980), lo abyecto desestabiliza el orden, pero esa perturbación puede abrir también una vía para la transformación.

En suma, estas dos novelas, inscritas en tradiciones literarias distintas pero atravesadas por inquietudes comunes, muestran que la distopía no es solo un género de denuncia, es también de memoria y de esperanza. Al recordarnos los peligros de un mundo sin empatía —sea por exceso de exposición o por anestesia colectiva—, Koçak y Schweblin nos invitan a reconsiderar qué significa ser humano en la era de la vigilancia y la violencia normalizada. Su escritura, situada en los márgenes del canon anglosajón, aporta al debate global la certeza de que estremecerse —sentir, conmoverse, sufrir con el otro— sigue siendo la condición mínima e insustituible para existir.

Bibliografía

- Areco, M. (2020). Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin. *Orillas*, 9, 235–242.
- Bauman, Z., & Lyon, D. (2013). *Liquid surveillance: A conversation*. Polity Press.
- Brina, M., & Tejero Yosovitch, Y. N. (2019). El kentuki es el mensaje: La ficción en red de Samanta Schweblin. *Revista Luthor*, 10(42), 14–39.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del «sexo»*. Santiago de Chile: Paidós.
- Cragnohini, M. B. (2014). Extraños animales: La presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1(2), 15–33.
- Cuadro, M. (2023). *Kentukis* de Samanta Schweblin: Una mirada satírica sobre la construcción del yo espectacular. *Dirección General de Educación Secundaria*, 1–15.
- Foucault, M. (1992) *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto.
- _____. (2000). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber* (U. Guiñazú, Trad.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1976).
- García Sánchez, N. (2018). Kentukis. *Revista de la Universidad de México*, (11), 148–150.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Haraway, D. (1984). *A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. University of Minnesota Press.
- Karakaya, E. (2024). *Topaç* romanında distopya ve duyarsızlaşma süreçleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 1234–1256. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1405757>
- Koçak, G. (2016). *Topaç*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kristeva, J. (1980). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trad.). Columbia University Press.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Westview Press.
- Moylan, T., & Baccolini, R. (Eds.). (2003). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Routledge.
- Osorio-Restrepo, V. (2021). Intimidaciones en red: Exhibición y vigilancia en *Kentukis* de Samanta Schweblin. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 12(24), 87–104. <https://doi.org/10.25025/perifras202112.24.05>
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2009). En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien. *Psicoperspectivas*, 8(2), 309–320.

- Torres, V., & Schweblin, S. (2013). Entrevista a Samanta Schweblin, Premio Juan Rulfo 2012. *Iberoamericana*, 13(51), 175–178.
- Venturini, M. (2022). Ciencia ficción e intimidad: *Kentukis* de Samanta Schweblin. En *Ficción y ciencia* (Vol. III, pp. 284–297). Borgoña: Éditions Orbis Tertius.
- Yansen, G. (2019). Relaciones mediadas por tecnologías digitales. Reseña de *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin. *Revista Hipertextos*, 12(7), 139–155. <https://doi.org/10.24215/23143924e007>
- Žižek, S. (2009). *First as tragedy, then as farce*. London: Verso.
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. New York: PublicAffairs.

The Evolution of Dystopian Universe in Cinema: *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017)

Nurcan Bekil Çakmak¹

Abstract

The adaptation form of the book *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017) present the future in the frame of transhumanism and one of its elements, the universe dystopia.

The first adaptation film *Blade Runner* (1982) is about at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century. Within the framework of transhumanism, that is, when the integration of human beings with technology exceeds the point, it presents that the dominance of the universe is now in robots and that humans themselves are in search of their former dominance.

Robots are so human-like that a task force is formed to distinguish them from humans. They assign Rick Deckard, a former officer, to this discernment process. He presents to the reader what it is to come from dystopian lands, that is, from an extraterrestrial planet, and what it is to live with his adventures throughout the work, within the framework of transhumanism, and that our fate is again an enigma at the end of the work.

In contrast to the general events of the previous adaptation, the second adaptation film, *Blade Runner 2049*, presents the combination of biology and technology to the reader as what transhumanism is. In other words, it presents more detailed information to the reader by referring to the plot and characters of the first film, *Blade Runner*.

This study first signals that in the far future of transhumanism, when technology and biology merge, both robots can be more competent and dominant than humans, and genetics can be maintained and transferred from humans and, most interestingly, robots.

1 Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Beykent Üniversitesi, nurcancakmak@beykent.edu.tr
ORCID: 0000-0002-1522-1557

Intermingled Terms in the Frame of Transhumanism: Utopia and Dystopia

Starting with a philosophical question, ‘What is truth?’ suggests that truth varies from person to person. ‘What is a true human being?’, the technological dimension of the search for truth provides the answer of ‘Every human being can be true, and if we follow our own truths in this direction, we can both make this sustainable and pass it on from generation to generation. How? We can achieve this by extending human life, discovering immortality, and even, if possible, passing on our genes to future generations through biologically produced robots’. In fact, the answer is Transhumanism.

Transhumanism has been handled as a movement since the 19th century. Yet, its history goes back to Greek mythology, even earlier than the assumed centuries. It has a strong relationship with the story of humans. Humans and their stories of being immortal date back to *The Epic of Gilgamesh*, in which a human being, Enkidu, and his death inspire the search for immortality (Thomas, 2024). The idea of being immortal aims to go beyond the biological limitations of humans, and with the belief in the utmost benefits of biotechnology, to make oneself longer-lived, ageless and stronger is the subtitled aim.

Julian Huxley (a brother of Aldous) was the first to use the word “Transhuman” (in 1957) to describe “a man who remains a man but transcends himself by deploying new possibilities to and for his human nature”. In his mind that means to improve the performance of individuals through eugenics (Fillard, 2020, p. 4-5)

As a notion, British biologist and eugenicist Julian Huxley coined the word ‘transhumanism’. Darwin’s natural selection and pushing the limits of human nature were his basic approach, which affected him much. In this frame, by combining human biology and artificial devices, human beings get a hope that presents the chance of immortality through enhanced human capacity productions such as telescopes and electronic microscopes (Iuga, 2016). Also, Iuga (2016) has Max More’s citation in his article *Transhumanism between Human Enhancement and Technological Innovation*, presenting that transhumanism is a secular part of humanism, and it always hopes for human improvement in terms of biology and genetic heritage, while humanism objects to reason, education and cultural advancement in human nature. The discourse of transhumanism is to improve human biology by making technology a tool of it.

Transhumanism, or immortality, aims to create a world-like land that includes its own rules, scientific searches, artificial intelligences, and philosophy directing all biological and technological beings. Huxley, the biologist, who knows the human race in terms of biological capacity, presents that it is possible to prolong human life by converging or combining it with machines. To convert them into a mixed body having longevity is so possible that they have started to call them cyborgs. “Transhumanism of a sort is implicit in much of the research agenda of contemporary biomedicine” (Fukuyama, 2004, p. 42). In the frame of transhumanism, immortality has the basic approach of creating a “superhuman”. Those super humans have started to build their colonies as well. In fact, in those colonies, the aim is to get power over the world. Unless it is got, it would mean that a cyborg and its system had a fail. Yet, they did not. That power has been got over anything. The cyborgs and their creators have started to be their own worlds’ gods, and they rule the future through their systematically improving and renovating artificial controlling systems. Computers, which were invented in the first half of the 20th century, were the first challengers to human brains and minds in terms of logic (algorithms) and memory (data) (Fillard, 2020). Now, they are the first sources which provide the unification or combination of human biology and technology. They have now ceased to be a danger; instead, they have become the leading technological products and developments that serve transhumanism. This is because the integration of computers with the human brain aims to create a half-human, half-robot entity, taking a step toward immortality. Yet, while improving the capacity of humans through technology, especially with computers, it is an inevitable future that humans will lose some capacities with them. Online or freelance working has taken over face-to-face ones; even the contracts of the companies are signed online, such as the conflict between Uber and Yellow Taxi companies: Uber has, (Paus, 2018) the chance of being licensed online and also forces yellow taxi drivers to get them as well. “Platforms are digital infrastructures that enable individuals and groups to interact and are thus intermediaries (Tucker, 2018, p. 359); [...] this is not to deny that technological change plays a significant role in the evolution of capitalism (Tucker, 2018, p. 361).” Cleaning, taxi driving or similar handiwork jobs’ contracts are now done through the internet, and there are no specific companies which are responsible for those signature processes with their lots of workers. Booking, payment, insurance and other face-to-face platforms have left their places for online ones (Paus, 2018). While some groups double their income, the other sides, such as receptionists or cashiers or other service group jobs, lose their incomes to the technology. The first

anxiety created by technology is the risk of losing a job in the question of whether a machine will replace a human or not, and unemployment is at the door. While thinking of economic and social upheaval, the first step of facing the word “dystopia” is, in fact, introduced. Although the predictions about the future are not certain, digital platforms, AIs and the replacement of human power with robotics make the situation clear that there will be a future different from the past. Challenges between humans and technology create a dystopia for future life. Humanised technology or human-like items must be used on behalf of humans, and they must be used for serving humans. The question is whether human beings will be free from or bonded to technological items. It will be answered throughout this part as a dangerous and freedom-limiting technological age presented in the movies *Blade Runner (1982)* and *Blade Runner 2049 (2017)*. At this point, the combination of the human brain and technology produces the term transhumanism, and when it is carried to a cinematographic perspective, the growing dangers of transhumanism as dystopia are presented in movies as a coming dangerous future for humans.

In this part, the reflection of movement Transhumanism is analysed in two American movies, *Blade Runner (1982)* and *Blade Runner 2049 (2019)*. In the movies, the targets or utopias of the transhumanist are achieved in terms of creating their own lands and serving for both cyborgs and human beings. Yet, it is overlooked that the system of the machines renovates their own uploaded systems. Thus, the dominated side is in the hands of these machines, and they are potential dangers for humans. In addition, they have a hierarchical order in their management system. They have started to reject serving human beings. This creates a strict and strong conflict between their creators and them. It is decided that the existence of the entities of cyborgs must be ended under the name of ‘retirement’. At first, corporations were founded for the production of these replicas; now, they are in the role of people who were appointed for the destruction. These people are ‘officers’. The officers are well-rounded people detecting the replicas from the off-world places. In the 1982 production of *Blade Runner*, Deckard is one of the officers who was responsible for the retirement of the replicas before. Now, he is invited to pursue the guilty replicas again. The only discrimination element is the ‘emotional’ reflections of the replicas. Yet, it is thought that they can improve their emotions of hatred, love, fear, jealousy and temper. In his article *The Coming Robots Dystopia (2015)*, Illah Reza Nourbakhsh mentions that the robotic revolution has already been underway. Today military robots and driverless cars are on battlefields. Their ‘hatred’ level is higher than the other emotions. By having technological advances with the regular human-

robot interaction, dystopian outcomes occur fast. Nourbakash's example movies are *The Matrix* (1999) and *The Terminator* (1984), which disable human power in the field of technology and science. Human beings started creating and updating the process of these machines. Yet, the machines may discard human interference, and they are able to update themselves regularly. The robotic future involves dangerous balance in this area, as they have the capacity to replace the human mind and power. Their reaction to not serving humans is very possible, just as it happens in the movies. Nourbakash explains that the factory floors for production with the help of machines are already the environments where robots began to control us. In addition, there is a gap widening every year in terms of robot capability and their regulations. He mentions that this post-evolutionary transformation will be a hybrid human as a man and machine; Hans Moravec and Ray Kurzweil (Nourbakash, 2015) call it 'Transhumanism'. This human-robot unification is a biological hybrid performance system, and computers help it receive and interpret signals, especially in brains. This integration is so advanced that those machines or robots might control humans and respond emotionally. They might control human behaviours, even upload human consciousness. This process will bring software-based immortality. It is a risky situation that we merely share our information with other people via the internet; our driverless cars and our robot servers know anything we shared with them. This will cause an identity erosion; it will bring the mechanic revolt or dystopia with itself. Although they have autonomous delusions, they will act like humans. The aim is clear: 'To Be Immortal', and machines are able to be immortal through the combination of technology and the biology of humans. The side effects of this transhumanist ideology turn its utopia into a dystopic area that is so uncomfortable for human life (Nourbakash, 2015).

Ihab Hassan explains the process in his study named *Toward a Transhumanized Earth: Imagination, Science, and Future* (1978); it is a process that has an evolution both in society and in biology and the genes are being produced by copying them in the material world. The human nervous system has a social and biological potential (Hassan, 1978). This starts in the human brain as an imagination, and it is a production of human biology. Hassan also mentions Norman Oliver Brown's work *Life Against Death: The Psychoanalytical Meaning of History* (1959) as a mystery of the human body and the restriction of it. Technology's social and biological control is a scientific innovation in the frame of producing a transhumanist work. Even theologians are open to this kind of scientific advance. As it will direct agricultural, industrial and military areas, this scientific innovation

will be the weapon of the modern era (Hassan, 1978). “Technology today does not simply imply a physical implement, a ‘machine’, mechanical or electronic, but a systematic, disciplined, collaborative approach to a chosen object” (Hassan, 1978, p. 789). As it is aimed at combining the mind and technology, it may be called intellectual technology. The human mind imagined and designed it; now, technology empowers it. These imaginations and designs are transmitted to “us”, and we modify ourselves. Especially doctors, engineers, mystics and executives are the main characters who help this transmission. During this utopic process, global issues such as poverty, pollution, overpopulation, the shortage of energy, rampant torture and terrorism are at the door as dystopic catastrophes. Each will have conflict with human biology and create changes in themselves. Biologist Huxley’s *Brave New World* (1932) and George Orwell’s *1984* (1949) introduce the dystopian world, while the utopian world introduces technological advances or powerful humankind on another planet.

In *Brave New World: Essays*, on Aldous Huxley’s book, Angelo Arciero mentions the life in the imagination of Huxley in *Brave New World*; he is totally opposite of aseptic existence as a scientific criterion. The society is new, yet offensive class divisions and pervasive advertising are there, and they are enough to be away from an optimistic community (Izzo & Kirkpatrick, 2014). Julian Huxley was the first person who pronounced the word “transhumanism” in 1957. He encouraged the development and combination of human biology and genetics (Bekil Çakmak, 2019). Transhumanist perspectives represent a pseudoscience in real science fields. The postmodern definition of the humanistic approach goes beyond limited biological existence through technology, and it combines both technology and human. It is a technological utopia, the land or the island where human beings hope to live in peace, and it is a term created by the 16th-century man Thomas More. Each part of a republic, such as social structure, geographical issues, religious situations, transportation, and the structure of a government, are thought by More. His main idea is to create a perfect place where people are independent from any kind of enslavement (More, 1762).

Book I and Book II of *Utopia* explain ideal human relationships and statesmen, nature, sense as the common ground, virtue and pleasure of the virtuous mind (Escobar et al., 2024). When the transhumanist dream comes true, supporters of this idea and technologically produced subject producers would have welfare in any field of their lives. Yet, utopian aspirations started to turn into dystopian realities. Contemporary life demands aiming to reconstruct the past with an invented present to produce a future or the world of fantasy (Greene, 2011). It may be a similar idea to the recreation

of Greek humanism in the age of the Renaissance. Especially the struggles for the destruction of human independence. As it is mentioned above, George Orwell's *Animal Farm* (1945) and *1984* (1949) are literary narrative presentations of the dystopian notions in terms of how human hopes change into conflicts of interest and management analysis of both national and international thoughts (Greene, 2011).

Pat Wheeler (2005) mentions the depiction of dystopia through Foucauldian and Lacanian approaches. By forcing the individual to be controlled by the government (power), their social lives, familial lives and psychology are controlled by a mechanism. Thus, the individual becomes a subject of the principle part by leaving private life to that power. This has the implication of the futuristic anxieties of the community and the individual. It is very similar to M. Foucault's panopticon gaze. The observation through a strict control of the system makes the one move and think together, and it creates mentally disabled individuals in separated groups. Their utopic lands are specially created and controlled areas such as schools, hospitals, prisons and the military. While creating a social order, the controlling mechanism also brings a social degeneration of the society and the individual. Economic, racial and class inequalities are emerging from this degeneration (Wheeler, 2005). A transformation from urbanism into a new form of urban and suburban life is created by dystopia. In this context, the genres of science fiction and cinematography are combined in the dystopian movies *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017) as current threats of the future. While utopian perspectives anticipate technological advancements, dystopic perspectives present those eventuated limits of the individuals.

In the movies, it is aimed to overcome the limitations by destroying the 'anxieties' (replicas), and searching for an atmosphere without them is the target. As such, technology alienates the ones from the society and manipulates the ideals while enabling humans to go further. The limit is the technology's facilities (Suljic, Öztürk, 2013). Thus, a human becomes a limited technology user that is controlled by its system. The futuristic perspective of the one is limited. Its aim is to be against the futuristic hopes of utopia, and it builds a dystopic construction.

Science fiction in literature and cinematography has been usually perceived as a genre which either exposes the dangers of growing technology and its effects on mankind, usually in an apocalyptic setting, or which foresees an expansion of humankind into the Universe and possible encounters with other forms of life (Suljic & Öztürk, 2013, p.205).

As Vesna Suljic and A. Serdar Öztürk mentioned in the article *Utopia and Dystopia in Literature and Cinema* (2013), science fiction presents an image of war in which humans always have a conflict with a totalitarian elite that has control over both technology and individual freedom. Technological improvement cannot be seen as a positive situation, as technology creates a negative evolution in human life, such as a lack of communication, losing ethical values and having an integration with the technology itself. More than the social relations of humans, in fact technology or sci-fi movies especially address taking over the control of the human himself.

Blade Runner (1982) and Blade Runner 2049 (2017)

In the dystopian movies *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017), the characters of the movies know that they are in a dystopic reality, and their aim is to move back to their previous peace-lands: Utopia. Their task is to escape from all the dystopic elements. Yet, they create dystopic chaos throughout the movies as well. Suljic and Öztürk mention this escape as “the battle of the real against the artificial” (Suljic and Öztürk, 2013, p.212). [...] the machines took over and found that all the energy they need is generated by a human body. For that reason, human beings were no longer born, but grown by machines” (Suljic & Öztürk, p.2013, p.213). It stresses that the need is biological energy to continue producing intellectual energy to upload to the machines. Their fight is on to get control of each other and have authority over everyone. Yet, the creation of utopias with human-like machines results in the survival of them on dystopic lands. Appointed officers are given duties to kill or ‘retire’ those machines, as they do not obey humans but instead serve for humans.

1982 production *Blade Runner* presents the subject of the technological future of the United States of America. 2019 is the target year, and humanity has already achieved its utopia. Yet, its results start to have the shape of a dystopic land. It starts with an appearance of a world having no colourful or green world; everything is grey or colourless. The colourisation is created with artificial phosphoric lighting. They symbolise that the atmosphere is created forcibly, not naturally. TYRELL CORP is the technological base. It can be named as a panopticon hospital, military or prison. The controlling land provides robotic and mechanical improvements which control the lives and thoughts of humans and other human-like robots. They even control the emotional responses of the replicas. Mr Holden asks whether replicas help the robots when they get upside down. He also asks about the memories related to a mother, and a replica shoots him. Their land, or the dystopia, is like a far-cast country; the land of replicas is so crowded that the flying cars

in the sky are like ordinary life vehicles. The place they go is at the top of a very large and high building, which has many floors. Bryant is a specific example of an individual who is not happy to visit that high dystopic land, as he is bored of killing those enemy robots.

“[...] *Blade Runner* (1982) is a \$ 30 million film noir dystopia, directed by Ridley Scott [...]” (Williams, 1988, p.384). The movie is adapted from Philip K. Dick’s novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968); the utmost technological nuclear research causes a firestorm, and the survivors of it start to settle in ‘off-world’ colonies, employing replicas as their slaves.

The conflict between human and robot starts at that point. Machines or robots do not want to obey human beings anymore, although they seem human, and they have uploaded humanistic characteristics progressively. They have a security risk towards the people whom they serve. The return of four replicas aims to have them find their creator and make their lives longer. Although Deckard, the responsible officer, is asked to retire these replicas, he falls in love with one of them: Rachel. She is one of the four Nexus 6 types, and she is uploaded with Tyrell’s dead niece’s memories (Williams, 1988). Although she is a replica, Deckard and Rachel escape from there to be together. It is the point that a machine is not like a human; she is very close to the humanistic characteristics. It gives the impression that the future will be the witness of biotechnical robots and their descendants from a human and a machine. While comparing to *Blade Runner* (1982), human beings’ nature observation and their technological innovations seem to be realised in *Blade Runner 2049* (2017). In the beginning of the 20th century, the term ‘biomimicry’ emerges, which provides improvements in science and technology. Its focal point is nature and organisms such as animals’, trees’ or insects’ biological structures. It is a transfer process between technology and biology to create the biological process, as their adaptation is called biotechnology. Snakes are the specific examples, as they are the inspiration for robots being able to work in narrow and harsh spaces (Tezel Ersanlı & Ersanlı, 2023).

As a film noir, the *Blade Runner* movies present biomimicry and biotechnology in a dark, gloomy and unpromising atmosphere with wild, nervous and rebellious replicas. They are inspired by the biological structure of humans and produced as clones of human beings. Yet, their productive structure, unlike the amnesic feature of humankind, updates itself to destroy their role models. Hopelessness, uneasiness and the absence of happiness are clearly defined and conveyed to the audience through the fight scenes of the two movies. Especially the eyes of replicas are the first elements implying

these negative situations, as they are the only organs to differentiate a robot and a human. Dystopic elements start to be seen in their detailed situation analysis. The idea of 'nature' is not, as we assume, green nature. There is only a fight for survival between two sides: robots and humans.

The aim is to make the robots serve for humans by improving their emotions, such as love, hate, and fear. Now, there is only fear and hate. Tyrell Company checks these hatred-filled robots to see whether they are real or not replicas. They are always checked through biotechnological tests. They are uploaded with various aspects, from technological to philosophical ones, and it is all a humanistic issue that the robots have learnt and internalised them. Pris says to Sebastian, "I think, Sebastian, therefore, I am," and Roy asks for the reason for this situation. J. F. cannot hold a boiled egg, while Pris can. He says that he does not know anything about biomechanics. Roy implies this as J. F.'s, and he continues doing that situation. They have obeyed humans and served for them. Robots are aware that they are produced, and their own dystopic 'end' is threatening them. When they become aware of their limited life span, they start to rebel against humans and their creator, as they want to live longer than four years. The most significant explanation is that their cell's mutation creates colonies that are backward evolved. Roy doesn't accept this biotechnological explanation and kills J. F. by breaking his neck. The robots are created as well as human brain and body capability. The mutation process carries a broken DNA chain. Therefore, it is almost impossible to create robots that live longer, and it becomes a subject of biological information in the context of gene transfer.

The movie includes the anxiety of the robots to be killed, and they are in a 'future world' that has improved technology in *Blade Runner 2049*. Its replicas are the human-made bio-energetic designs living on an off-world land. Their improved power makes them ideal servants of today. Yet, after a while, they start to rebel against human rulers. Their production has stopped. When the ecosystem is collapsed and destroyed, Tyrell Company goes bankrupt. On the other hand, the search for artificial farming has stopped famine on their land. It is the question of what caused the artificial farming. In *Blade Runner 2049*, descendants of Nexus 6 – the newer generation – or the biotechnologically produced Nexus 8 have managed to stay alive in this famine. Their antagonistic characteristics as rebellious made an apocalyptic atmosphere for the new generation after Nexus 6 types. The setting is 'the future'; especially the threat is that there is no hopeful environment for a healthy and welfare planet for people. The technology created its own utopia. However, wrong programming and management brought its own dystopia. It is a kind of world in which robots start to rule people. They want humans

to be more like themselves than thinking and reasoning individuals. In *Blade Runner 2049* (2017), the dystopic presentation begins with greenhouse-like places in which worms are grown, as there is not enough food to feed humans themselves. The future of the deteriorating world, or dystopia, is being watched by an eye, as it is in the beginning of the movie. Officer K, the main character of the movie, thought that he had been the son of R. Deckard as a combination of replica Rachel and human Deckard. Yet, towards the end of the movie, it is explained that Deckard has a daughter. It presents that dystopic world where biotechnological breeding is possible, and to control the human population, it is possible to stop reproduction or breeding. When it is needed, there is an option to produce a hybrid gene as a replica. In the last scene of the movie, Roy has a tirade: “You, the people... I saw anything you can’t believe.” Gaff has another sentence: “It is bad that she will not live. Who will live?” It is the issue of having a strict line between human (you) and robots (I). It has not been blurred yet. It is still a sharp line in terms of comprehending the idea of a replica. Another issue is that there is a hopelessness in terms of not reaching immortality. It is not certain whether it will be achieved or not. It may be answered one generation later. Because Roy commits suicide as if he were a human, and Gaff is not hopeful about living longer, as their lifespan is limited to four years. This dystopic change makes the people yearn for a utopic world to live longer and in welfare.

The paradoxical part is whether it is a war between replicas and humans or only between replicas. The end of *Blade Runner* (1982) presents the officer Deckard as a human. Yet, the beginning of *Blade Runner 2049* (2017) presents the officer as a replica because Molanta asks the officer, “What kind of feeling is it to kill the same kind as yourself? In addition, they compare older and newer types while fighting. It is both a futuristic and dystopic anxiety presenting an unclear situation. As such, population, globalisation, climate change, technology and its combination with biology create different problems for the future. Dense population creates famine: food, health, place and especially economical up and downs will be the subjects of that famine. People try to have a well-fared area for themselves. However, when the needs start to decline or disappear, people start to have artificial forms of them to fill the gaps of the needs. In the movie, K has an artificial lover supplied by the company LAPD. It is possible to get ‘artificial’ needs from this company, such as a lover, a servant or a baby. Because, in *Blade Runner 2049*, the N2FAA52318 numbered replica had a pregnancy and gave birth ‘artificially’. This technological company on their ‘dystopic’ land supplies the needs. It is dystopic because after a while, to control robots/replicas becomes very difficult, as they are systematic in routing themselves,

unlike biological human capacity, which is unrenewable. The replica's birth is also from youth, unlike the babyhood of human beings. In the movie, a clay-covered new-born baby (young) replica comes out of a plastic-like packet from the top of the room, unlike a mother's womb. It is Nexus 9; it is not born, in fact, it is replicated, and its aim will not be to be a servant; they will be obedient civilisation members. Their creators (LAPD-WCTC) are aware of the waste and salty and useless land. He says that 'he could not reproduce them, but there could be millions and trillions. They could storm Eden, and they could take her. It is not a Paradise Lost, but it is a Child Lost: a generation lost and a future lost. The weak point is that robots are produced to catch immortality; however, their limited life span does not let them achieve their duty. Even though they have delicacy in terms of health, Anna, the young lady, has a compromised immune system, and she lives in a bell jar by creating her own utopia and taking the photos of the green artificial life in it. K wonders whether it is a fiction or real life that she lives in. It is a 'fiction in fiction'. Especially, no one knows where they are, who they are, and what they are in. In the fictional or artificial life, it is the place where people want to be. This is their utopia integrated by biotechnological equipment and circumstances. They produce everything they want to see and have. K cannot believe his memories when he finds the hobbyhorse because everyone and everything are uploaded with roles in their lives. Thus, it is possible to upload artificial memories. He starts to search for his own child through his hobbyhorse, through his memories. He thought that he was the son of Deckard and Rachel. Yet, he learns that Rachel had a daughter. In addition, they are grouped as Freysa and her team to protect K from being retired. When he finds Deckard, he has a way with him towards 'off-world'. Firstly, he thought that he was his son. However, through his meticulous search, he finds Deckard's own daughter, 'Ana'.

In the movies *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017), dystopia is presented as an unlucky conversion of utopic conditions socially, politically and systematically. Like the Foucauldian panopticon gaze, there is a controlling management in societies. The forcing and harsh conditions of that management make the societies turn into a chaos, as it is in George Orwell's *1984* and *Animal Farm*. A well-conditioned system starts to change into a restricted and controlled one. The individual is limited to dehumanised conditions, and their social bonds are not as strong as they were before.

The technology and defence industry created by humankind has not only developed the utopian aspects of technology but has also brought with it dystopian aspects. The constant updating of technology created by humans has gone far beyond human capabilities, leading to its own destruction.

While computers or robots replacing human labour are the most innocent examples, nuclear bombs are the most extreme examples and tools of this phenomenon. A bomb launched to a location kilometre away using coordinate calculations is a concrete example of this.

In terms of biology – biotechnology and transhumanism – cloning and research for enhancing the current capacity in genetics or altering the human capacity in ameliorating illnesses are done with the help of biomedicine. It is that the alteration of the capacity, ingredients and way of using the drugs produced for an ageless generation. Yet, dystopic dimensions of the utopic dreams come true in terms of deteriorating human life and creating a battle between humans and replicas.

As science fiction movies, *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017) present the change of utopias into dystopias. Their subject is to reveal that there is no ideal society or politics- and technology-based lands or worlds. It is usual to meet chaos, fights and hunger as the results of these problems; it is also possible to meet illnesses, disasters and revolutions based on class discrimination (Serttaş, 2018).

The television, as a mass communication tool that presents recent historical works most easily and can reach millions of people at the same time, can clearly present this situation both visually and audibly to both the conscious and the subconscious. If we consider that the same work is watched repeatedly, it can be understood that it appeals to an incredible audience. Therefore, we can say that the most definitive “transhumanist” of recent history, as indicated by Nietzsche’s quote at the beginning, creates his own sacred figure while refusing to accept any yoke upon himself and aims to become immortal like a god by merging man and machine (Bekil Çakmak, et al., 2019).

Blade Runner (1982) and *Blade Runner 2049* (2017), two serial movies that predict the future according to their own period and years and even present it in the right sense, are science fiction movies in which reality and artifice are intertwined, and this is almost never understood. In the movies, they are cinematic tools that can convey to the audience how the utopia with technological infrastructure that transhumanism wants to realise turns into a dystopia over time without resorting to visual elements in the past or the organic world.

Conclusion

Blade Runner (1982) and *Blade Runner 2049* (2017), two serial movies that predict the future according to their own period and years and even

present it in the right sense, are science fiction movies in which reality and artifice are intertwined, and this is almost never understood. In the movies, they are cinematic tools that can convey to the audience how the utopia with technological infrastructure that transhumanism wants to realise turns into a dystopia over time without resorting to visual elements in the past or the organic world.

Blade Runner (1982) and *Blade Runner 2049* (2017) handle a complex relationship between humans and technology deeply. Both movies depict how biotechnology changes human life and brings forward the existential questions. *Blade Runner* (1982) questions what human life is while artificial intelligence handles the conflicts of humans and replicas created by biotechnology. As the robots imitate human emotions and experiences, it makes humans question the soft line between humanity and artificiality. *Blade Runner 2049* (2017) presents that those lines are being blurred between two sides. A challenging experience is presented to the audience by featuring the effects and ethical issues of biotechnology in a dystopic world. A basis is also provided for seeing how much humans may change with the technological improvements, and it brings a responsibility brought by the change. The movies are analysed not only in terms of individual level but also in terms of social structures to foresee the tension between the biological identity and the technology. As such, biotechnology evolves into a newer world, and humanity becomes a more complex structure. Duplicable identities and genetic engineering shake human relations and social dynamics. 'K's' perception of existentialism suggests specific questions about individuality and the nature of identity. In this context, the movies present a deep criticism of ethical issues about the integration of humans and technology and the evolution of human nature. While questioning the effects of biotechnology on humanity, the situation brings the dark sides of a dystopic future as well. It creates an awareness of humanity's future, opportunities and threats of biotechnology. As the world becomes a science fictional screen in terms of presenting human life, there is a big transformation into a technologically integrated life. This process makes the life and the individual more universal than locational and traditional. That is a universal human and humanism. In this context, cinema, the sector, reflects the human and his life on the whiteboard as a conveyor. Its aim is to reflect that combined perception of humanism. That conveyor's tool is science-fiction movies. Through sci-fi movies, the future and the biology of humans become a combination of the two. *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017) present the social and technological conversion of a human utopia into a dystopia through biotechnological perspective of very human.

Blade Runner (1982) and *Blade Runner 2049* (2017) handle a complex relationship between humans and technology deeply. Both movies depict how biotechnology changes human life and brings forward the existential questions. *Blade Runner* (1982) questions what human life is while artificial intelligence handles the conflicts of humans and replicas created by biotechnology. As the robots imitate human emotions and experiences, it makes humans question the soft line between humanity and artificiality. *Blade Runner 2049* (2017) presents that those lines are being blurred between two sides. A challenging experience is presented to the audience by featuring the effects and ethical issues of biotechnology in a dystopic world. A basis is also provided for seeing how much humans may change with the technological improvements, and it brings a responsibility brought by the change. The movies are analysed not only in terms of individual level but also in terms of social structures to foresee the tension between the biological identity and the technology. As such, biotechnology evolves into a newer world, and humanity becomes a more complex structure. Duplicable identities and genetic engineering shake human relations and social dynamics. ‘K’s’ perception of existentialism suggests specific questions about individuality and the nature of identity. In this context, the movies present a deep criticism of ethical issues about the integration of humans and technology and the evolution of human nature. While questioning the effects of biotechnology on humanity, the situation brings the dark sides of a dystopic future as well. It creates an awareness of humanity’s future, opportunities and threats of biotechnology. As the world becomes a science fictional screen in terms of presenting human life, there is a big transformation into a technologically integrated life. This process makes the life and the individual more universal than locational and traditional. That is a universal human and humanism. In this context, cinema, the sector, reflects the human and his life on the whiteboard as a conveyor. Its aim is to reflect that combined perception of humanism. That conveyor’s tool is science-fiction movies. Through sci-fi movies, the future and the biology of humans become a combination of the two. *Blade Runner* (1982) and *Blade Runner 2049* (2017) present the social and technological conversion of a human utopia into a dystopia through biotechnology a real human perspective.

Citation

- Almghrabi, K. (2024). The Genre Merge of Fiction and Dystopian Science Fiction: Suzanne
- Collins The Hunger Games and Catching Fire. *International Journal of Media Culture and Literature*, 9(1), 79-90.
- Baumann, F. (2010). Humanism and Transhumanism. *The New Atlantis*, 29, 68–84. <http://www.jstor.org/stable/43152560>
- Bekil Çakmak, N. & et al. (2019). *Transhümanizm ve Karşılatırmalı İzledişümü*. Kastaş.
- Doğan, F. (2024). Futuristic Urban Images in Dystopian Science Fiction Movies “Space Sweepers” And “Elysium”. *İDEALKENT*, 16(45), 1535-1551. <https://doi.org/10.31198/idealkent.1438989>
- Escobar, V. B., Kuiper, L., & Vogel, E. (2024). Introduction: Utopia. *Etnofoor*, 36(2), 7–12. <https://www.jstor.org/stable/27344490>
- Fillard, J. (2020). *Transhumanism: a realistic future?* World Scientific.
- Fukuyama, F. (2004). Transhumanism. *Foreign Policy*, 144, 42–43. <https://doi.org/10.2307/4152980>
- Greene, V. (2011). Utopia/Dystopia. *American Art*, 25(2), 2–7. <https://doi.org/10.1086/661960>
- Hassan, I. (1978). Toward a Transhumanized Earth: Imagination, Science, and Future. *The Georgia Review*, 32(4), 777–795. <http://www.jstor.org/stable/41397828>
- Iuga, I. (2016). Transhumanism between human enhancement and technological innovation. *Symposion*, 3(1), 79–88. <https://doi.org/10.5840/symposion2016315>
- Izzo, D. G., & Kirkpatrick, K. (2014). *Huxley's Brave New World: Essays*. McFarland.
- Livingstone, D. (2015). *Transhumanism: The History of Dangerous Idea*. David Livingstone.
- More, T. (1762). *Utopia: Or The Happy Republic; a-Philosophical Romance*.
- Paus, E. (2018). *Confronting dystopia: The New Technological Revolution and the Future of Work*. Cornell University Press.
- Schmeink, L. (2016). Dystopia, Science Fiction, Posthumanism, and Liquid Modernity. In *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction* (pp. 18–70). Liverpool University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1ps33cv.5>
- Serttaş, A. (2018). Sinemada Yabancılaşma ve Teknoloji Temalı Distopya: Siberpunk Anlatı. *TRT Akademi*, 3(5), 344-360.

- Tezel Ersanlı, E., & Ersanlı, C. C. (2023). Biomimicry: Journey to the Future with the Power of Nature. *International Scientific and Vocational Studies Journal*, 7(2), 149-160. <https://doi.org/10.47897/bilmes.1388402>
- Thomas, A. (2024). *A Brief History of Transhumanism and its Critics*. In *The Politics and Ethics of Transhumanism: Techno-Human Evolution and Advanced Capitalism* (1st ed., pp. 1-31). Bristol University Press. <https://doi.org/10.2307/jj.14284473.4>
- Tucker, E. (2018). CHAPTER XI Uber and the unmaking and Remaking of Taxi Capitalisms: Technology, Law, and Resistance in Historical perspective. In *University of Ottawa Press eBooks* (pp. 357-392). <https://doi.org/10.1515/9780776627526-013>
- Suljic, V. (2013). Edebiyat ve Sinemada Ütopya ve Distopya. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(34), 204-223.
- Williams, D. E. (1988). Ideology as Dystopia: An Interpretation of "Blade Runner." *International Political Science Review / Revue Internationale de Science Politique*, 9(4), 381-394. <http://www.jstor.org/stable/1600763>
- Wheeler, P. (2005). Editorial: Representations of Dystopia in Literature and Film. *Critical Survey*, 17(1), 1-5. <http://www.jstor.org/stable/41556090>

Le Magasin Des Suicides: Dystopie, Critique Sociale Et Émergence De L'espoir

Sinem Gülyüz¹

Sibel Neriman Yılmaz²

Abstract

Film d'animation basé sur le roman éponyme de Jean Teulé, Le Magasin des Suicides nous plonge dans un univers sombre et mélancolique pour nous faire découvrir son idéologie sous-jacente qui est celle de l'éclosion de l'espoir même dans les moments les plus inespérés. Nous retrouvons dans ce film d'animation les traits dystopiques qui tentent de nous faire réfléchir sur la condition humaine. À travers une approche esthétique, symbolique et sociologique, nous analysons dans cet article les thèmes qui dominent ainsi que la portée significative des messages dissimulés. En effet, à la croisée de la dystopie et du cinéma d'animation, cette étude tente une relecture pour mieux comprendre ses caractéristiques sociologiques. En effet, émanant d'une méthode analytique heuristique ayant pour technique la thématique nous escomptons voir de plus près dans Le Magasin des Suicides ce que les éléments dystopiques tentent de nous faire comprendre et quelles sont les critiques formulées. Ainsi, cette analyse pourrait permettre de mieux rendre compte des dérives visibles de la société et les solutions proposées pour y remédier. Cet article porte la particularité d'être une étude portant sur les éléments dystopiques dans Le Magasin des Suicides permettant une focalisation jusqu'ici inexploitée. Il permet, cela dit, d'adopter une perspective qui pourrait enrichir les futures études sur les films d'animations dystopiques et à enrichir les études francophones sur cette œuvre encore peu exploitée.

1 Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi. sinemdundar@nku.edu.tr ORCID: 0000-0001-8455-8391 (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Öğrencisi)

2 Serbest yazar. Denizli / Türkiye

Réflexion préliminaire sur l'utopie et la dystopie

L'utopie s'institue dans sa forme moderne dans la littérature avec *L'Utopie* (1516) de Thomas More, et nous projette selon Atasoy (2020) dans un monde fictif qui exprime l'idée de l'espoir maintenu même dans les moments les plus sombres, et démontre l'importance de la persévérance afin d'atteindre un idéal avec l'aide d'un esprit critique. Elle abrite en soi la volonté de critiquer certains aspects de la société pour la rendre meilleure. La dystopie à l'image de l'utopie permet elle aussi au lecteur ou au spectateur de se projeter dans une société fictive qui puise ses éléments dans la sienne et lui permet également de constater les dérives présentées et d'en apporter ses propres jugements mais opère, elle, avec une image volontairement assombrie. Selon Atallah (2011) : « [...] l'utopie et la dystopie sont des régimes de discours qui octroient au lecteur la chance de penser la société à partir de laquelle la Cité parfaite a été inventée (miroir heuristique) *et* de s'y rapporter différemment en bénéficiant de l'interprétation qui en a été faite par l'auteur (miroir herméneutique). En d'autres mots: en conjecturant un état social alternatif évoquant, sur le mode du négatif photographique, la société dans laquelle évolue l'auteur, l'utopie et la dystopie créent un espace de liberté qui peut être investi intellectuellement par le lecteur » (Atallah, 2011). Le lecteur a donc la possibilité d'apporter ses propres résolutions agencées à celles que l'auteur tente de mettre en valeur. En effet, selon Guillin et Barbé (2020), « Les utopies et dystopies sont des discours destinés à susciter la réflexion. Les unes en dénonçant le réel, les autres en montrant les failles de celui-ci par le biais de virtuels possibles » (Guillin & Barbé, 2020 :4) Comme mentionné, les dystopies tentent en effet de mettre en relief les failles qui peuvent émerger dans une société à l'état actuel. Ainsi, les dysfonctionnements sont mis à vu de tous pour permettre d'en prendre connaissance et dans l'éventuelle possibilité de tenter d'y remédier. Nous pouvons alors rejoindre l'idée d'Atallah (2011) qui annonce que les dystopies ne peuvent être considérées comme des anti-utopies, puisqu'ils répondent à l'appelle de la réflexion.

Selon Guertin, (1999) « L'utopie comme la dystopie peuvent être considérées comme des contreparties à la réalité existante; leur fonction subversive s'applique davantage au devenir de la société existante; alors que l'une la souhaite l'autre l'appréhende avec crainte. C'est le futur possible de la réalité existante, d'une réalité en transformation vers l'utopie, qui est dénoncée par les dystopies. » (Guertin, 1999 : 220).

En utilisant la méthode de la subversion et la contestation, la dystopie et l'utopie tentent donc de remédier par la mise à nu aux dysfonctionnements

d'une structure interne d'une société. « Projetant une situation présente dans un futur imaginable, proche, réalisable et avec une valeur d'avertissement pour le lecteur, les récits dystopiques vont se nourrir des événements historiques, économiques et politiques majeurs du XXe siècle » (Guillin & Barbé, 2020 :5). Les dystopies se servent donc des éléments présents dans une société pour tenter d'avertir le lecteur ou le spectateur.

Selon Atasoy (2020) la dystopie est une forme très convoitée de nos jours. Il existe un épanchement pour la dystopie qui reflète parfaitement le désenchantement régnant. Elles suscitent l'intérêt puisqu'elles s'appuient plus concrètement sur la réalité postmoderne et elles permettent d'attirer l'attention sur les problèmes existants. Nous pouvons alors dire que les dystopies font office de critique et de mise en garde. Elles peignent en effet une image potentielle de l'ordre établi. Elles peuvent alors être prises comme un avertissement. Elles s'appuient sur la réalité sociale qui permet sa création et ne s'éloignent donc pas de celle-ci. Donc, les dystopies sont des tableaux qui font office de mise en garde et s'efforcent de refléter un danger potentiel en s'appuyant sur les dysfonctionnements existants dans la société et en les grossissant volontairement.

En peignant une société noircie voire apocalyptique, les dystopies jouent en effet sur le grossissement pour cette mise en relief.

Atasoy (2020) ajoute aussi que les dystopies mettent en scène en général soit des personnages en rivalité avec le système dans lequel ils sont intégrés. Il s'agit alors d'un dicta qui tentera de l'assimiler pour le rendre identique et « normal » et voir de le punir, soit des personnages qui sont mis en dehors de la société faute de ne pas su s'intégrer.

Selon Avcı (2021) les dystopies et les utopies se rejoignent sur le fait que tous les deux tentent de créer des lieux qui n'existent pas dans la réalité. Avcı se joint aussi l'idée d'Atasoy (2020) qui affirmait que les dystopies commencent à connaître un intérêt recrudescant à partir de l'ère moderne et cela par le fait qu'elles sont plus aptes à montrer les dérives de cette ère sur les Hommes.

Pour Çelik (2015) les dystopies sont en effet des fictions qui peuvent être comprises comme des avertissements contre certaines tendances modernes. Elles dépeignent des systèmes qui tentent de canaliser un seul type d'Homme et excluent ceux qui ne sont pas similaires. Selon ses propos : « La littérature dystopique, à l'origine un genre de divertissement axé sur la fiction fantastique, a progressivement évolué vers un genre mettant l'accent sur d'importantes questions sociales et politiques. Le roman est devenu un

médium intellectuel distinctif où l'interaction entre la structure sociale, la technologie et les conceptions intellectuelles est abordée à travers des théories scientifiques. Ces romans explorent les mécanismes de surveillance qui se développent sous le capitalisme et le totalitarisme, la division des classes, la corporatisation, la création de réalités fictives, la perte de mémoire, la paranoïa, la propagande, la domination des machines, la pollution écologique, les épidémies, les expériences génétiques aux conséquences inattendues et les sociétés isolées » (Çelik, 2015 : 63)³.

Le caractère totalitaire dans les dystopies est donc mis en évidence pour en montrer les méfaits. Selon Guertin, (1999) « Il s'agit de démasquer la perfection superficielle et trompeuse de l'organisation utopique. De ce point de vue, la dystopie nous présente le processus de perfection de l'intégration sociale un peu comme l'image d'un chandail avec une maille rompue qui vient altérer sa beauté et sur laquelle il suffit de tirer pour défaire toutes les autres mailles » (Guertin, 1999 : 211-212).

Ainsi nous pouvons dire que les dystopies représentent des images d'une société dont les traits ont été volontairement noircis et grossis pour faire éventuellement office de mise en garde et faire visualiser les éventuelles dérives dues aux dysfonctionnements présents. Elles mettent en scène en général des personnages qui sont victimes d'une force majeure normative qui tente de les garder dans le moule social et représente une force oppressante. L'amplification des problèmes existants et la contestation face à ces forces oppressantes sont alors les deux mots clés majeurs qui sont présents dans les dystopies.

Nous envisageons à partir de ces réflexions, d'analyser *Le magasin des suicides*, film d'animation basé sur le roman éponyme de Jean Teulé, pour essayer de comprendre quelle est la contestation présente et quels sont les traits soulignés qui permettent de mettre en place une réflexion sur la société actuelle. En essayant de mettre en commun ses éléments significatifs avec les caractéristiques du genre dystopique nous serons alors en mesure d'arriver à une meilleure compréhension de sa finalité. Pour cela nous escomptons

3 «Ortaya çıktığı dönemde fantastik kurguların işlendiği eğlence amaçlı bir tür olan distopik edebiyat eserleri giderek önemli sosyal ve siyasal konulara vurgu yapan bir türe dönüşmüştür. Romanlar, toplumsal yapının, teknoloji ve düşünsel tasarımlarla etkileşiminin bilimsel kuramlarla tartışıldığı kendine özgü bir düşünce ortamı haline gelmiştir. Bu romanlarda kapitalizm ve totaliterizm altında gelişen gözetim mekanizmaları, sınıflaşma, şirketleşme, kurmaca gerçekliklerin oluşturulması, hafıza kaybı, paranoya, propaganda, makinelerin hakimiyeti, ekolojik kirlenme, salgın hastalıklar, beklenmeyen sonuçlarıyla genetik deneyler ve izole toplum temaları kullanılmaktadır.»

faire la thématique de l'œuvre pour mieux cerner les thèmes majeurs qui jalonnent le film.

Analyse des éléments dystopiques du film

La ville dystopique : atmosphère de grisaille et désespoir

Le Magasin des Suicides réalisé par Patrice Leconte en 2012, s'appuie sur le roman éponyme de Jean Teulé. Il met en scène une société en proie à la dépression et des humains qui tentent de se suicider pour échapper aux conditions déplorables présentes dans cette société.

L'animation s'ouvre sur un plan où nous apercevons un pigeon qui survole la ville. La musique qui accompagne ce survol qui a pour titre : *C'est la joie* apparaît en totale contradiction avec les images qui s'ouvrent au fur à mesure. En effet, il y a une mise en relief de la contradiction dès le début : la musique contraste avec l'ambiance dépressive de la ville désertique et grise. Même l'oiseau se trouve dans une grande dépression qui le pousse à se suicider. Nous avons donc par cette occasion l'opportunité d'admirer l'ambiance de la ville. Nous apercevons ainsi qu'il s'agit d'une ville qui demeure déshumanisée avec une atmosphère de dépression ambiante.

Cette grisaille qui domine sur toute la ville participe à l'élaboration d'un cadre dystopique. Cette ville, à l'apparence morne, renforcée par une palette de couleurs ternes, permet dès le début d'instaurer une ambiance dystopique. Ce décor urbain est parsemé de codes visuels qui participent à la construction d'une atmosphère de désolation. D'ailleurs, les panneaux servent d'indices visuels qui renforcent cet effet. Ils portent des noms tels que : « nulle part », « rue de la mort », « cimetière ». Ceux-ci contrastent avec un autre panneau bien mis en évidence où l'on peut lire : « la cité du rire », affichant des personnes attristées et apportant un ton ironique au film. Le journal intitulé : « joyeux » mais qui affiche des titres comme : « perte du hahaha », « les français ne rient plus » ou bien « cette fois c'est la crise » apportent également cette touche d'ironie qui accentue l'effet de la désolation et met en exergue l'hypocrisie dominante. Le mot « crise » est un code très récurrent qui apparaît et accentue cet effet de désolation.

Cette ville abrite des habitants qui ont perdu tout espoir et volonté de vivre, et le suicide apparaît ainsi comme la seule échappatoire pour fuir la réalité sordide. Cette ville, où tout semble dénaturé, est peuplée donc d'individus qui ont perdu tout goût à l'existence. Nous apercevons en effet des personnes qui ne rient plus, qui n'ont plus espoir de la vie et qui pensent seulement à la façon à laquelle ils peuvent mettre fin à leur vie. Ils essaient de ne rater aucune occasion pour se suicider.

Institutionnalisation de la mort et marchandisation du suicide

Il s'agit donc de l'existence d'une société malade, sans espérance. Tous les codes visuels soutiennent cet état de mal être. Dans ce climat dystopique existe une institutionnalisation de la notion de mort. Ainsi, le magasin de suicide, entretenu par la famille Tuvache, est un commerce familial. La famille a transformé cet épanchement pour la mort en une occasion de s'enrichir, et la mort est devenue un produit de consommation anodin. Il y a donc dans ce magasin toutes sortes de produits, qu'il s'agisse de cordes, de poison, etc., présentés comme des produits qui attendent les consommateurs. Les clients ont donc l'occasion de choisir la méthode la mieux adaptée à leur besoin pour se donner la mort. La gamme de produits très large c'est l'un des slogans de la famille qui se réjouit d'avoir plusieurs choix à proposer. Ce commerce apparaît donc comme un quelconque commerce tel une épicerie de quartier. Le magasin est en contradiction avec toute la grisaille de la ville puisqu'il est notamment coloré et éclairé. Les produits qui se trouvent dans le magasin ont été conçus pour être attrayants, même les poisons sont dans un distributeur de bonbons et les produits achetés sont vendus dans un papier cadeau.

Nous pouvons retrouver par-delà le magasin proposant des produits destinés à donner la mort présentée comme des produits attrayants une critique sous-jacente du capitalisme où même la mort devient un produit de marchandise. Il y a donc ici une critique de la réification de l'humain, dont la vie n'a plus de valeur, et où seul le bénéfice prend le dessus. Il s'agit dans le film d'un monde dystopique qui abrite des humains qui n'ont plus d'empathie ni de volonté de remédier à la situation de détresse environnante. Le suicide qui semble la seule solution de sortir de la désolation, devient la source d'un enrichissement possible. Le capital passe devant toutes les valeurs humaines.

Critique sociale : individualisation et indifférence

Nous nous retrouvons ainsi face à une critique qui pointe du doigt l'indifférence sociale face aux souffrances individuelles. Ainsi, nous retrouvons dans le film, dans le tableau dressé, un manque de solidarité qui apparaît entre les personnes. L'individualisation, qui éclate la sphère sociale et qui pousse les personnes à rester seules, est à son apogée. Nous retrouvons notamment au début du film un personnage qui essaie de se suicider en se jetant sous un camion et qui est sauvé à la dernière minute par un autre passant, en prétextant qu'il est interdit de se suicider en voie publique. Le suicidé qui est laissé sur la rue avec une amende mise dans la

bouche prouve ce désintéressement à la condition humaine. Aussi, la scène du bus scolaire qui écrase un passant et ne s'arrête pas comme si cela était anodin, nous montre la normalisation du tragique humain. Ici, l'accent est mis sur l'isolement social et l'indifférence du système. Se plaçant dans une tradition dystopique, le film permet ainsi de réfléchir aux dérives et aux conséquences de l'individualisation qui mène vers l'isolement social ainsi que de faire réfléchir sur le capitalisme de l'extrême qui condamne l'humain à vivre dans un univers régi par les intérêts. Nous pouvons dire alors que *Le Magasin des Suicides* se présente comme une satire sociale qui permet de faire voir les dérives d'un monde moderne. La mise en profit du désespoir des hommes n'apparaît pas seulement par le biais du magasin de suicide entretenu par la famille Tuvache mais est illustrée aussi par l'image des rats qui se font une joie de voir une personne qui est en marche vers la maison dans le but de mettre fin à sa vie. La mort de cette personne est alors un profit et les rats ne se préoccupent que de la finalité et non des raisons qui poussent cette personne à se suicider. La fin de la vie qui n'a plus de goût et qui commence à devenir un fardeau pour cette personne qui longe dans une grande dépression et qui n'a plus la force de continuer à espérer de sortir de sa routine forcée, profite aux rats qui attendent avec impatience.

En effet, par-delà les visuels de la désespérance, nous apercevons un système qui pousse les individus à choisir de mettre fin à sa vie comme la seule solution à leur problème. Ainsi, le suicide apparaît comme une possibilité envisageable. Cette exagération, qui est une des opérations mises en place par l'esthétique dystopique, permet par le grossissement de mettre en relief cet aspect de la société pour amener à un questionnement. Ce questionnement concerne notamment la perte de sens quant à la vie, l'inauthenticité des rapports sociaux et la solitude que cela amène en filigrane. Alors, ce miroir grossissant qui se dote d'un rôle herméneutique permet de comparer cette société fictive avec la nôtre. Par ce grossissement existe donc un souci de rendre visible les dérives qui sont souvent invisibles au quotidien.

Dans le film, les symboles qui jouent un rôle fondamental enrichissent toute la construction de cet univers. Dès les premières minutes, nous sommes confrontés à un code de couleur qui exerce un pouvoir sur la mise en place d'un environnement qui traduit l'absence d'espoir ainsi que la dépression collective. Le film met en place une esthétique de l'absurde en adoptant une forme dystopique qui incarne le grotesque et l'humour noir. Dans le film, les visages déprimés et figés s'inscrivent dans un décor caricatural qui alimente le désespoir, et ce décor travaille d'orchestre pour construire un film dystopique. *Le Magasin des Suicides* se situe donc dans la tradition du cinéma d'animation dystopique qui se veut volontairement subversive, qui

détourne les attentes pour porter une charge critique. Nous pouvons dire que *Le Magasin des Suicides* oscille aussi entre le grotesque et le burlesque, où le tragique se mêle avec l'ironie et appelle le spectateur à décrypter les signes de cette critique.

L'ironie a en effet une place dominante dans le film. Elle permet de faire émerger chez le spectateur une double émotion : d'une part, l'adoucissement d'un événement qui est en soi traumatisant et choquant, et d'autre part, la compassion face à cette souffrance. La dystopie éveille donc aussi chez le spectateur l'engagement émotionnel. Le souci esthétique est largement dépassé puisque le film devient en soi un outil critique qui porte un message humaniste qui attend d'être compris.

Alan : figure de l'espoir et agent de subversion

La venue d'Alan apparaît comme un élément perturbateur dans cette fiction, puisque c'est à partir de sa naissance qu'un grand espoir est semé dans tout ce paysage sombre devenu la norme. Ainsi, le film bascule à partir de sa venue du désespoir vers l'espérance et permet d'interroger la possibilité d'une autre façon de vivre.

Cette figure apparaît comme une anomalie chez la famille Tuvache. En effet, Alan, qui est tout le contraire des personnages qui jalonnent la fiction, est un sujet qui gêne, puisque c'est celui qui, à la différence des autres, sourit et semble heureux de vivre. Son rire est contraire à la norme existante puisque le monde qui peuple l'environnement n'a plus la joie de vivre ni l'éventuelle possibilité de sortir de ce cercle dépressif. Alan vient renverser la mélancolie et le désespoir qui sont devenus la nouvelle forme d'existence et qui permettent à la famille de gagner de l'argent. Ainsi, le rire de ce dernier devient un geste de résistance face à cet ordre préétabli. Il ne se contente pas seulement de sourire, mais il devient le levier idéologique qui mène à une réflexion sur la manière de répondre aux souffrances et à la crise. Il induit alors une réponse face au piège d'un système social qui emprisonne les individus dans un moule contraignant et stérile.

Alors, dans cet univers où le désespoir devient la normale, Alan, porte la charge symbolique de la possibilité de transformation. Il est le porteur d'un discours optimiste alternatif. D'ailleurs tout au long du film nous apercevons qu'Alan ne se contente pas d'obéir par automatisme aux normes de comportements sociaux mais tente d'y apporter une réflexion et essaie de combattre le malheur environnant par une touche d'espoir. Il apporte alors une réponse alternative dans un milieu où il serait facile d'accepter les choses telles qu'elles sont et de se laisser couler dans la mélancolie et le

désespoir. Il milite ainsi contre un système qui reste totalement indifférent à la souffrance humaine et qui n'avance plus. Aussi, nous apercevons par métaphore l'illustration d'un carrefour où les voitures en boucle semblent ne plus avancer et tourner dans un cercle infernal. Tout cela reflète par excellence la situation dans laquelle les personnes demeurent, coincées dans un système qui les enferme dans une routine insupportable et rigide.

En effet, les protagonistes qui apparaissent dans la fiction semblent tous coincés dans un cercle de vie qui ne leur donne plus d'autres issues et ne leur permet pas de trouver une solution alternative autre que de mettre fin à sa vie. Ils sont dans une « crise » cyclique qui met à l'échec toute tentative d'échappement. Cette forme de désespoir sans fin est par excellence une satire sociale caractéristique des films dystopiques qui se servent d'éléments volontairement à portée négative en exagération pour mieux faire voir notre propre réalité. En effet, le film amène à se questionner sur notre propre vécu et temporalité et se demander si notre propre routine n'est-elle pas aussi contraignante et aliénante que celle qui est visionnée.

La mort banalisée et intégrée au quotidien dans la fiction ne choque plus et les personnes résignées ne remettent plus en question les raisons qui amènent tant de désolation. Ils acceptent cette situation sans y réfléchir. Les figures désenchantées qui déambulent dans le film nous projettent dans un monde qui est peuplé d'individus qui ont perdu tous les liens affectifs et éthiques. Il ne s'agit plus de sujet à proprement parler mais de non-sujets qui n'ont plus la capacité sensorielle et motrice de vivre pleinement en interrogeant. Le corps devient l'enveloppe fonctionnelle qui doit être porté jusqu'à la mort libératrice d'un avenir non prometteur. Les personnes sont donc dans les films conditionnées à la souffrance et coincées dans la rigidité environnante et n'ont plus de volonté à agir dans un monde où tout semble condamné. La dystopie apporte donc une vision du monde où le corps n'est plus valorisé et les valeurs humaines disparaissent dans un environnement dominé par le manque de relations humaines. Dans le film l'individualisation est en effet à son comble et la solitude est une des raisons les plus probantes menant à la dépression collective. Le manque de solidarité et le manque de relation semblent les thèmes les plus soulignés pour refléter la fatalité sociale qui amène au suicide. Ainsi cette faille sociale est au cœur de l'animation et constitue donc une mise en garde caractéristique des films dystopiques.

Cette perte d'espoir et l'impossibilité de sortir d'un système contraignant sont les thèmes qui reviennent fréquemment dans les films dystopiques. Ainsi, les personnes piégées dans un système qui ne leur offre plus d'autres alternatives et les personnes qui sont contraints d'accepter cette façon de vivre

qui devient la norme et n'est plus remis en question sont la caractéristique la plus dominante qui ressort des films dystopiques. Il existe ainsi une mise en scène de paysage dysphorique volontairement grossis et mis en relief pour tracer un aperçu des conséquences possibles d'un avenir probable. La remise en question est alors rendue possible.

Avec ceci, il existe dans les fictions dystopiques une portée idéologique. Alan qui défie le système ne reconnaissant plus la valeur humaine, ouvre une brèche et apporte une réflexion qui secoue les esprits et les amènent à adopter une vision alternative. La portée idéologique est alors dans le cas de cette fiction de porter attention sur la possibilité de ne pas partir perdant et ne pas avoir peur de remettre en question l'imaginaire collectif qui est forcément dominant et exigeant. Alan qui devient l'agent de subversion devient la figure déstabilisante mais aussi agissante.

Cependant, Alan incarne aussi la figure qui ne défie pas le système par le conflit, mais par la bienveillance et par l'ouverture à l'autre. Par cette occasion, il devient l'agent de subversion douce qui propose un changement non brutal. Nous pouvons dire alors qu'Alan est au cœur de la dystopie et qu'il est celui qui incarne l'idée que même dans les systèmes les plus fermés, il existe une possibilité d'ouverture.

Aussi, Alan qui apparaît le seul en couleur dans les scènes teintées de couleurs sombres est une des techniques de la fiction qui se sert de la palette de couleur pour renforcer les sentiments dominants. Ainsi, toute la ville qui apparaît en gris et les personnes qui déambulent dans les couleurs sombres et ternes incarnent la vision mélancolique et le désarroi qui s'empare d'eux tandis qu'Alan ainsi que les personnes qui ressortent du magasin devenu crêperie, apparaissent sous des couleurs vives et incarnent l'espoir et la joie de vivre. Nous pouvons dire que les couleurs servent alors à rendre évident le sentiment dominant et à renforcer la mise en place de ces sentiments.

La transformation : du désespoir à la convivialité

Toute la situation présentée bascule à partir d'une idée d'Alan qui déclare avoir la solution pour remédier à la situation présente. À partir de ce moment, nous apercevons les voitures qui étaient jadis coincées dans le bouchon du carrefour cité commencent à avancer. Il décide donc avec ses amis de détruire la boutique familiale avec l'aide des hautparleurs placés dans une voiture modifiée. Avec l'aide de cette voiture, il réussit à anéantir la boutique. L'image des rats qui sont pris de panique à la vue de la voiture est significative. Ainsi, les rats sont pris pour métaphore d'un système qui

rentabilise la détresse et est fermé contre toute tentative qui pourrait lui nuire.

La boutique détruite et remplacée par une crêperie change ainsi le ton du film et le Magasin des Suicides devient à partir de ce moment un lieu de convivialité et prend le nom de : *Aux Bons Vivants*. Le ton des couleurs change également, les couleurs deviennent claires et vives. Les fantômes des personnages suicidés surgissent de terre et expriment la déception de ne pas avoir su profiter de la vie et exposent le regret d'avoir raté l'occasion de pouvoir recommencer.

Ainsi, le film est porteur d'un message bienveillant à l'encontre des personnes qui souffrent de désespoir quant à la vie et ne trouvent aucune issue pour se libérer d'un cadre normatif oppressant en affirmant qu'il existe même dans les situations les plus contraignantes une possibilité de changement et exprime l'idée ultime que : « la vie vaut toujours mieux que la mort » (min. 1 :33 :23).

Conclusion : Un message humaniste et optimiste

Le film long métrage d'animation musicale *Le Magasin des Suicides*, adaptation du roman éponyme de Jean Teulé, nous apporte par-delà les visuels dystopiques d'une ville qui abrite des personnages qui ont perdu goût à la vie et n'ont plus la moindre ambition pour continuer à vivre, l'indice d'une éventuelle dérive des sociétés modernes s'appuyant exclusivement sur le profit financier en délaissant le facteur humain. Par la technique de l'amplification et de l'humour noir, le film se sert des codes dystopiques pour exposer un monde en perdition, avec des Hommes n'ayant plus que le suicide pour sortir de leur quotidien infernal. Cependant, le film met en scène également un personnage qui bouleverse cet état de désolation par le simple fait de la bienveillance. L'animation ne se contente donc pas seulement de mettre en évidence un monde teinté de négation mais anime dans les esprits l'espoir d'un changement possible même dans les cas les plus improbables. Nous pouvons donc dire qu'il s'agit ici d'une dystopie douce, un médium intellectuel, qui abrite un message humaniste visant à investir intellectuellement son spectateur.

Bibliographie

- Atallah, M. (2011). « Utopie et dystopie : les deux sœurs siamoises ». *Bulletin de l'Association F. Gonseth. Institut de la méthode*, pp. 17-27.
http://www.fabula.org/atelier.php?Utopie_et_dystopie_deux_socurs_siamoises
 [Dernière consultation 10/08/2025].
- Atasoy, E. (2020). « Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütop-yacılık Geleneği ». *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 19/3, pp. 1135-1147. <https://doi.org/10.21547/jss.715654>
- Avcı, M. (2021). « Ütopya İçinde Distopya: Herbert George Wells'in 'Zaman Makinesi' ». *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 16, p. 192-202.
- Çelik, E. (2015). « Distopik Romanlarda Toplumsal Kurgu ». *Sosyoloji Araştırmaları Dergisi*, 18/1, p. 57-79. <https://doi.org/10.18490/sad.26868>
https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosars/issue/11404/136153#article_cite
 [Dernière consultation 20/08/2025].
- Guertin, M. (1999). *La contestation dystopique (étude sur les rapports entre l'utopie, l'idéologie et la dystopie)*. Thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Guillin, C., & Barbé, M. (2020). Paysages dystopiques et imaginaires d'étudiants lecteurs. Écrire le paysage (sous la direction de C. Balagna), Actes du Colloque international des 6, 7 et 8 décembre 2018, UR CERES (TR1) « Culture, herméneutique et transmission », PU de l'ICT (coll. Humanités), pp. 435-454. <https://hal.science/hal-02958410/document>.
 [Dernière consultation 21/08/2025].
- More, T. (1516). *L'Utopie*. Louvain: Thierry Martens.

Exploring the Utopian Body and Self in Contemporary Lyrical Poetry 6

Suzan Deniz¹

Abstract

Because of issues such as the economic, climate, and social crisis – along with the issue of austere regimes – a tendency to reach for utopia is also common. Starting with Plato's Republic, human's strive for the ideal became prominent in literature with Thomas Moore's Utopia. Utopia could be ideal, idyllic, philosophical, or fictional, yet the shifts in of approach in philosophy and literature, along with other social sciences, the concept of utopia is still prevailing and universal. While some people prefer to tackle the hard situations through philosophical debates, some dwell on the human imagination and creativity. Lyrical poetry alters its addresses and form along with the other literary genres throughout the literary history. Expressing one's feelings and ideas can be carried out through various means, but this chapter will be investigating how lyrical poetry serves as a ground for poetic expression and somatic behaviour are transitive. So, it is my aim to approach some contemporary examples of lyric poetry from the perspective of the corporeal body and well-being relation. This study will explore the concept of utopian body in the poems of George Oppen, Louise Glück, Gregory Orr, Ersan Yaşar Gürcan, and Ada Limón, and attempt to analyse how these poets refer to the utopia in their poems. My examination suggests that while utopia as an environment can be experienced physically through the body, the mental perception is also bound to this experience, thereby creating two planes that are intertwined, which I refer to as 'somatopia'. The organic plane of consciousness – the body – is bound to undertake relations with the outer world, yet it also has the opportunity to turn into the utopic plane to take refuge and find peace on a plane of consciousness.

1 Öğr. Gör. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, sdeniz@nku.edu.tr,
ORCID: 0000-0002-5963-5719

Introduction

The body is a refuge from the outer world which has become, as many would assert, a dystopia. With a collapsing social sphere, economic hardships, ecological ruin that humanity contributed a lot to, the immediate circle of existence has become a burden for the individual. It's only normal and acceptable for a human to turn an inward eye and attempt to find peace of mind and well-being in their own body.

The crude introductory statement, however, should not be taken as an overgeneralized dreadful statement which sounds like an alarm bell but rather as a signal to the widespread theme that has been ruling over the various realms of the media and literature. From steampunk bildungsroman dystopias to teen rebellion oriented postapocalyptic dystopias, the theme has caught the attention and admiration of many. Indeed, with issues such as the economic, climate, and social crisis – along with the issue of austere regimes – a tendency to reach for utopia is also common. Starting with Plato's *Republic*, human's strive for the ideal became prominent in literature with Thomas Moore's *Utopia*. However much Plato only drew the outlines of what an ideal society should be maintained, Moore sent his characters to Utopia to observe the setting. Utopia could be ideal, idyllic, philosophical, or fictional, yet the shifts in of approach in philosophy and literature, along with other social sciences, the concept of utopia is still prevailing and universal.

Apart from human imagination, what paves the way to creating utopias? Human imagination, need, desire, want, some subconscious strata, what we see around, where we live, who we live with? Or is it a permutation of sorts? At the times of crisis which implies a dystopic setting, where do we seek refuge? In our mind, in our souls, body? Or do we opt for creating an abstract plane of utopia to escape the horrors of everyday life? While some prefer to tackle the hard situations through philosophical debates, some dwell on the human imagination and creativity. Expressing one's feelings and ideas can be carried out through various means, but this chapter will be investigating how lyrical poetry serves as a ground for poetic expression and somatic behaviour are transitive. As Culler (2015) states "one of the major tasks of a poetics of the lyric is the identification of different structures deployed in addressing and illuminating the world". Lyrical poetry alters its addresses and form along with the other literary genres. So, it is my aim to approach some contemporary examples of lyric poetry from the perspective of the corporeal body and well-being relation. This study will explore the concept of utopian body in the poems of George Oppen, Louise Glück,

Gregory Orr, Ersan Yaşar Gürcan, and Ada Limón, and attempt to analyse how these poets refer to the utopia in their poems.

On Utopias

As mentioned before, literature on utopia has included a long list of works. Thomas Moore's work certainly cemented the place of this kind in the literary canon; however, there emerged another issue relating -and at the same time not relating - to utopic thinking: dystopia. Ehre (1991) asserts that utopia and dystopia designate the human dream of happiness and the human nightmare of despair when these are assigned a place (topos) in space or time. "In utopian literature idyll (or panegyric) blends with satire, as praise of the ideal alternates with, or at least implies, criticism of the real." (Ehre, 1991) While utopias may bring about criticism of the reality just as Jonathan Swift introduced in his novel *Gulliver's Travels*, the word alone has come to adopt the meaning of a purely idyllic place.

Through time and philosophical debate as well as literary representations, the concept of utopia also underwent changes and gained aspects. Recent concern about the subject is navigated through different kinds of utopia: political utopia which is deemed parallel to Ehre's linking utopia to socio-political criticism and philosophical utopia which prescribes a desirable environment for people. We need to distinguish between "political utopia (which entails a political project)" and the "philosophical utopia (which implies a utopian attitude)" (Vicira, 2017, qtd in Sergent, 2021). Utopic thinking is often perceived as a reflection of philosophical utopia since a similar prescribing and defining processes are at work. In this study, I prefer to approach this philosophical utopia by tying it to a rather 'earthly' notion: the body.

While utopia is widely applied to vast spaces and address large numbers of people, I prefer to distil the concept into the singular, insular human body. In other words, I opt to see the body as a space, therefore choose to centre my approach around the notion "somatopia" as proposed by Marc Chrysanthou (2002). Nonetheless, Shusterman's notion "somaesthetics" would be a more prudent starting stone. Shusterman (2000) defines somaesthetics as "a discipline that puts the body's experience and artful refashioning back into the heart of philosophy as an art of living" and continues as "since we live, think, and act through our bodies, their study, care, and improvement should be at the core of philosophy, especially when philosophy is conceived (as it used to be) as a special way of life, a critical, disciplined care of the self." However, Shusterman does not only dwell on the somatic experiences

and/or exercises one can make, but he also incorporates “spiritual exercise” into the care of the self. Mind and body, although mostly perceived as two distinct notions, merge and abolish the duality of their existence. Mansbach (2016) explains as “the mind and the body are not two different entities or substances but rather as an indissoluble unity that defines human beings and governs all of their functions”.

The cognitive properties are not separate from somatic activities. Therefore, if the mind strives to establish or reach to a personal utopia, the soma – body – will accompany. That is why, the body, which has its own aesthetic concern, evolves into a somatopia.

The Body

The aesthetics of the body has been gathering attention in philosophical studies. As Nicholas Rose (2001) puts it, “selfhood has become intrinsically somatic – ethical practices increasingly take the body as a key site of work on the self. From official discourses of health promotion through narratives of the experience of disease and suffering in the mass media, to popular discourses on dieting and exercise, we see an increasing stress on personal reconstruction through acting on the body in the name of fitness that is simultaneously corporeal and psychological.” The somatic properties of the individual do not remain on the care of the corporeal body, but they are accompanied by psychological well-being. In the same vein, Heyes (2018) states that “practices transform our experience of ourselves in ways that reading theory cannot, but that different practices have different effects”. A healing process that only dwells on contemplative processes does not fully help the corporeal healing; the body requires somatic activity at the same.

The human body has been and is still seen as not only belonging to a specific person but also deemed as a component of a greater body that is often political, thereby making it a political corporeality. “How the body is both shaped by power and employed as an instrument to maintain it, how bodily norms of health and beauty, and even the most basic categories of sex and gender, are constructed to reflect and sustain social forces.” (Shusterman, 2000) This is a reference to how people’s bodies were perceived biopolitically as part of a greater body that is usually called population. While biopolitics as a discipline embraced the idea to urge individuals’ life into a what seems to be a decent life in itself, the individual is still perceived as unit in the greater body. However, what I choose to bring into the spotlight is that the encapsulating notion of biopolitics, while it somehow proposes a utopia, is an enabling ground for personal utopia to be accomplished. Therefore, it is

safe to say that somatopia suggests a direction from biopolitical existence to a more individualistic somatopic understanding. Similarly, Heyes (2007) asserts that “[sovereign power] operates on the population and on the body, fostering techniques of control, intervention, and regulation often presented as working to mutual benefit. Disciplinary power is constitutive of the subject rather than external to it; it creates – rather than being imposed upon – types of individual”. Since each individual is unique, the somatic experience and perception of the world are also unique. “Our bodies are the medium through which we engage the world and are recognized by others as subjects, and in this respect embodiment is central to our human experiences.” (Heyes, 2007)

My concern in this chapter is to focus on the relationship between the soma and the soul, thereby crystallizing the immediate relationship between the corporeal and the conscious to pave the way to individual utopias. While Richard Shusterman focuses on the concept of somaesthetic to refer to this relationship, I would rather work through the term somatopia to have a more precise reference to the contact and exchange between the body and what seems to be a more philosophical notion that is utopia. The starting point of this exchange is the bodily experience which builds up to the emotional state of the individual. However, external factors are the triggers in this chain reaction. “[To understand] how multiple factors come together to form experience, be it emotion, bodily activity, or global stock markets” one has to engage in several kinds of spheres. “Thinking about relations rather than substances is a subtle yet important shift in analysis. Power can then be thought of as firstly, a product of localised bodily activity, and secondly, as a relational force.” (Tucker, 2011)

Plethora of body wellness activities are focusing on the carnal welfare and security of the body. Chrysanthou (2002) writes that “it seems fitting to designate this individualized quest for the perfected or immortal body as a distorted expression of the utopian impulse under conditions inimical to utopian thinking”. In this context, it can be said that somatic activity becomes a component of and complement to the utopian mindset, constituting a somatopia for the individual.

Somatopia in Contemporary Poetry

From the aspect of cultural investigations Joranger (2024) summarizes Foucault’s views on poetry as “poetry is the genre that can best express the anthropology of human imagination. He believes that great poetry refuses to reduce its expressions to standardize images, such as medical concepts and

models. Great poets will never be able to fulfil their desire to express human life using static images of reality, because the freedom of imagination imposes itself on him/her, as a calling. In its true poetic function, the performance mediates on identity, that is, who one is and who one wants to become.” Lyrical poetry harbours the skills to reveal the imaginative properties of the individual, which, in case coupled with somatic engagement, contributes to the idealized and unspoiled ontology. The aesthetic body in the form of somaesthetics “should endorse and explore also gentler, less scandalous somatic practices for philosophy’s art of living” (Shusterman, 2024).

Creative writing, poetry writing are also cognitive and to a certain degree somatic exercises. So, the individual ventures into a state of well-being through these practices. The body and the mind, writing about the body, addressing the body are also important. Creating literary texts is a deliberate action, the state of acting – to do something – is not only literary but also philosophical and corporeal.

“Çay demledim yine, sen
Varmışsın gibi.
Oturdum laflıyorum karşımdaki
Hayalinle.
Arada bir karalıyorum defterime
Bir şeyler.
Sonra yudumluyorum çayımdan,
Oh, yine yüreğime sağlık.” (Gürcan, 2015)

“I brewed tea again, as if
You’re here.
I sat down and chatting with
Your dream in front of me.
Sometimes I scribble things
In my notebook.
Then I take a sip from my tea,

Oh, God bless my heart.”²

Gürcan’s untitled poem visualizes a series of actions: brewing tea, sitting down to scribble in the notebook, drinking the tea, and thinking of the bellowed along with a sense of appreciation of the self. All corporeal behaviours are in fact accompanied by a gratified and satisfied mood which implies “homogenisation of consciousness and formation of ‘behavioral stereotypes’ (Sinha and Roy, 2022). It is appropriate to make a cultural remark at this point: brewing tea is quite a common practice in Turkish culture, and the poet’s appreciation of such a mundane activity reflects the comfort and construction of a utopia out of a daily activity. Such physical activities – pouring tea, boiling water, taking the pen – requires physical space to be carried out. As the individual uses this space – somewhere interior of a building – incorporates the space and the individual, thereby cementing the “spacialisation of individual time” (Sinha and Roy, 2022). Here, the individual extends their existence into the space around, claiming an ontological stance morphing into actual space.

Even an activity like brewing and drinking tea is a representative of an external activity. One must use gestures and movements along with conscious decision-making processes to carry out this activity. And yet the impact of this activity – the aftermath of brewing and drinking – leaves both a somatic and an emotional effect on the person. Here, we encounter the crossing of the exterior and the interior which brings about the question ‘how do we internalise the exterior through certain activities/technics?’ since any bodily activity is deemed as an external activity, but the feelings, emotions, and thoughts of the poet signify the interior. Therefore, Gürcan fuses the exterior to the interior, thereby creating an individual utopia out of the content created by a series of actions.

THE GOOD WAVE

A bat cracks in the flickering background
and we’re dead tired from the horse track,
all those losing bets stuck crumpled up
in our cheap fedoras, but no one, not even
the dog, is unhappy. Baseball announcers
are trying to be funny about nothing, crowds
cheer on the momentum of the home team

2 Translation belongs to me.

and it's not too early for pj's, or promises,
 or some low-sung lullaby that salutes
 the original songs on the inside. I decide,
 someday, to name a kid Levon, and you
 agree, and outside the dark traffic groans by
 on our curving country road making a sound
 like the slow roar of applause when
 the home team's tide unexpectedly turns. (Limón, 2015)

Ada Limón's 2015 collection of poems *Bright Dead Things* introduce a fruitful insight into the poet's imagination. Of this collection, the poem titled *The Good Wave* opens with the poet describing a pleasant, what seems to be a summer day. Among the activities the poet and their companions are walking in nature and watching a sports game. In the meantime, the reader encounters the poet's state of mind which can be expressed as content, cozy, and intimate enough to express a futuristic possible scenario to have children.

Just as in Gürcan's poem, Limón also describes a series of scenes in which individuals are gathering to share time together, create memories, remember memories, that is, to be part of a social circle. Yet the poet's literary production inevitably drifts into a social insularity since their feelings are specific to the person. What Limón experiences with other people are again exterior somatic activities, yet the feelings they create in the poet are peculiarly individual. So, here we encounter the merge between the somatic experience and the emotional sphere. The border between watching the game and walking on the road is ambiguously transient; yet, in between, we witness that the poet has already decided on the name of a baby: "I decide, someday, to name a kid Levon, and you agree". Such a deep emotional declaration echoes the utopic state of the sense of being a mother and sharing this with the partner is a complementary action to include that person in one's utopia. This bundle of intimate relations with the partner and sharing activities is a reflection of the poet's desire to establish a utopic state: daily chores, access to social sphere may not be high end activities, but including another person to one's utopic sphere shows the attempt to establish a virtuous life.

It would be prudent to state that a virtuous life does not necessarily echo a life dedicated to theological dedication but a vigorous attempt to be in a

better state of well-being. "Pursuit of virtue and self-mastery is traditionally integrated into ethics' quest for better living." (Shusterman, 2000) This reference can be seen as a direct reference to the individual's attain to a utopic state of mind and body through the reproduction of cognitive and somatic animation.

OF ROOTS & ROAMERS

Have you ever noticed how the trees
change from state to state? Not all
at once, of course, more like a weaver
gradually weaving in another color
until the old trees become scarce

and new trees offer a shaded kingdom
all their own. Before I knew the names
of towns or roads, I could recognize
places by the trees: Northern California's
smooth-skinned madrone, looming eucalyptus,
fuzzy fragrant flowers of the acacia. So
much of America belongs to the trees.
Even when we can't agree on much,
there's still the man returning from his
late shift at the local bar, who takes
a long look at the bird's nest in the maple,
pats the trunk like a friend's forearm,
mumbles something about staying safe,
and returns home. And the girl whose
slapdash tree fort we can see from our blurry
window, how she stands there to wave
at a world she does not even know
the half of yet. My grandmother once

complained she couldn't see much
 of America on her cross-country trip because
 it was all just trees. Ask her, she'll laugh as she
 tells you. Still, without the bother of licenses
 or attention to a state line, a border, they
 just grow where they've grown all their lives:
 there, a small stand of white pine arrives,
 there, a redwood begins to show itself along
 the coastline, water oaks in the south, willows.
 Their power is in not moving, so we must
 move to them. (Limón, 2018)

Another Limón poem titled *Of Roots & Roamers* is from her 2018 collection *The Carrying*. The poet laureate touches upon two forces: staying still and being mobile. The stability of the many kinds of trees refers to the former force while the mobility of the humans is a reference to the latter. As people travel between the states, they witness the changing flora along with the climate and come to realize the adaptability of each species in a specific region. However, this change in the flora – the poet particularly addresses trees as the largest representative of the region – naturally does not happen all at once, as if they are separated by physical border. Instead, the transition is conjunct and porous. The imagery in the poem is observed through the person's mobility – yet another somatic experience – and the sight of the flora. It is apparent that observation and appreciation of such a majestic natural setting evokes a euphoric feeling of power. The physical height and majestic stance of the various species of trees is a germinating feeling of power since the poet writes “their power is in not moving”, almost creating the allusion of a stoic stance.

As Limón incorporates the somatic activity of mobility and observation into a mode of power, she invents a utopic plane of might. The last line of the poem “so we must move them” can be examined as the human's desire to overpower and overtake the might of the nature. As Tucker (2011) remarks “power consequently becomes an inventive force formed through the production of forces working towards developing new models of life”. The desire to become more powerful by integrating the power of the nature into the human can be seen on two levels: on the one hand, the physical challenge to push and try to move a rooted tree constitute the somatic action;

on the other hand, accumulation of the feeling of power brings about the belief that human is stronger than nature, thereby forming a new plane of utopia for the individual.

9

‘Whether, as the intensity of seeing increases, one’s distance
from Them, the people, does not also increase’
I know, of course I know, I can enter no other place

Yet I am one of those who from nothing but man’s way of
thought and one of his dialects and what has happened
to me
Have made poetry

To dream of that beach
For the sake of an instant in the eyes,

The absolute singular

The unearthly bonds
Of the singular

Which is the bright light of shipwreck” (Oppen, 1968)

Not named but numbered as “9”, George Oppen’s poem describes a series of pictures composed to oscillate between a dreamy state of mind and the physical objects he occasionally sees around him. The third line of the poem, as he writes “I can enter no other place”, it could be interpreted as Oppen mentioning the inaccessible nature of other people’s way of thinking. Observation – the somatic activity of looking, staring, gazing – is portrayed as an external activity to one’s body that is as external as other people. However, even the observation skills of the poet are germinating enough for him to compose poetry. The poet is looking at other people; he is listening to them; he is drawing conclusions from their actions and language, all of

which are integral parts of a conversation. Still, the poet is able to compose a poem out of the impressions he received from his environment. Once more, common activities such as interacting with other people forms a foundation to excel at composing poems, which in turn enables him to reach a higher utopic plane.

Oppen's description and journey through his utopia becomes philosophical as he dreams himself in a beach which is illuminated by "the bright light of a shipwreck". The scene can be interpreted as an optimistic topos of a serene beach or a gloomy setting that includes the carcass of a ship. Nevertheless, the scene inevitably harbours light which rapturous state of mind; the poet is experiencing the utopic plane while dreaming in his body.

Lingering over it,
 Wanting to make it last
 Longer.
 Still,
 It ends.

No joy
 That doesn't cease.
 No life that goes on
 Forever.

The poet writes
 Then puts down
 His pen.

The singer comes
 To the end
 Of her song.

Autumn now:
 The leaves falling.

Beautiful world
That persists
When words stop.

Beautiful words
That lift the world
In a song of praise
That drifts
Like a leaf in a breeze. (Orr, 2009)

Gregory Orr's poetry collection *How Beautiful the Beloved*, published in 2009, consists of untitled poems. The poem above is listed in the content section with its first line as *Lingering over it* and just as Oppen's poem houses the action of writing a poem. A poet composing a poem about writing a poem might sound like an irony which in fact overlaps with how the original idea of utopia functioned: to satirize. Even so, Orr is including the action of writing which is a somatic endeavour to express the imagination. He also includes fragments of sound imagery as he listens to a singer singing as well as embodying the singer as a 'her' simultaneously likening the end of her song to the coming of autumn, creating a sense of ending. Likewise, the ending of both the song and the year are parallel to the ending of the poem.

In any case, the action of moving forward, both physically and emotionally, encapsulates and insulates the poet in a state of utopic sphere: he is neither afraid, nor sad. As Yasuo (1993) remarks "as the cultivator continues this bodily movement, the mind will gradually cease to respond to outside stimuli, and will concentrate only on the mental image". At the point where the body stops and starts to smelt into the euphoric state can be seen as the manifestation of somatopia.

RETREATING LIGHT

You were like very young children,
always waiting for a story.
And I'd been through it all too many
times; I was tired of telling stories.

So I gave you the pencil and paper.
I gave you pens made of reeds
I had gathered myself, afternoons in the dense meadows.
I told you, write your own story.

After all those years of listening
I thought you'd know
what a story was.

All you could do was weep.
You wanted everything told to you
and nothing thought through yourselves.

Then I realized you couldn't think
with any real boldness or passion;
you hadn't had your own lives yet,
your own tragedies.
So I gave you lives, I gave you tragedies,
because apparently tools alone weren't enough.

You will never know how deeply
it pleases me to see you sitting there
like independent beings,
to see you dreaming by the open window,
holding the pencils I gave you
until the summer morning disappears into writing.

Creation has brought you
great excitement, as I knew it would,

as it does in the beginning.

And I am free to do as I please now,

to attend to other things, in confidence

you have no need of me anymore. (Glück, 1992)

What is witnessed in Louise Glück's poem *Retreating Light* is a relationship and what can be interpreted as a clash between two individuals. As the poet addresses her partner – a husband, maybe a child or multiple persons – the impatience of levelling with the other person can be read. As she writes “You wanted everything told to you and nothing thought through yourselves” it can be understood that the relationship, the struggle that is oftentimes somatic have been challenging situations. Since this phase is shaped by the inclusion of at least two people, the act of speaking, conversing, and engaging with the other person constitutes a social sphere. “Not only is the body shaped by the social, it contributes to the social. We can share our bodies and bodily pleasures as much as we share our minds, and they can be as public as our thoughts.” (Shusterman, 1992)

After a certain amount of time of struggle to establish a relationship with the other person, it can be seen that the poet is finally content since she expresses that she does not have to spend her time to regulate or navigate her relationship with the other person, nor does she have to worry about the safety and well-being of the other person. After all the somatic endeavour and psychological labour, the poet is content in the end, having reached a somatopic existence as she writes “you have no need of me anymore”.

Conclusion

Somatechnical alterations and various processes are maybe easier to follow through constructed narratives like novels or short stories, but what is the case then in lyrical poetry? Since lyrical poetry per se is a direct reflection of the psyche, emotions, and feelings, it can be suggested that reading somatopia in lyrical poetry is more straightforward.

So far, upon examining the selected poems of Gürcan, Glück, Orr, Limón, and Oppen, we were able to follow the transient relationship between the soma and the mind. What was evaluated as any exterior activity and engaging in it are similarly defined by Stigler as ‘exosomatisation’. “The ‘exosomatisation’ (Stiegler, 2019, qtd. in Singa and Roy, 2022) of the cognitive processes of memory and desire through tools, language, artifacts and technical memory banks has resulted in the formation of hybrid milieus of cognition arising out of an enjambment of soma, that is the body with

its neural circuits, and external technics or prostheses that are designed to augment neural receptivity through an amplification of sensory-motor experiences.” (Sinha and Roy, 2022) The organic plane of consciousness – the body – is bound to undertake relations with the outer world, yet it also has the opportunity to turn into the utopic plane to take refuge and find peace.

In a world in which “post-industrialised era has been increasingly proletarianized and subjugated to a machinic index that drains its ‘intellectual, affective and aesthetic capacities” (Sinha and Roy, 2022), the individual’s return to an abstract level of existence may seem futile. At this point, it would be prudent to question the effectiveness and sufficiency of such capacities without any intervention and contribution from the philosophical plane which, I argue, harbours utopic existence. Therefore, a body and mind working in harmony helps the individual to step into a somatopia, where one reaches the feeling of completion.

Organic plane of consciousness and cognitive plane of consciousness: they may look separate or at least perceived as separate; however, somatopia is a conjoining process for both planes. Somatopia is unifying, assembling, comprehensive, and holistic.

Bibliography

- Chrysanthou, M. (2002). Transparency of selfhood: Utopia and the informed body. *Social Science and Medicine*, 54, 469-479.
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge: Harvard University Press.
- Ehre, M. (1991) Olesha's Zavist: Utopia and Dystopia. *Slavic Review*, 50 (3), 601-611.
- Glück, L. (1992). *The Wild Iris*. New Jersey: The Ecco Press.
- Gürcan, E. Y. (2015). *Gülümse, Seni Seviyorum*. Ankara: Çatı Kitapları.
- Heyes, C. J. (2007). *Self-Transformations: Foucault, Ethics, and Normalized Bodies*. Oxford: Oxford University Press.
- Heyes, C. J. (2018). Two Kinds of Awareness: Foucault, the Will, and Freedom in Somatic Practice. *Human Studies*, 41, 527-544.
- Joranger, L. (2024). Foucault's Social, Community, and Cultural Philosophy. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 59 (17), 1-12. Doi:10.1007/s12124-024-09878-0
- Limón, A. (2015). *Bright Dead Things*. Minnesota: Milkweed Editions.
- Limón, A. (2018). *The Carrying*. Minnesota: Milkweed Editions.
- Mansbach, A. (2016). Becoming ourselves: Feldenkrais and Foucault on soma and culture. *Feldenkreis Research Journal*, 5, 2-15.
- Oppen, G. (1968). *Of Being Numerous*. https://writing.upenn.edu/~taransky/of_being_numerous_1968_oppen.pdf. Accessed: 15.03.2025
- Orr, G. (2009). *How Beautiful the Beloved*. Washington: Copper Canyon Press.
- Rose, N. (2001). The Politics of Life Itself. *Theory, Culture and Society*, 18 (6), 1-30.
- Sergent, L. T. (2021). Utopia Matters! The Importance of Utopianism and Utopian Scholarship. *Utopian Studies*, 32 (3), 453-477.
- Shusterman, R. (1992). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Oxford: Blackwell.
- Shusterman, R. (2000). Somaesthetics and Care of the Self: The Case of Foucault. *The Monist*, 83 (4), 530-551.
- Shusterman, R. (2008). *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. New York: Cambridge University Press.
- Shusterman, R. (2024). Foucault and Somaesthetics: Variations on the Art of Living. *Foucault Studies*, 36, 142-169.
- Sinha, S. & Roy, A. G. (2022). The Somatechnics of Cognition, Memory and Desire in Salman Rushdie's *Quichotte* and *Fury*. *Somatechnics*, 12 (1-2), 35-53.
- Tucker, I. (2011). Bio-Somatic-Power. *Outlines – Critical Practice Studies*, 1, 82-93.

- Vicira, F. (2010). The Concept of Utopia. *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (ed. Gregory Clacys). Cambridge: Cambridge University Press.
- Yuasa, Y. (1993). *The Body, Self-Cultivation, and Ki-Energy*. New York: State of New York University Press.

Modern Türk Romanında Distopik Temalar: Mekân, Bellek ve Denetim

Yunus Şahin¹

Özet

Bu çalışma, modern Türk romanında distopik temaların mekân, bellek ve denetim kavramları etrafında nasıl temsil edildiğini incelemektedir. Modern distopya geleneği üzerine inşa edilen çözümleme, ütopyacı ideallerin otoriter yapılara ve baskıcı sistemlere dönüşümünü ortaya koyar. Bu çerçevede Tahsin Yücel'in Gökdelen, Oya Baydar'ın Çöplüğün Generali ve Ayşe Kulin'in Tutsak Güneş ile Yarın Yok adlı romanları ele alınmaktadır. Söz konusu eserler; neoliberal kentleşme, kolektif belleğin sistematik olarak silinmesi, medya aracılığıyla yürütülen ideolojik manipülasyon ve ekolojik çöküş temalarıyla örülmüş distopik dünyalar kurgular. Çalışmada Michel Foucault'nun panoptikon modeli, Maurice Halbwachs'ın kolektif bellek kuramı, Louis Althusser'in ideolojik aygıt kavramı ve ekokritik yaklaşımlar kullanılarak bu anlatılardaki gözetim, unutturma ve ekolojik yıkım mekanizmaları tartışılmaktadır. Bulgular, bu romanların Zamyatin, Orwell, Huxley ve Bradbury gibi yazarların öncülük ettiği küresel distopya geleneğini yansıttığını, fakat aynı zamanda 1980 sonrası Türk edebiyatının sosyo-politik ve kültürel bağlamına özgü bir içerik kazandırdığını göstermektedir. Sonuç olarak, çağdaş Türk edebiyatındaki distopik anlatılar yalnızca karanlık gelecekleri tasvir etmekle kalmaz; ideolojik vaatlerin kırılganlığını ifşa eden, otoriter yapıları sorgulayan ve bellek, ekolojik duyarlılık ile bireysel direnişin önemine dikkat çeken eleştirel metinler olarak öne çıkar.

Giriş

Distopya, çağdaş dünyanın kırılgan dengeleri içinde giderek daha çok karşılık bulan, toplumsal ve bireysel düzlemde bir “bozulma”ya işaret eden bir anlatı biçimidir. Yunanca *dus* (kötü) ve *topos* (yer) sözcüklerinden türeyen bu kavram, her şeyin ideal olduğu ütopyanın karşıtı olarak, ideal toplum

1 Öğr. Gör. Dr., Yalova Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü. yunussahin@yalova.edu.tr, ORCID: 0000-0002-06162831

tasavvurlarının kabusa dönüştüğü kurgusal evrenleri ifade eder. Ütopyalar, başlangıçta toplumsal çeşitlik, adalet, barış ve ortak refah hayallerine dayanırken; distopyalar bu hayallerin tersine dönmesiyle biçimlenir. Bu bağlamda distopyanın, ütopyanın olumlayıcı yönünü reddederek, onun eksik bıraktığı ya da sakladığı karanlık tarafı görünür kıldığını söyleyebiliriz. Başka bir ifadeyle distopya, ütopyadan türeyen ama onu reddederek yeniden kurgulayan bir yapıdadır; ütopya orijinalse distopya onun çatlamış aynadaki suretidir (Kumar, 2006:172). Başka bir ifadeyle distopya, ütopyanın içinden çıkmış bir kırılma alanıdır; modern toplumun ideolojik vaatlerinin çökmesiyle doğmuştur (Malkoç, 2021). Ütopyalar doğası gereği içlerinde hicvi de barındırır. Dolayısıyla içinde bulundukları durumu, sistemin aksaklıklarını ve olması gerekenlerin ayrıntılı biçimde resmeder. Ancak 19. yüzyılın sonlarında mevcut durumun tespiti gereksiz görülmeye başlanmıştır, çünkü hızla ilerleyen bilim ve teknoloji nedeniyle insanlık için halihazırda bulunan durumun düzeltilmesi değil, görünüşe göre pek de iç açıcı olmayan bir gelecek için yol haritası gerekli olduğu düşüncesi önem kazanmıştır. Zira ütopyacıların inşa etmek istedikleri düşsel dünya, başka bir deyişle dünyada kurmak istedikleri cennet, başkaları adına cehenneme ya da kabusa dönüşmek üzeredir:

Bir insanın mutluluk rüyası diğer bir insanın kabusu olabilir. Ütopyacılar rüyalarının gerçekleşme olanağını da ısrar ettikçe, modern gelişmelerin yeni bir kölelik ve yeni bir barbarlığa sürüklendiğini inananlar daha telaşlı hale geldiler. Ütopyanın 19 yüzyılın sonlarındaki yeniden canlanması aynı zamanda onun karşı-imgesini ve karşı kuvvetini, karşıütopyayı da canlandırdı. Ütopya pozitif olana yoğunlaştıkça karşıütopya, şimdinin ve geleceğin mümkün olan en negatif, en siyah resmini yapmak için çağdaş hedeflerin dengeli bir değerlendirmesinden vazgeçti ve tıpkı ütopyanın edebi hayal gücünün ikna edici tekniklerini bilim ve sosyalizm modern fikirlerinin davasına dayandırması gibi, karşıütopya da moderniteye isyan etmek için aynı tekniklere dayandı. Karşıütopya, ütopya gibi, tüm özellikleri içinde bütünlüklü sosyal düzenler icat etti. Ancak ütopyacı düzen ahlaki anlamda kusursuzken, karşı ütopyacı düzen sadece, toplumsal anlamda, kusursuzlaştırılmıştı. Bu modern sistemin ya da fikrin dehşet verici bir kusursuzlaştırılmasıydı. Ütopyacı toplumlar, mümkün olan en iyi anlamında idealken, karşıütopyacı toplum yalnızca fikrin zaferini ya da tiranlığını temsil ediyordu. (Kumar, 2006: 210-211)

Nail Bezel de konuya benzer biçimde yaklaşır. Ona göre distopyayı yalnızca ütopyanın karşıtı olarak tanımlamak yetersizdir; distopya, ütopyadan doğmuş ve onun sapmaya uğramış hâlidir. Bu nedenle “karşı-ütopya”dan çok “ters-ütopya” kavramı, bu türün niteliğini daha doğru biçimde karşılar. Bezel distopyayı ütopyaların zorlama idealizminin zamanla

otoriter bir düzene dönüşmesinin doğal sonucu olarak yorumlar. Yine kendi deyişle ütopya, “yeryüzü cenneti”nin hayali iken; distopya, bu cenneti gerçekleştirmek isteyenlerin açtığı cehennemdir. Ütopyalarda insanlar düzene gönüllü olarak uyum sağlar; uyumsuzluk bir tür kişilik bozukluğu sayılır. Ters ütopyalarda ise bu uyum baskı ve zorla dayatılır; birey ezilir, insanlık değerleri silinir. Denetim sınırsızdır: hayal gücü bastırılır, düşünce kontrol altına alınır, kitaplar yok edilir, insanlar standartlara göre üretilir. (Bezel, 1984:8). Bu açıdan bakıldığında distopyanın, ideolojik olarak meşrulaştırılmış düzenlerin radikalleşmiş versiyonlarını edebî olarak ifşa eden bir tür olduğunu söyleyebiliriz. Bu yaklaşım, Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’ünde düşünce suçunun doğrudan cezalandırılması, Huxley’in *Cesur Yeni Dünya*’sında genetik kontrol ve duyuşal haz yoluyla özgürlüğün bastırılması, Bradbury’nin *Fahrenheit 451*’inde ise bilginin yakılarak ortadan kaldırılması gibi örneklerle açıkça karşılık bulur.

Yukarıda da ifade edildiği gibi ütopyayı, “yeryüzü cennetine” dair bir düş olarak tanımlayacak olursak; distopyanın da bu cenneti inşa etmeye çalışanların yol açtığı “yeryüzü cehennemini” betimlediğini söyleyebiliriz. Özellikle 20. yüzyılda yaşanan iki dünya savaşı, otoriter rejimlerin yükselişi, nükleer tehdit, kapitalist üretim ilişkilerinin birey üzerindeki etkisi ve çevresel krizler, distopyanın edebiyat ve sanat alanında ciddi biçimde görünür olmasına yol açmıştır. George Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* adlı romanında distopik otoritenin panoptik kontrol biçimlerini simgeleyen “Büyük Birader” metaforuyla bireyin özgürlüklerinin ortadan kalktığı totaliter bir evren kurulur. Romanda, “Savaş barıştır. Özgürlük köleliktir. Bilgisizlik kuvvettir.” (Orwell, 2010:11) gibi çelişkili ama sorgusuzca kabul ettirilen sloganlarla bireyin bilincine yönelen ideolojik manipölasyon, distopyanın temel kurucu unsurlarından biri olarak işlenir. Aynı biçimde Aldous Huxley’in *Cesur Yeni Dünya* adlı eserinde ise bireyler, genetik mühendislik ve kimyasal mutluluk yoluyla itaatkâr ve eleştirel düşünceden yoksun hale getirilir. Şiddet ve korkunun egemen olduğu Orwell’in distopyasına karşın, Huxley’in dünyasında bireyin düşünmesi engellenmeye çalışılmaz, bunun yerine “eğlenerek teslim olması” sağlanır. *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*’te insanlar kitapların yasaklanmasından korkmaktadır, *Cesur Yeni Dünya*’da ise insanlar kitap okumak istemez hale getirilmiştir. Bu da distopyanın inşasında farklı bir yolu yani salt baskıyla değil, haz ve tüketim yoluyla da inşa edilebileceğini gösterir. Yevgeni Zamyatin’in modern distopya geleneğinin ilk örneği kabul edilen 1921 tarihli *Biz* adlı romanında şeffaf duvarlı bir şehirde, bireylerin özel yaşamı tamamen ortadan kalkmış, herkes sayılarla anılmaya başlanmıştır. Toplumsal düzenin kesin rasyonaliteye ve mutlak itaate dayandığı bu evrende, aşk bile tehlikeli bir sapma olarak görülür. Zamyatin’in kurduğu mekanik

evren, Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'üne ve Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'ine açıkça öncülük eder. Bradbury'nin sözü geçen romanında kitaplar, "tehlikeli düşünceleri" barındırdığı gerekçesiyle itfaiyeciler tarafından yakılmakta; bilgiye ulaşma hakkı, distopik bir toplumun tehdit saydığı bir ayrıcalığa dönüşmektedir. Genel olarak bu dört yapıtta ortak olan konular; bireysel özgürlüğün ortadan kaldırılması, geçmişe ait belleğin sistematik biçimde silinmesi, eleştirel düşüncenin yok edilmesi ve toplumun normlara göre biçimlendirilmesidir.

Distopyaları, edebî bir tür olduğu kadar siyasal, sosyal ve ekolojik kırımları yansıtan bir anlatım biçimi olarak da ele almak mümkündür. Nitekim bu anlatıların temelinde, mevcut düzenin eleştirisi ve bu düzenin insanlık ve doğa üzerindeki yıkıcı etkilerine dikkat çekme amacı da yatar. Bu nedenle distopyanın, salt bir "felaket edebiyatı" olmadığını; aynı zamanda bir muhalefet biçimi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Distopyalar, bugünün tahrip edilmiş bireyini ve bozulan toplumsal değerleri görünür kılmakla birlikte okuyucuda farkındalık yaratma, eleştirel bilinç geliştirme ve değişim arzusu uyandırma işlevi de taşır. Booker'ın (2012) dediği gibi, distopyacı düşüncenin en önemli katkısı, ütopyacı idealleri sorgulayan muhalif sesler sağlayarak o idealleri taze ve geçerli tutmak, dogmalaraşmalarını önlemektir. Daha iyi bir gelecek tahayyülünü korumak için, yakın gelecekteki kâbuslara ilişkin distopyacı uyarılara en nihayetinde ihtiyacımız vardır.

Özellikle teknolojinin hızla geliştiği, bireyle toplum arasındaki ilişkinin yeniden tanımlandığı çağdaş dünyada distopya, ütopyanın iyimserliğini geride bırakarak karanlık ve baskıcı senaryolarla öne çıkar. Pek çok distopik anlatıda, merkezî bir otorite gelişmiş teknolojiyi kullanarak bireyleri denetim altına alır; onları sorgulamayan, uyumlu bir yapıya dönüştürmeye çalışır. Bu sistemlerde teknoloji, insan hayatını kolaylaştıran bir araç olmaktan çıkar; bireyin iradesini bastıran bir gözetim mekanizmasına dönüşür. 20. yüzyılın başından itibaren yaşanan savaşlar, krizler ve toplumsal dönüşümlerle birlikte, geleceğe duyulan umut zayıflamış, onun yerini denetimin arttığı, çeşitliliğin bastırıldığı karamsar bir gelecek algısı almıştır. Böylece distopya, modernitenin ortaya çıkardığı yapısal sorunlara karşı bir uyarı ve yüzleşme alanı haline gelmiştir (Uslu, 2024).

Türk edebiyatında distopik roman geleneği, dünya edebiyatına göre görece geç gelişmiştir. Ancak 1980 sonrası toplumsal dönüşümler, neoliberal politikaların yaygınlaşması, kentleşmenin yarattığı yabancılaşma ve ekolojik krizler, bu alanda da önemli örneklerin doğmasına neden olmuştur. Seda Çakmak'ın (2016: 4-5) derlemesinde Gülten Dayıoğlu'nun *Işın Çaylı Çocukları* (1984) ile başlayan süreç, Alev Alatlı'nın *Kâbus* (1999), Cem

Akaş'ın *Olgunluk Çağı Üçlemesi* (2001), Tahsin Yücel'in *Gökdelen* (2006), Oya Baydar'ın *Çöplüğün Generali* (2009) ve Ayşe Kulin'in *Tutsak Güneş* (2015) romanları ile devam eder. Bunlara ek olarak 2023 yılında yine Ayşe Kulin'in *Yarın Yok* romanı yayınlanır.

Tahsin Yücel'in tüketim cennetine dönüştürülmüş distopik bir İstanbul'da geçen *Gökdelen* romanı, bireylerin yaşam alanları üzerindeki denetimin giderek arttığı, düşünen ve sorgulayan bireyin susturulduğu bir geleceği resmeder. Oya Baydar'ın *Çöplüğün Generali* adlı eserinde, teknolojik manipülasyonla kolektif belleği yok edilen bireyler; düşünmeyen, sorgulamayan ve kanıksayan figürler hâline gelir. Romanda “konformist bireyler, üç maymunu oynamakta; geçmişin yitimi, geleceğin tahayyülünü imkânsızlaştırmaktadır” (Dağ, 2017). Ayşe Kulin'in *Tutsak Güneş* romanı ise, bilimsel düşüncenin bastırıldığı, geçmişe dair her türlü bilginin unutturulduğu ve bireysel hafızanın suç sayıldığı bir düzeni konu edinir. Ramanis Cumhuriyeti adı verilen bu karanlık evrende, gözetim ve sansür teknolojik olduğu kadar ideolojik bir araç hâline de gelmiştir. Romanın başkahramanı Yuna, hem fiziksel olarak güneş ışığından hem de simgesel olarak bilgi ve özgürlükten mahrum bırakılmış toplumun bir bireyidir. Geçmiş hatırlamak, dilin sınırlarını zorlamak ve güneşi anımsamak, karakterin direnme gücünü ayakta tutan başlıca dayanaklardır. Ayşe Kulin'in diğer bir eseri *Yarın Yok* adlı romanında ise ekolojik felaketler, gıda krizleri, teknolojik bağımlılık ve kontrol mekanizmaları üzerinden distopik bir Türkiye tablosu çizilir. Tüm bu romanlarda ortak olan, ütopyaya duyulan arzunun yerini, bozulmuş bir geleceğin tehdidine bırakmasıdır.

Burada yapmaya çalıştığımız, yukarıda anılan dört eseri merkeze alarak, 2000 sonrası Türk romanında distopyanın nasıl kurulduğunu ve hangi temalar etrafında inşa edildiğini belirlemektir. *Gökdelen*, neoliberal mimariyle şekillenen birey-toplum ilişkisinde “gözetlenen özne”nin oluşumunu gösterir; *Çöplüğün Generali*, teknolojinin ve medyanın birer ideolojik aygıtı dönüşerek belleğin ve tarihin silinmesi üzerinde durur. *Tutsak Güneş* dilin, bilimin ve doğayla ilişkinin bastırıldığı bir dünyada, bireysel hafızanın ve iç direnişin nasıl ayakta kalabildiğini tartışır. *Yarın Yok* ise yaşanan iklim krizinin birey ve toplum üzerindeki etkilerini sorgulayan, eko-distopik bir gelecek kurgusuyla öne çıkar. Bu dört örnek üzerinden yapılacak çözümlemeyle, Türk edebiyatında distopyanın temsili olmanın dışında, uyarıcı, sorgulayıcı ve dönüştürücü yönlerinin de olduğunu görmek mümkün olacaktır.

Kurgusal felaket senaryoları olarak okumanın eksik ve yanlış bir yaklaşım olacağına daha önce de değinilen distopik anlatılar esasında birey, toplum ve egemen güç arasındaki ilişkinin ne tür biçimlere evrilebileceğini sorgulayan

eleştirel metinlerdir. Dolayısıyla bu tür metinlerin düşünsel arka planını çözümleyebilmek için, “totalitarizm ve denetim”, “kollektif bellek ve unutma”, “ideoloji ve medya denetimi” ve “eko-distopya bağlamında çevresel çöküş” gibi belirli kuramsal kavramlara odaklanmak gerekir.

Totalitarizm ve denetim: panoptikon’un gölgesi

Ütopyaların distopyaya dönüşmesinin temelinde, bireysel özgürlüğün toplumsal mutluluk adına bastırılması yatar. Başlangıçta çeşitlik ve adalet arayışıyla ortaya çıkan ütopyalar, katı bir örgütlenme ve seçenezsiz bir düzen anlayışıyla biçimlenir. Bu yapı, bireysel farklılıklara yer tanımadığında, toplumsal iyilik adına özgürlükten vazgeçilir ve otoriter bir sistem meşrulaşır. Böylece ütopya, amaçladığı ortak iyiliği baskı yoluyla gerçekleştirmeye çalıştıkça, kaçınılmaz olarak distopik bir niteliğe bürünür (Bezel, 1984:7-8). Distopya edebiyatının temel sorunsallarından biri de söz konusu baskının yoğunlaşmasıdır. Birey üzerindeki bu baskı çoğunlukla şiddet yoluyla değil, gözetim ve denetim mekanizmaları üzerinden işler. Michel Foucault’nun *Hapishanenin Doğuşu* (1992) adlı yapıtında incelediği panoptikon modeli, modern iktidarın işleyişini betimleyen en temel metaforlardan biridir. Bentham tarafından bir hapishane modeli olarak geliştirilen panoptikon, merkezde gözlemcinin yer aldığı ve çevredeki hücrelerde mahkûmların bulunduğu bir yapıdır. Mahkûmlar sürekli izleniyor olabilecekleri algısıyla, kendilerini denetlemeye başlarlar. Foucault’ya göre bu model, modern toplumlarda okul, hastane, kışla, hatta ev gibi mekânlarda görünmez iktidarın sürekliliğini sağlar (Foucault, 1992: 253–273).

Ütopyalarda “ideal kent” sistematik bir yapıya sahiptir. Buralarda her türlü olasılık zapt edilmek ve denetlenmek istenir (Kumar, 2005:35). Toplum adına olumlu ve gerekli bir uygulama gibi görünse de denetleme arzusu zamanla “denetim toplumunun” ortaya çıkmasına neden olur. Distopik edebiyatta bu panoptik denetim biçimi sıklıkla somutlaştırıldığını görürüz. George Orwell’ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanı, panoptik mekanizmanın zihinsel bir düzleme de yayılabileceğini gösteren bir örnektir. “Büyük Birader seni izliyor” sloganı ve tele ekranlar, fiziksel gözetimin yanı sıra, bireyin düşüncesinin bile izlenebilir ve cezalandırılabilir olduğu bir dünyayı imler. Romandaki “düşünce suçu” (thoughtcrime) kavramı, bireyin zihinsel eğilimleri üzerinden de suçlu ilan edilmesinin önünü açar. Ayrıca bu gözetim, ilginç bir biçimde kabullenilmiş bir itaati de beraberinde getirir; birey, gözetleyen varlığına gerek kalmadan kendi kendini gözetlemeye başlar.

Denetim biçimleri her zaman doğrudan ve kaba değildir; çoğu zaman şeffaflık, sağlık, huzur, güvenlik gibi pozitif söylemlerle maskelenir. Bu yönüyle panoptik yapı, bireyi dışarıdan kontrol eder gibi görünse de arka planda onun gönüllü biçimde düzene uyum sağlamasını da amaçlar. Bentham'ın panoptikonunda gardiyan görünmezdir; ancak mahkûm, izlenebileceği ihtimaline karşı kendisini disipline eder. Aynı biçimde Foucault'ya (1992:256) göre modern toplumda birey, otoritenin bakışını içselleştirerek bir tür “öz gözetim” durumuna geçer. Bu dönüşümle birlikte, disiplin sadece otoriteler aracılığıyla değil, bireyin bizzat kendisi tarafından da uygulanır. Bu bağlamda panoptikon, bir mekân ya da yapıdan çok, bireyin ruhsal yapısına kazınmış bir iktidar biçimidir. Distopik romanlarda bu dönüşüm açık biçimde hissedilir.

Kolektif bellek ve unutmama

Distopiyaların sıklıkla başvurduğu bir diğer araç, geçmişin silinmesi ya da çarpıtılmasıdır. Maurice Halbwachs'ın “kolektif bellek” kuramına göre, toplumsal hafıza, bireylerin kimliğini ve toplulukların sürekliliğini sağlayan temel dayanaklardan biridir. Bu belleğin sistematik olarak silinmesi, toplumsal farkındalığın ve tarihsel sorumluluğun kaybına yol açar (Hasanov, 2016).

Distopik romanlarda sıkça karşımıza çıkan bu durum, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te en sert biçimiyle işlenir. Romanda “Doğruluk Bakanlığı” (Ministry of Truth) geçmiş sürekli olarak yeniden yazar; eski belgeler yok edilir, gazete arşivleri değiştirilir, hatırlananlar “yanlış bilgi” ilan edilir. Ana karakter Winston'ın işlevi tam da budur: tarihi “şimdiki partinin” lehine yeniden üretmek. Bu bağlamda Orwell'ın dünyasında tarihsel süreklilik bir tehdit, unutmama ise siyasal itaatın zorunlu koşuludur. Bireylerin “çift düşün” (doublethink) gibi kavramlarla aynı anda hem bir bilginin doğru hem de yanlış olduğuna inanması beklenir. Böylece belleğin silinmekle yetinilmediği, çarpıtılarak yeniden yazılmasının amaçlandığı görülür.

Benzer bir biçimde, Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* adlı romanında kitaplar yasaklanmış, bilgiye ulaşma arzusu bastırılmış ve kolektif hafıza yalnızca “eğlence kültürü” ile yer değiştirmiştir. İnsanların zihinsel meşguliyeti, onları hatırlamaktan, düşünmekten ve sorgulamaktan alıkoyar. Kitapların yerine televizyon ekranları, sesli duvarlar ve sürekli tüketilen duygusal uyarılar yerleştirilmiştir. Unutmama, bu romanda sistematik bir bastırma politikasının aracıdır.

İdeoloji, medya ve bilgi denetimi

Althusser’in ideoloji kuramına göre devlet, toplumu yönlendirme işlevini yalnızca baskıcı mekanizmalarla yürütmez. Bu sürece eğitim sistemi, dinî yapılar, medya ve kültürel kurumlar da dâhil olur. Bu alanlar, bireyin gerçekliği kavrama biçimini belirleyen temel etkenler arasında sayılır (Althusser, 2002: 33-34). Distopik romanlarda bu aygıtlar, bireyi itaatkâr ve sorgula(ya)mayan bir varlığa dönüştürmek için kullanılan bir araç haline gelir.

Distopya edebiyatında medya, bu ideolojik yeniden üretim sürecinin en güçlü aygıtıdır. Orwell’in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanında “Doğruluk Bakanlığı”na bağlı medya organları, bilgiyi çarpıtarak gerçeklik algısıyla oynar, sürekli değiştirilen veriler ve ideolojik yönlendirmeler yoluyla bireylerin düşünme biçimleri de sistemli bir şekilde dönüştürülür. Bu inşa sürecinde, bireyin düşünce alanını daraltmanın en etkili yolu ise dildir. “Yenikonuş” aracılığıyla düşüncenin sınırları çizilir, hatta bazı fikirlerin oluşması baştan engellenir. Bradbury’nin *Fahrenheit 451* adlı romanında ise medya, eğlence ve duyuşal bombardıman yoluyla bireyin düşünme kapasitesini ortadan kaldırır. Kitaplar yasaklanmış; yerine duvar ekranlarında yayımlanan boş, duyguşal programlar geçirilmiştir. Bu dünya, Althusser’in tarif ettiğı gibi, bireyin sorgulama yetisini yitirerek sisteme rıza göstermesini sağılayan tam teşekküllü bir ideolojik aygıtlar evrenidir.

Ekolojik kriz, doğa ve eko-distopya

Distopaların yeni yönelimlerinden biri de ekolojik yıkım ve doğa ile bağı kopması üzerinedir. Ekolojik-eleştiri bakış açısıyla oluşturulan, bunun yanında distopik bir kurgunun ürünü olan ve *gelecekteki olası ekolojik yıkım karşısında bugünün ekolojik krizine karşı uyarıcı ve bilinçlenmenin de eyleme geçmenin de zorunluluğunu en belirgin biçimde gösteren* yazınsal metinlere eko-distopya olarak tanımlanır (Şen Sönmez, 2020). Başka bir deyişle, modernleşmenin getirdiğı sanayileşme, kentleşme ve doğadan uzaklaşma, hem bireysel yalnızlığı hem de çevresel felaketi artırmıştır. Bu bağlamda “eko-distopya” terimi, doğanın sömürülmesi, iklim krizi, kaynak tükenişi ve türlerin yok oluşu gibi konuları işleyen distopik anlatılar için kullanılmaktadır.

Mekân, bellek ve denetim

Antik çağın ilk ütopyalarında “ideal kent” düşüncesi başlı başına bir ütopya olarak anlatılır ve iyi yaşamının, “mükemmel cumhuriyete” ulaşmanın ancak kent aracılığıyla olacağı düşünülür. Biçim olarak bu idealin gerçekleştiğı modern dünyada ise ideal kentin önemli unsurları olan binaların, yasaların

ve kurumların bozuluşu ile bu kentler açık birer cezaevine dönüşmüş, adeta kötülüğün ve olumsuz olan her şeyin merkezi haline gelmişler ve böylece distopyaların temel kurgu malzemesi olmuşlardır (Kumar, 2005:25-26). Kentler ayrıca siyasî ve toplumsal çürümenin bir göstergesi olarak da distopyalarda yer alır (Kumar, 2005:29). Dolayısıyla distopya edebiyatı bir bakıma mekânın ideolojik ve kültürel biçimlendirilmesidir. George Orwell'ın *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ünde labirentvari şehir yapısı, Huxley'in *Cesur Yeni Dünyası*'ndaki steril alanlar ve Zamyatin'in *Biz*'indeki camdan evler, distopyaların mekânla nasıl inşa edildiğini gösteren örneklerdir. Ayrıca distopyada mekan bir denetim unsuru olarak da planlanmıştır: Foucault'nun disiplin toplumu, bireyin aile, okul, kışla, fabrika gibi ardışık ve kapalı mekânlar arasında geçiş yapmasıyla tanımlanır. Bu kuşatıcı mekânlar, bireyi denetim altına alır ve ona uygun davranış kalıplarını dayatır. 20. yüzyılın ortalarından itibaren ütopyalarda bir düzen kurmak adına hayal edilen ve kısmen de olsa gerçekleşen disiplinler yapılar işlev krizine girmiş, reformlara rağmen çözülmeye başlamıştır. Mekânlar artık toplumsal işlevlerini sürdürmeyen, çürüyen yapılara dönüşmüştür. Bu çözülme, yerini daha esnek ama daha yaygın ve görünmez denetim biçimlerine, yani denetim toplumuna bırakmıştır. Denetim, artık sabit kapatmalardan değil, akışkan ve süregelen gözetim mekanizmalarından beslenmiş; mekân, sabit bir yapı olmaktan çıkarak sürekli değişen bir kontrol ağına dönüşmüştür (Akkoyun, 2016: 36-37).

Bununla birlikte distopyalarda doğa da parçalanıp yok edilmektedir. Modern insan, hızla gelişen teknoloji ve tüketim odaklı sistemin etkisiyle doğayla olan bağını zayıflatmış, onu metalaştırarak yalnızca tüketilecek bir kaynak olarak görmeye başlamıştır. Kapitalist düzenin dayattığı sürekli yenilik ve hız ideolojisi, bireyleri her yeni ürünü "iyi" olarak benimsemeye ve eskimeden tüketmeye yönlendirir. Bu zihinsel koşullanma, yalnızca insan ilişkilerini değil, doğal çevreyi de ciddi biçimde tahrip eder. Doğa, bu bağlamda hem maddi hem de simgesel düzeyde parçalanır, pazarlanır ve tüketilir; böylece insan, doğayı yok eden bir sistemin edilgen bir parçası hâline gelir (Akkoyun, 2016:39).

Tahsin Yücel - Gökdelen

Gökdelen romanında da yazar bu geleneği sürdürerek, mekânı baskı, dışlama ve denetimin hem simgesi hem aracı haline getirir. Bu anlamda roman, mekânsal ideolojilerin ve modern kent ütopyalarının çöküşünün resmidir. Romanın merkezinde yer alan "gökdelen" bir otorite aygıtının, toplumsal düzen modelinin ve düşünsel tahakküm sisteminin sembolüdür. Demir, (2019) ütöpik romanlarda mekânın sınırlarının belli olduğunu;

kentin, sınırlarını oluşturan ve onu kırsal topraklardan ayıran kesin bir duvarla çevrili olduğunu veya etrafı sularla çevrili bir adanın parçası olduğunu aktarır. Merkez-çevre ayrımı üzerinden biçimlenen mekân, sistem içi ile sistem dışı arasındaki kesin çizgiyi görselleştirir. Duvarlarla çevrili İstanbul, disiplinin, şeffaflığın ve homojenliğin merkezidir; dışarı ise, yıldı adamları olarak nitelenenlerin sürüldüğü, bastırılmış ve unutulmuş kolektif hafızanın alanıdır. Diğer taraftan Kumar'a (2005:133) göre *Cesur Yeni Dünya*'da Huxley'e en çok esin veren kaynak, özellikle 20. yüzyıl başlarındaki Amerikan toplum yapısıdır. Bu çerçevede, *Gökdelen*'de "*Biliyorsun, ben bu İstanbul'u ikinci bir New York yapmaya çalışıyorum*" (Yücel, 2024:37) diyen Temel Diker'in İstanbul'u yeni bir New York'a dönüştürme arzusu ve daha büyük bir Özgürlük Heykeli inşa etme girişimi, Amerikan kültürel modelinin distopik bir izdüşümü gibidir.

Gökdelen, mekân üzerinden ilerleyen bir eko-distopya olarak değerlendirilebilir. Temel Diker yeni yapacağı gökdelenlerin bahçesinde *ne ağaç ne çiçek* (s.64) ister. Romandaki şehir, doğayla her türlü teması kesmiş, göğe doğru yükselen cam yapılardan ibarettir. "Mikroptan ve virüsten arınmış steril yaşam" ideali, doğaya duyulan irrasyonel korkunun (ekofobi) mekânsal biçimidir. Diker'e göre *her şeyin ölümcül mikroplar taşıdığı bu ortamda yer düzeyinden ne kadar uzaklaşırsa, yani ne kadar yukarı çıkılırsa o kadar güvende olunacaktır* (s.204). Yalçın, bu yapılanmanın kapitalizmin son evresindeki mekânsal kodlamalarıyla örtüştüğünü belirtir: "Gökdelenler, kapitalizmin varacağı son noktayı görünür kılma kaygısının bir yansımasıdır" (Yalçın, 2020:109). Bu gökdelenlerde yaşamak, bir sınıfsal imtiyaz haline gelmiş; doğayla ilişki kurmak, ilkel ve zararlı bir davranış olarak kabul edilmiştir. Ki zaten doğa diye bir şeyin varlığından söz etmek de pek mümkün değildir. Romanda yazarın sözcüsü konumundaki karakter; "*doğa da bir zamanlar atların salındığı doğa olsa bari*" (s.114) der. "*Ağaçların yüzde doksan beşi kuru, yapraksız, içinden çürümüş durumdadır* (s.115)." Denizlerde balık kalmamış, yalnızca çiftliklerde yetiştirilmektedir ancak bunların da "*hepsinin tadı aynı, hepsi tatsız, civık, mide bulandırıcıdır*" (s.112).

Gökdelenler her ne kadar göğe uzanarak sınırsız bir alan hissi verse de bu yükseliş insanlarda bir tedirginlik yaratır. Çünkü insan, doğası gereği toprağa yakın yaşamaya eğilimlidir; yükseldikçe değil, kök saldıkça kendini güvende hisseder. Bu yüzden yükseklikle birlikte beliren huzursuzluk, aslında insanın yerden, yani ait olduğu doğal ortamdan uzaklaşmasının yarattığı bir gerilimdir. Öte yandan, sürekli daha büyük, daha yüksek yapılarda yaşama arzusu giderek yaygınlaşmakta ve bireyin yaşam alanına dair beklentilerini daima ötelenen bir tatminsizlik üzerine kurmaktadır (Karaca Küçük, 2015:1457). Dolayısıyla gökdelen, fiziksel olarak insanın topraktan ve

doğadan, simgesel olarak da özünden ve benliğinden uzaklaşmasının ve varoluşsal bir kaygıya düşmesinin sembolüdür.

Gökdelenlerin mimarisi, Michel Foucault'nun panoptikon kavramına doğrudan gönderme yapan bir düzeni temsil eder. Cam duvarlar, açık ofisler ve sürekli izlenebilirlik düşüncesi, bireyin davranışlarını kendisinin denetlediği bir disiplin alanı yaratır. Bu açıdan bakıldığında *Gökdelen*'deki iç düzenin, panoptik sistemin neoliberal bir versiyonu olduğunu söyleyebiliriz. Şeffaflık, demokratik katılımı desteklemekten çok, gözetimi normalleştiren ve bireyin kendini sansürlemesine yol açan bir mekanizma hâline gelmiştir.

Romanda sınıfsal hiyerarşi, mimari yapı ile birebir örtüşür. Üst katlar yöneticilere, alt katlar emekçilere; dışarı ise sistem dışı sayılan yılkı adamlara ayrılmıştır. Bu mimari model, Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sındaki Alfa-Epsilon sınıf ayrımını çağırıştır. Ancak burada biyolojik ayırmadan ziyade, kültürel ve mekânsal düzeyde bir ayırım söz konusudur. Kentteki herkes gönüllü olarak bu sisteme katılır. Evlerinden, geleneklerinden, hatıralarından ve doğayla bağlarından vazgeçerek gökdelenlerde yaşamak isterler. Böylece *alabildiğine çirkinleştirilip kirlenmiş kentin karışık yollarından ve birbirinden çirkin yapılarından* (s.71) kurtularak özgürleşeceklerini düşünürler. Gökdelenlerin yükselişi yalnızca Temel Diker'in değil, çıkar sağlayan ya da sessiz kalan herkesin ortaklığıyla mümkün olur. Suç; suskunluk, beklenti ve çıkarlarla beslenen kolektif bir kabule dönüşür. Yalçın (2020: 111), bu durumu Hannah Arendt'in "kötülüğün sıradanlaşması" kavramıyla açıklar.

Distopik romanlarda otoritenin en güçlü araçlarından biri, mekân olduğu kadar, düşüncüyü, belleği ve iletişim araçlarını da biçimlendirmektir. Bu anlamda totaliter denetimin bir örneği olarak kabul edebileceğimiz Tahsin Yücel'in *Gökdelen* romanında hedef, bireyin düşünsel ve simgesel dünyasıdır. Roman boyunca medya ve yargı aygıtları; tek tipleştirme² ve kolektif belleği silme amacıyla sistematik biçimde işler. En belirgin mekanizmalardan biri, medya üzerinden kurulan kültürel tahakkümdür. Medya, asli görevi olan bilgi aktarımı için bir araç olmaktan çıkarılıp bireyin zihinsel çerçevesini şekillendiren, algısını yönlendiren bir ideolojik aygıtla dönüştürülmüştür. Tüm dünyada yaygın bir yılkı adamı gerçeği varken kimse bunu farkında değildir, zira: "hiç kimse bundan söz etmez, hiçbir gazete bunu yazmaz, hiçbir televizyon göstermez." (s.135). *Gökdelen*'de medya, reklamcılık ve yayıncılık üzerinden bireyi "tüketici özne"ye indirger. Karakterlerin

2 "... tüm gökdelenler birbirinin aynı olacak, aynı çizime göre, aynı yükseklikte, aynı genişlikte." "Bugün, komutlar ve yollar hızla tek biçimliliğe yönelirken, kılıklar da tek bir kimliğe gidiyor, üstelik kadın ve erkek, evli ve bekar ayrımı da kalmadı artık, kalsa da kimsenin umurunda değil." (Yücel, 2025:64-65)

dili, gündelik konuşmalardan iş terimlerine, hatta özel yaşamlarına kadar, sermaye mantığını özümsemiş bir yapıya dönüşmüştür. Bu, Althusser'in devletin ideolojik aygıtları içinde tanımladığı medyanın işleviyle doğrudan örtüşür: birey, kendi adına konuştuğunu zannederken, esasında sistemin dayattıklarını dillendirmektedir. Kitaplar ortadan kaldırılmış, kültür kanonları çökmüş, yerine dijital kataloglar, medya paketleri ve pazarlama söylemleri geçirilmiştir.

Romanın bir diğer dikkat çekici boyutu, yargı sisteminin tamamen özelleştirilmiş olmasıdır. Temel Diker tarafından kurulan Yargı A.Ş., adaletin piyasalaştırılmasının uç noktada bir örneğidir. Toplumsal sözleşme biçimi olması ya da etik bir temel üzerine oturması gereken hukuk, “hizmet sunumu” mantığıyla çalışır. Yargıçlar, davaları müşterilerinin memnuniyetine göre yönlendirir; haklılık değil, satın alınabilirlik esastır. Bu durum, olması gereken hukuk-devlet ilişkisinin yerine piyasa-etik ilişkisini temele alır. Booker'ın (2012) dikkat çektiği gibi, birçok distopik metinde hukuk, denetimi sağlama adına otoritenin doğrudan bir uzantısıdır, *Gökdelen*'de hukuk, buna ek olarak, piyasayla birleşerek bireyi tüketici statüsüne de indirger.

Bunların tamamlayıcısı olarak romanda dikkat çeken temalardan biri de sistem dışına itilmiş bireylerin konumudur. “Yılkı adamları” olarak adlandırılan bu grup, gökdelen düzenine entegre olamayan ya da olmayı reddeden ve *kurtuluşu doğada arayan* bireylerden oluşur. Bu insanlar şehrin çeperlerinde, doğayla iç içe, düzenin tanımadığı bir hayat sürerler. Aslında düzenin sınırlarının belirgin kılınması adına gerekli alanlar olan yılkı, düşünsel ve kültürel bir dışlama biçimidir. Yılkı adamları, bu ülkenin yurttaşları olarak görülmezler *yönetimin gözündeki bu ülkenin yılanları ve kurbajaları neyse yılkı adamları da odur* (s.116). Ancak roman boyunca bu figürler, bastırılmış alternatiflerin, unutulmanın, korkulmanın, geçmişin taşıyıcısıdır. Sistemin sürekliliği, bu ötekileştirilmişlerin görünmezliğine dayanır. Booker'ın (2012: 44) tanımıyla her ütopya, kendi distopyasını içinde taşır; yılkı (doğa), bu bastırılanın mekânsal karşılığıdır romanda. Fakat romanın sonunda bu görünmezlik, bir harekete, bir yönelişe dönüşür: yılkı adamları, gökdelen duvarlarına yönelir. Bu sahneyi, basit bir direniş olarak görmemek gerekir; bu hatırlamanın, hatırlatmanın ve yeniden kurmanın sahnesidir.

Özetle; *Gökdelen*, medya, dil, hukuk ve mekân gibi farklı yapısal unsurlar üzerinden kurulan bir distopyadır. Birey, izlenen, yönlendirilen ya da dışlanan bir varlıktır; fakat bununla birlikte kendi rızasıyla bu sisteme katılan, onu yeniden üreten ve anlamlandıran bir özneye de dönüşmüştür. Bu yönüyle roman, çağdaş dünyanın iktidar biçimlerini; kentleşme, küreselleşme, ekolojik

çöküş ve ideolojik aygıtlarla birlikte düşünmeye kapı açar. Gökyüzüne doğru yükselen bu yapılar, aslında insanlığın çöküşünü yansıtmaktadır.

Oya Baydar – *Çöplüğün Generali*

Oya Baydar'ın hatırlama ve unutturma süreçleriyle örülmüş çok katmanlı bir kurmaca olarak biçimlendirdiği *Çöplüğün Generali* adlı romanı, geçmişle hesaplaşmanın, bireysel ve kolektif bellek üzerinden yürütüldüğü bir distopya örneği olarak okunabilir. Romanın henüz başında zaman ve mekân belirsiz olarak verilmiş, bir ütopya kurgusuna gönderme yaparcasına “*yok zaman*” “*yok yer*” olarak tanımlanmıştır. Romanda, sistemli biçimde geçmişinin izleri silinen ve “*uydular aracılığıyla yeryüzündeki en ince ayrıntıları, bir bahçedeki çiçek tarhından köpek kulübesine, hatta evlerin içindeki eşyalara kadar kaydetme, bu kayıtları yansıtmaya olanağı*” (s.158) altında sıkı bir denetim toplumu resmedilir. Yaşanan felaketin üzerinin nasıl örtüldüğü, zamanla nasıl susturulduğu ve sonunda belleğin nasıl yerinden edildiği sorgulanır. Anlatıcı, hatırlamanın özellikle medya tarafından imkânsızlaştırıldığı, sessizlikle örülmüş bir zamanda konumlanır. Tanıklık edilecek şeyler ya bastırılmış ya da anlatılamayacak kadar parçalanmıştır. Roman, her şeyin kaybolduğu bir sessizlikte, ne anlatılanın ne de hatırlananın kaldığı bir yokluk hâlinde, okuru da susturulmuş bir geçmişin boşluğunda bekleyen karanlıkla yüz yüze bırakır:

O gün orada ne oldu?

Kimse bilmiyor, hatırlamıyor. Olanı olmayanı, gerçeği yalanı yaymakta birbirleriyle yarışan gazetelerin, radyoların, televizyonların arşivlerinde büyük depremle ilgili -çoğu birbirini yalanlayan- haberler, hepsi aynı bilgilendirme merkezinden çıkmış fotoğraflar, video filmler, bir de resmî açıklamalar var. Ama gerçeğe dair tek bir satır, tek bir ses, tek bir görüntü yok. Tarih kitapları, anı kitapları, arşivlerdeki belgeseller, filmler, eski fotoğraflar: Hiçbirinde o anla, o günle ilgili ne bir iz ne bir gönderme var. Kaç kuşak geriye gidersen git, olayı çocukluğunda yaşamış olması gereken kaç yaşlı ile konuşursan konuş, kimse bir şey anlatmıyor, anlatamıyor. Ne kulaktan kulağa bir söylence ne korkuyla fısıldanan bir sır ne bir görgü tanığı... akıp giden tarihten boyratça sökülüp koparılmış bir zaman parçası; ya da bileni, duyanı, anlatanı kalmamış, unutulmuş bir masal (Baydar, 2023:9).

Burada her ne kadar “büyük deprem” olarak bahsetse de bu olayın gerçekten ne olduğu net olarak bilinmemektedir zira “*kimi yaşlıların dilinde büyük patlama*” (s.13) olarak da tanımlanmaktadır. Toplumun tamamını ilgilendiren ve yaşamını yeniden biçimlendirmesine neden olan bu denli önemli bir olayın net olarak hatırlanamaması; unutulmanın, unutturulmak istenenin derinliğini hissettirir.

Unutmanın bir hastalık gibi yayıldığı bu ortamda geçmişte olup biteni bilen, duyanın olmadığını söyleyen anlatıcı karakter aslında hatırlayan

birinin var olduğunu bilir. Böyle söylemesinin ise “hatırlamaktan duyduğu korku”dan (s.11) kaynaklanıp kaynaklanmadığını sorgular. Bu romanda birey, kendi iç dünyasında olduğu kadar, toplumun sessizliğinde de kaybolmuş, geçmişin izlerini taşıyan ama onu anlamlandıramayan bir özne haline gelmiştir. Baydar’ın kurguladığı bu evrende hatırlamayı reddeden kolektif bilinç, baskı rejimlerinden daha büyük bir tehdit olarak gösterilmiştir. *Çöplüğün Generali*, klasik distopyalardan farklı olarak baskıyı otoritelere bağlamaz; onun gündelik yaşamdaki yansımalarını, bireysel tercihlere gönüllü rıza üretimini ve toplumsal bellekle olan kopuşlarını resmeder. Hatırlamayan bir toplumun geleceği, insanın insan olmaktan uzaklaşmasıyla tehdit altındadır. Zaten istese de hatırlayamaz zira teknoloji aracılığıyla bir denetim toplumu oluşturulmuştur: “*Şu ileri teknoloji toplumunun bir kumanda toplumu olduğunu, sadece istenenlerin bize aktarıldığını sana da anlatmam gerekmiyor herhalde.*” (s.164-165).

Romanda mekân iki ana eksenle kurgulanır: steril, yapay bir düzene sahip olan “Yeni Kent” ve geçmişin tüm izlerinin gömüldüğü, dışlanmışların yaşadığı “Çöplük”. Bu mekân ikiliği fiziksel bir ayrım olduğu kadar zihinsel bir bölünmeye de işaret eder. Yeni Kent, disiplin altına alınmış bireylerin ve susturulmuş belleğin alanıdır. Çöplük ise hatırlamayı, sorgulamayı ve travmaları içinde saklayan ama bastırılmış bir karşı-mekândır. Bu karşıtlık ideolojik bir çatışmanın ifadesidir. Yeni Kent, teknolojiyle donatılmış yapıları, yüzeysel refahı, kontrol mekanizmaları ve bireyi dizginleyen düzenlemeleriyle mutlak bir otorite tahayyülünü temsil eder. Yüksek duvarlarla çevrili, gözetim altında tutulan ve steril bir yaşam vaat eden bu kent, sakinlerinden geçmişlerini unutmalarını, geçmişle bağlarını koparmalarını ister. Belleksizlik burada bir tür güvenlik tedbiri hâline gelmiştir. Bu kentte yaşayan bireyler, adeta arıtılmış bir tarihsizlik içinde yaşamaya zorlanır; kimliklerini, aidiyetlerini ve duygusal geçmişlerini teslim ederek var olabilirler. Disiplin ve itaatın doğallaştığı bu yapay düzen, kolektif hafızanın silinmesi üzerine inşa edilmiştir. Buna karşılık Çöplük, sistemin dışına itilmiş bireylerin, unutulmak istenen hikâyelerin biriktiği karşı-mekândır. Romanda Çöplük, kültürel ve tarihsel atıkların da depolandığı bir alan olarak resmedilir. Bu mekân, hatırlamanın ve anlatmanın, dolayısıyla iyileşmenin mümkün olduğu tek yerdir. Ancak bu hatırlama süreci de kolay ve lineer değildir; parçalı, sancılı ve zaman zaman yıkıcıdır. Mekânın kaotik ve çürümüş yapısı, görünürde bir umutsuzluk taşısa da aslında unutmaya karşı verilen sessiz bir mücadelenin zeminini oluşturur. Çünkü “bu mekânın sakinleri, unutma virüsüne yakalanmadan, herhangi bir baskıya maruz kalmadan kendi yaşam alanlarını özgürce şekillendirmişlerdir” (Durmaz, 2022:52). Nihayetinde “*patlamadan etkilenmeyen tek bölge, temiz kalmış tek yeri çöplükler.*” (s. 256).

Böylece romanda mekân, fiziksel bir arka plan olmaktan çıkar; ideolojik, duygusal ve tarihsel bir yük taşıyan aktif bir öğeye dönüşür. Yeni Kent ne kadar geçmiş silmeye çalışırsa, Çöplük o kadar çok hatırlatır.

Unutma, kendiliğinden gelişen bir zihinsel süreç yerine, sistemli biçimde yerleştirilmiş bir düşünsel yönelim olarak yer almıştır romanda. *Çöplüğün generali aslında bir metafordur. Roman, kolektif hafıza kaybına ve toplumun unutmamasından kendi iktidarlara adına yarar uman derin odaklara dikkat çeker* (Canbaz Yumuşak, 2012:64). Karakterlerin tamamı, geçmişle bağlarını koparmış ya da koparmak zorunda kalmış figürlerdir, “üç maymunu oynayan bireyler” olarak tanımlanır; görmemek, duymamak ve konuşmamak, onların hayatta kalma stratejisine dönüşmüştür (Dağ, 2020). Romanda “üç maymun” metaforu, hatırlamayı bastıran toplumsal bir tutumu sorgulamak amacıyla kullanılır. Anlatıcı, hatırlamanın ve hatırlatmanın bir direniş biçimi olduğunu vurgular. Yaşanılan acıların unutulması için çaba gösterilen bir coğrafyada, hatırlamayı sürdürenler adeta cezalandırılır. Toplumsal sorunların üstesinden gelebilmek, onları görmezden gelmek yerine farkında olarak yüzleşmeyi gerektirir. Unutmak bireysel bir savunma tepkisi olabilir; fakat unutturmak, otoritenin yönlendirdiği, bilinçli ve sistemli bir müdahaledir. Bu müdahale bireyi pasifleştirir, hakikatin sınırlarını ise otorite belirler (Akkoyun, 2016:154-155). Dolayısıyla denetim, merkezi otoritenin ötesine geçerek toplumun her kesiminde yeniden üretilen bir işleyişe dönüşür.

Romanda bir başka önemli katman, doğayla olan ilişkinin kurgulanma biçimidir. Çöplük, bir anlamda bastırılmış doğanın ve bastırılmış tarihin iç içe geçtiği yerdir. Modern kentin steril ve denetimli alanına karşılık çöplük, bozulmuş ve dışlanmış olanın mekânıdır. Ancak bu sadeceme kânsal karşıtlık olarak okunmaz, etik ve varoluşsal bir ayrımı da simgeler. Başka bir ifadeyle çöplük, hatırlamanın, yüzleşmenin ve yeniden kurmanın imkânını taşıyan bir alandır. Burada yaşayan insanlar, sistemin dışında kalan ya da görmezden gelinen bireyler olmanın yanında modern yaşamın dışladığı doğayla temas kurma biçimlerini, bastırılmış belleği ve başka bir toplumsallığın izlerini de taşırlar. Çöplük aracılığıyla bu birikimler görünür hâle gelir; mekân, hem kentin dışında bırakılanın sesi olur hem de hatırlama, yüzleşme ve dönüşüm olanaklarını içinde barındırır.

Ütopya geleneğinde kent, insan aklının ürünü olan kusursuz bir düzenin mekânı olarak kurgulanır; toplumsal çeşitliğin, adaletin ve refahın somutlaştığı bir ideal alan olarak sunulur. Bu anlayışta kent, doğanın dönüştürülmesiyle elde edilen, insan merkezli bir başarı örneğidir. Oysa distopik anlatılarda kent, giderek tek tipleştirici, denetleyici ve yabancılaştırıcı bir yapıya bürünür. Bireyin özgürlüğünü sınırlayan, gözetim altına alan ve hafızayı silen bu

mekân, artık bir ilerleme vaadinin değil, yozlaşmış bir sistemin göstergesidir. Bu nedenle distopyalarda kent yalnızca fiziksel değil, ideolojik bir tahakküm alanıdır. Buna karşılık doğa, denetim dışı kalabilen ender alanlardan biri olarak özlemle anılır; kimi zaman saklanan, kimi zaman kaçılan, kimi zaman ise düşlenen bir sığınaktır. Doğaya dönüş arzusu insani olanı, duyguyu, hafızayı ve çeşitliliği koruma çabasını da içinde barındırır. Böylece ütopyaların kutsadığı kent, distopyalarda bir tür hapishaneye dönüşürken; bastırılan doğa, özgürlüğün ve hatırlamanın simgesi hâline gelir.

Başları karlı ulu dağları, gürül gürül akan pınarları, yeşil otlakları, hayvanlarını damarlarını, ölülerini dirilerini özlüyorlardı. (...) Yemyeşil çayırılar, diz boyu papatyalar, mis gibi kekik kokusu düştü aklına. Köyümüz her mevsim güzel kokardı (...), buralar leş kokuyor... (s. 24)

Baharda cılız otlar, kardelenler, yonca çiçekleri biterdi bu tarlalarda. Eskiden, çok uzaklarda kalmış o bolluk ve barış günlerinde, yemyeşil buğday başakları altın sarısına döndüğünde, bıçaklar yolunup tınazlandığında hasadı kutlardı. Şimdilerde bu topraklar ekip biçilmiyordu artık, Büyük İşletme ile Bölge buraya taşındığından beri yasaktı bu toprakları işlemek. (s.115)

Bu imgeler toplumsal düzenin dışladığı bir yaşam biçiminin hatırlatıcılarıdır. Toprak, üretimin yerini ihmalin ve denetimin aldığı bir mekân olmuştur. Doğa, geçmişe tanıklık eden, onu içinde saklayan ve yeniden hatırlamaya çağıran bir unsurdur. Baydar, çürüme ile bereket, yasak ile ritüel arasında kurduğu karşıtlıkla belleğin bireysel ve toplumsal yönlerini de öne çıkarır. Artık biçilmeden kalan buğdaylar ve unutulmuş hasat kutlamaları, kaybedilmiş bir yaşamın izleri olarak romanın dokusuna işlenir. Romanın kahramanı ise kentin, teknoloji ve bürokrasiyle şekillenmiş yaşam biçiminden uzaklaşıp kurtulmak ister: *“Bu şehrin gürültüsünden, trafiğinden, üst üste yığılmış metal kutulara benzeyen sözde akıllı oturma birimlerinden bıktım artık.”* (s.166)

Baydar’ın romanında devrim hayal edilmez; ancak bellek aracılığıyla yeşeren bir umut söz konusudur. Unutulmuş olan, yeniden hatırlandığında yalnızca geçmişi değil, geleceği de dönüştürme gücüne sahiptir.

Yıllardır orada olduklarına, orada yaşamlarını sürdürebildiklerine göre, uçurumun dibinde bir başka hayat var: Onlarca yıldır kendini sürdürebilmiş, unutmaya ve basına direnebilmiş bir hayat, günü gelince uçurumu aşır. Yeni Kent’e yayılacak bir umut... (s.262)

Romanın sonunda beliren bu sahne, belleğini yitirmemiş bir yaşam biçiminin hâlâ var olduğunu gösterir. Uçurumun dibinde sürdürülen hayat, unutuyla çevrelenmiş Yeni Kent’in karşısına dikilen sessiz bir direnci temsil

eder. Roman boyunca, başka bir yaşamın mümkün olduğuna dair bir işaret olan Çöplüğün ve burada yaşayan küçük topluluğun varlığı karanlık ve suskunlukla kuşatılmış bir dünyanın içinde gedik açar. Baydar, felaketin ve sessizliğin mutlak olmadığını; anlatının, belleğin ve tanıklığın zamanla bir karşı duruşa dönüşebileceğini sezdirir. Böylece Çöplük, yenilgiyle özdeşleşen bir mekân olmaktan çıkar, geleceği dönüştürebilecek bir ihtimalin taşıyıcısı olur.

Ayşe Kulin - *Tutsak Güneş*

Ayşe Kulin'in *Tutsak Güneş* adlı romanı, distopya türüne özgü temaları dramaturjik bir ilerlemeyle ele alır: gözetim, kontrol, unutmama ve direnme. Roman, dinî ve polisiye yapıların birleştiği karma bir iktidar düzeniyle kurulmuş olan Ramanis Cumhuriyeti adlı otoriter bir rejimde geçer. Gökcisim (Güneş'i perdeleyen dev bir nesne) adlı astronomik felaket ile birlikte toplumsal düzenin çözülmesi ve romanın başkışısı Yuna'nın bu koşullardaki bireysel varoluş mücadelesi, kültürel baskı ve doğa karşıtlığıyla yüzleşme ekseninde işlenir. Roman modern zaman eleştirisini, unut(tur)ma, bilgiyi bastırma ve toplumsal kontrol gibi klasik distopya motifleriyle bezenmiş bir kurguyla ele alır. Geleceğin "Felaketler Ülkesi"nde bilim yok sayılır, kelimeler şekilsizleşir, hatırlamak bile suç sayılır. M. Keith Booker'ın (2012) işaret ettiği gibi, her distopya, ütopya vaadiyle kurulur ama sonunda baskı ve tahakküm üretir. *Tutsak Güneş*'te, "açlıktan, kıtlıktan, işsizlikten, kargaşadan, çok uzun süren bir iç savaştan..." çıktıktan sonra kurulan "düzenli, güvenli bir hayat" (Kulin, 2015:18) olarak ifade edilen refah, düzen, güvenlik gibi kavramlarla meşrulaştırılmış toplumsal yapı kısa bir süre sonra bozulur ve bu düzenin arkasında yoğun bir denetim mekanizması, bireysel hakların bastırılması ve homojen bir toplum yaratma çabası ortaya çıkar. Roman, bu çelişkiyi ifşa ederek, ütopya adı altında kurulan düzenlerin nasıl birer distopyaya dönüşebileceğini göstermektedir. Nitekim, "ütopya ile distopya arasındaki sınır, oldukça kırılgandır; ideal gibi görünen bir düzen, içindeki en küçük çatlakla kolayca baskıcı bir yapıya evrilebilir" (Aras, 2020).

Ramanis rejimi *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te inşa edilen gözetim toplumu modelini çağrıştırır bir biçimde gözetim teknolojilerini (gözcüler, sansür, dil yasakları) kullanarak bireyi disipline eder. Michel Foucault'nun panoptikon kavramıyla tanımladığı denetim mekanizması burada da işler: gözetleyen belli değildir ama gözetlenme ihtimali sürekli: "*Televizyonlar açıkken tüm evler dinleyebiliyor, hatta gözetlenebiliyor...*" (s.118). Panoptik gözetim mekanizması, bireyler üzerinde daimî ve paranoyakça bir otokontrol etkisi yaratır. Yuna, sürekli izlenen ve bunun sonucunda kendi kendini izlemeye zorlanan bir kişi haline gelir: "*Her bir hareketimizin takip edilebildiği bir*

sistemde yaşadığımı yeni fark ediyordum” (s.124). Ayrıca Yuna’nın hipnoz seansları sırasında Dr. Sorgen’den duyduğu rahatsızlık ve “*düşünceyi de okuyabiliyorlar mı acaba?*” (s.124) sorusu, bu paranoyanın ulaştığı boyutun bir göstergesidir.

İnsan, kimliğini gerek kişisel gerekse toplumsal geçmişiyle kurduğu bağ sayesinde inşa eder. Bu süreçte bellek aracılığıyla bireyin köklerine tutunması ve kendini gerçekleştirme sağlanır. Ancak romanda, Ramanis Cumhuriyeti’nde, gıdalara eklenen kimyasallarla hafızalar zayıflatılarak insanların geçmişlerinden koparılması hedeflenir ve bütünlüklü bir kimlikten yoksun, sorgulamayan ve kolayca yönlendirilebilen bir toplum yaratmak istenir. Bu amaçla, bilim bir manipülasyon aracı olarak kullanılır. Yerleşik değerler, tarih ve alışkanlıklar silinerek, insanlar sürekli unutan ve itaat eden pasif varlıklara dönüştürülür. Böylece, tektipleştirilmiş bir nüfus üzerinde mutlak hakimiyet kurulur. “Sistemin ideal vatandaş profili, bütüncül bir kimlikten yoksun ve sürekli unutan bireylerdir. Yönetim, bilimi araçsallaştırarak insanların hem bedenlerine hem de zihinlerine nüfuz eder” (Geçen, 2022:324). Romanda geçen “(...), *derin ve tatlı bir uykudasınız, evet. Ama gün gelecek uyanacaksınız (...)*” (s.54) ifadesi, unutmanın bir tür uykuyla özdeşleştirildiği bir hâli ortaya koyar. Burada uyku, bilinçli ya da bilinçsiz bir kaçış, görmezden gelme ya da bastırma arzusunun tezahürü olarak yorumlanabilir. Bireyin ya da toplumun, yaşananlara karşı duyarsızlaşması, bastırılan acıların ya da gerçeklerin üzerini örtmesi, derin bir unutmaya halini andırır. Bu nedenle de uyanmak, hatırlamaya, yüzleşmeye ve dönüşmeye yönelik bir çağrıdır. Distopik romanlarda unutmak çoğu zaman sistemin bekası için gerekli bir mekanizma olarak işler. Ancak Baydar’ın bu ifadesi, bastırılan vicdanın er ya da geç uyanacağına, dolayısıyla unutuşun kalıcı olamayacağına dair bir umudu da içinde barındırır.

Romanda iklim krizi, iktidar ve güç arzusunun insanlığa karşıt bir görüntü çizmesinin bir yansıması olarak karşımıza çıkar. İnsanların tüm yaşamını olumsuz yönde etkileyen bu krizin arkasında trajik bir güç savaşı vardır (Geçen, 2022:322) Gökçisim olarak adlandırılan ve bir anlamda “güneşi tutsak eden” bir nesne aracılığıyla güneş kapatılmış, tüm bilimsel faaliyetler ve toplumsal ilgi bu hedefe yönlendirilmiştir. Bu sayede insanlar çözüm bulamayacakları yapay bir sorunla uğraştırılarak başka şeyler düşünmeleri engellenmiş ve bir anlamda toplum kontrol altına alınmıştır. Diğer taraftan insanların tüm zevk ve ihtiyaçları -belirlenen sınırlarda- karşılanarak, *Cesur Yeni Dünya*’da olduğu gibi sahte bir huzur ortamı meydana getirilmiştir:

Sizin yerinize düşünen, üzülen, sorunları çözen Uluhanımız vardı. Size tek öğretilen işlerinize odaklanmaktı, sonra da her istediğiniz önünüze

serildi. Ev, okul, sağlık hizmetleri, iş, güç, hazır-yiyecek, ana-babalarınıza barınak... Hayatı kolaylaştırdı size, karşılığında da sorgu sualsiz itaat ve ha babam çalışmanızı istedi. Hiç gocunmadan çalıştınız. (s.145)

Sonucunda ise insanlar artık birer *robot* haline gelmişlerdir. Bu süreçten kurtuluş, Yuna'nın sorgulamaya başlamasıyla birlikte bireysel bir aydınlanmanın ve hafızanın yeniden inşası sürecinin başlamasıyla olur.

Romanın finalinde Yuna'nın gökcismi sorgulaması, distopik tahakkümün sınırlarını gösteren bir dönüm noktası oluşturur. Bu epifani anı, bireysel bilinçlenmenin toplumsal dönüşümün ilk kıvılcımına nasıl dönüşebileceğinin bir örneğidir. Kulin, insan ruhunun derinliklerinde saklı kalan özgürlük arzusunun hiçbir totaliter sistem tarafından tamamen söndürülemeyeceği savındadır. Romanın sunduğu bu umut ışığı, distopik kurguların salt karamsarlık üretmediğini, aksine insanlığın direnme kapasitesine dair güçlü bir inancı cisimleştirdiğini ortaya koyar. Kolektif hafızanın gücü, roman boyunca işlenen temaların özünü oluşturan bir direniş manifestosuna dönüşür.

Ayşe Kulin - *Yarın Yok*

Ayşe Kulin'in *Yarın Yok* adlı romanı, 2285 yılında "Hayırlı Uyanış" sonrası kurulan Merkez Şehir Devleti'nde başlar. Bu gelecek, modern toplum yapılarını merkeze alan tek tip, aşırı kontrollü ve ekolojik çöküş sonrası oluşmuş bir distopyayı temsil eder. Türk edebiyatında eko-distopya türüne yakın duran çağdaş örneklerden biridir. Roman, yakın gelecekte bir çevre felaketiyle karşı karşıya kalan bir dünyada geçer. Küresel ısınma, su ve gıda kıtlığı, biyolojik çeşitliliğin yok olması, temiz hava ve doğal alanların ticarileşmesi gibi temalar çevresel ve sosyo-politik sonuçlarıyla birlikte kurgulanmıştır. Toplum, otoriter yönetimler ve çok uluslu şirketlerin iş birliğiyle doğadan tamamen koparılmış, "ekolojik yurttaşlık" kavramı yerini "biyolojik uyumluluk" ve "sistem içi işlevsellik" gibi teknokratik değer yargılarına bırakmıştır. Bu noktada Kulin'in distopyası, bireyin doğadan, diğer insanlardan ve kendisinden nasıl yabancılaştırıldığını gösterir bir niteliktedir. Roman boyunca doğaya dair her şeyden "sorun" olarak bahsedilir. Doğal alanlar, ekonomik fayda üzerinden değerlendirilir; tarım toprağı bir rant nesnesi, su ise yönetilmesi gereken stratejik bir kaynaktır. İnsanlar artık "doğaya rağmen" yaşamakta, doğanın varlığı yalnızca bir tehdit ya da kontrol edilmesi gereken unsur olarak algılanmaktadır. Bu anlamda *Yarın Yok*, insan-merkezli (antroposentrik) bir anlayışın iflasını ilan eder. Romanın ana karakterleri, ekolojik çöküşün tam ortasında yaşarken, duygusal tepkisizlik, alışkanlıklarla yetinme ve dirençsizlik gibi psiko-toplumsal sorunlarla da yüzleşir. Uslu'nun (2024) da belirttiği gibi, roman,

teknolojik ilerleme, bayındırlık ideolojisi ve ekolojik yıkım unsurlarını kesiştiren karanlık bir gelecek portresi çizer ve bireyin özgürlük mücadelesini varoluşsal bir kriz içinde sunar. Ayrıca, “*Nutregon gazının kullanıldığı Felaket Savaşı ertesinde, Hayırlı Uyanış’tan*” (Kulin, 2023:7) 121 yıl sonra kurulan bu kavramsal düzen, Ayşe Naz Bulamur’un (2023) deyişiyle, pek de hayırlı bir uyanış değildir. Burada her şey düzen içinde işler gibi görünse de “*yeryüzünde mutlu, umutlu ve bunalım da olmayan insan kalmamış gibidir*” (s.36). Çalışmak, uymak, üretmek... Devletin ideal vatandaşı olmak dışında bir seçeneğin bırakılmadığı bir yaşam sürer insanlar. Tuvalete gitmek, su içmek bile kurallara bağlıdır. En küçük ihmalin cezası vardır. Gözcüler, ofislerdeki disiplini sağlamakla görevlidir:

Her iki saatte bir, tuvalet ziline müziğini duyunca aynı masada oturan dört kişi dışarı çıkıyor ve altı dakika sonra yerlerine dönmüş oluyordu. Sadece tuvalete gitmek için değil gıda haplarımızı yutmak, su içmek, kan dolaşımını hızlandırmak adına saat başı beş yüzer adım atmak için de belli aralıklarla ve değişik melodilerle çalan zillerimiz vardı. Her hafta içimizden biri, işimizin başına tam zamanında dönmemizi sağlamak için gözcülük görevini üstleniyordu. Disiplinin bozulmaması ve verimin düşmemesi çok önemliydi; bu nedenle gözcülük çok ciddiye alınıyor, geciken arkadaşına yarım dakikalık kıyak yapan gözcünün bu hareketi gecikeninki gibi siciline işleniyor, bu ceza yükselmesine yansiyordu. (S.8-9)

Her birey, topluma ne kadar katkı sağladığı üzerinden değerlendirilir. Aşk, romantizm ya da arzular bu sistemde yersiz görülür. Çocuk sahibi olmak için genetik onay gerekir. Aile kurmak bile devletin denetimindedir. Böylece ütöpik bir dünya haliyle kurulan düzen, sıkı bir denetim toplumu meydana getirmiş ve bir distopyaya dönüşmüştür.

Geçmişin dünyası ile geleceğin teknolojik toplumu arasında kurulan karşıtlıkla, nasıl bir dönüşüme uğradığı açıkça gösterilen mekân, distopik düzenin doğrudan taşıyıcısı olarak kurgulanmıştır. Romanda asıl dikkat çeken, anlatıcının yaşadığı zamanın mekânıdır. İnsanlığı felakete sürükleyen savaştan üç kuşak sonra Birçok şey düzeltilmiş, savaşlar sonlandırılmış, “*ırk, inanç, cinsiyet ve ten rengi ayrıcalıkları, değişik kıtaların ve ülkelerin üstünlükleri gibi böylece kavramların hepsi rafa kaldırılmıştır.*” (s.16) Tek amaç dünyayı *huzurla yaşanabilecek bir cennete* (s.17) dönüştürmektir. Ancak teknoloji gizlice tüm yaşamı kuşatmış, insanlar doğal ihtiyaçlarını bile yapay çözümlerle karşılamaya başlamıştır. Beslenme haplarla yapılmakta, iletişim zihin yoluyla kurulmakta, seyahatler ışınlama ile gerçekleşmektedir. Her şey kusursuz bir işleyişe bağlanmıştır; fakat bu düzenin ardında kaybolan insan ilişkileri, bastırılan arzular ve kısıtlanan özgürlükler vardır.

Pek çok distopik roman, insan eliyle şekillendirilmiş düzenin doğa üzerindeki yıkıcı etkilerine odaklanır ve teknolojik gelişmelerin kontrolsüz ilerleyişi, doğayı yalnızca tüketilecek bir kaynak olarak görme anlayışıyla birleşir. Kentleşme, betonlaşma ve sanayileşmenin dayattığı yaşam biçimi, doğal çevrenin giderek yok olmasına neden olur. Göller ve ırmaklar kurur, ormanlar yok edilir, toprak verimsizleşir. İklim krizi, kuraklık, gıda kıtlığı ve ekolojik dengesizlikler, artık insanın varlığını tehdit eden temel sorunlar hâline gelir. Uzun zaman mücadele etmelerine rağmen içine düştükleri bu durum karşısında insanlar derin bir umutsuzluğa kapılır. Yaşanabilecek başka gezegenler keşfedilmiş ve buralara gitmek olanaklı hale gelmiş olsa da insanoğlu nereye giderse gitsin felaketi de beraberinde götürecektir:

“Gezegenin tüm nehirleri ve gölleri suları çekildiğinden beri bataklığa dönüşmüştü. İklim değişikliğinin kuruttuğu yeryüzünde hiçbir şey yetişmediğinden nereye gidersek gidelim Aynı yapay ağaçların altında nefeslenecek, suni gıdaya kupon kesecek ya da kolay yolu seçip beslenme haplarımızı yutacaktık. (...) Dünyanın herhangi bir köşesinde gerçek yeşilliği göremeyecek, denizlere, göllere giremeyecek olduktan sonra şahsen koğuşumdaki alıştığım yatağımda kalmayı yeğlerdim.” (s.26)

Yeni Dünya, görünürde huzurlu ama özünde denetimle şekillendirilmiş bir toplumsal yapının sahnesidir. Savaşın ve israfın sona erdiği bu düzende, ahlaki saflık en temel ilke hâline getirilmiştir. Ancak bu saflık, bireyin iradesi pahasına kurulmuştur. İnsanlar artık duygularını değil, düzeni önceleyen bir yaşam biçimine yönlendirilmiştir. Gezegenin doğal kaynaklarının tükenmiş olması, fiziksel olarak hareket etmeyi bile anlamsız kılar; tatil yerine sanal geziler önerilir, kıyafetler ancak eskiiyince değiştirilebilir. Bu distopik dünyada, devletin her şeyden önce gelen amacı, üretim ve disiplin düzeneğini korumaktır. Bilim insanı Mira'nın Tayro virüsünün panzehrini bulmak üzere kurgulanmış yaşamının her alanı, iş ahlakı ve biyopolitik mantıkla şekillendirilmiştir. Ayrıca romanın sosyal eleştirileri Mira karakteri üzerinden işlenir. Tayro virüsüyle mücadelede ideolojik, kültürel ve psikolojik çerçeveler de ortaya çıkar. Bu yolla Kulin, günümüz sosyal adaletsizliklerine de değinmek ister. Uslu'nun (2024) belirttiği gibi, Esrana karakteri aracılığıyla yapılan eleştiriler, özellikle kadın hakları konusunda günümüzde hâlâ etkili olan eşitsizlikleri vurgular.

Romanın en etkileyici yönü, geçmişle yüzleşme gerekliliğini güçlü biçimde hissettirmesidir. Mira'nın atalarından biriyle kurduğu ses bağı, hafıza, tarih ve kimlik bağları açısından geçmişle bugün arasında bir köprü oluşturur. “Öteki tarafla” kurulan hafıza bağı ile tarihle hesaplaşma eylemine dönüşen ve bir anlamda belleğin tazelenmesi anlamına gelen bu yolculuk, geçmişteki

yolsuzluklar ve eşitsizliklerle hesaplaşmadan geleceğe dair bir yapı kurmanın imkânsızlığını kanıtlar bir nitelik taşır.

Yarın Yok, distopya türünün klasik öğelerini (teknolojik baskı, merkezi ideoloji, ekolojik yıkım) günümüzle kesişen sosyal-kültürel eleştiriyle çatıştırır. Uslu (2024), romanın modern toplumun temel sorunlarına yönelik bir eleştiri sunduğunu ve sistemin sürdürülmesi halinde kaçınılmaz felaketi net bir şekilde ortaya koyduğunu söyler. Bu yönüyle *Yarın Yok*, günümüz Türkiye’si üzerinden geleceğe dair bir alarm görevi görür. Ancak “Toplumsal ilerlemeyi bireysel mutluluğun üstünde tutan kapitalist düzeni eleştiren bu romanda gelecek zaman yoktur” (Bulamur 2023). İnsanlar tarafından kayıtsızca tahrip edilen doğa, bir göktaşının dünyaya çarpmasıyla, ironik biçimde tüm insanlığın sonunu getirir ve roman “YARIN YOK” çılgınlıklarıyla biter.

Sonuç

Bu çalışmada incelenen dört çağdaş Türk romanı, distopya edebiyatının Batı merkezli tarihsel örneklerinden farklı olarak, yerel tarih, kentleşme, neoliberal dönüşüm, kolektif bellek ve kültürel çözülme ekseninde şekillenen özgün metinlerdir. Her biri farklı sosyo-politik odaklar taşısa da bu metinler, benzer biçimde, bireyin otorite karşısındaki konumunu, baskı mekanizmalarını ve direniş potansiyelini mekân ve bellek üzerinden ele alırlar.

Tahsin Yücel’in *Gökdelen* adlı romanı, kentleşme ve modernleşme söylemleri üzerinden şekillenen distopik bir İstanbul’da geçer. Kapitalist düzene eklenmiş bireylerin, yükselen gökdelenlerle birlikte etik değerlerden uzaklaşmaları, mekân ve ideoloji ilişkisi üzerinden gösterilir. Roman, bireyin toplumsal hafızadan ve mekânsal köklerinden koparılmasıyla birlikte hem benliğini hem de ahlaki yönünü kaybettiğine işaret eder. Bu kopuşun yarattığı yabancılaşma, teknolojik ilerleme ve mimarî ihtişam arzusunun, insan doğasını bastıran bir düzene evrilmesiyle daha da belirginleşir.

Oya Baydar’ın *Çöplüğün Generali* adlı romanı, bellek, suskunluk ve tanıklık ekseninde gelişen distopik bir eserdir. Geçmişin sistematik biçimde silindiği bir toplumda, anlatıcının belleğiyle olan kırılğan ilişkisi, hem bireysel kimliğin hem de kolektif belleğin çözülmesini görünür kılar. Zaman ve mekânın belirsizleştirildiği anlatıda, hakikatle bağ kurmanın neredeyse imkânsız hâle geldiği, susturulmuş bir toplumsal yapı resmedilir. Romanda, geçmişin silinmesinin sadece bireyi değil, bütün bir toplumu sessizliğe mahkûm ettiği iddia edilir.

Tutsak Güneş romanında Ayşe Kulin, iklim krizinin yol açtığı küresel çöküşü otoriter bir rejim atmosferinde işleyerek distopik bir dünya kurar. Güneş ışığının yokluğu, bireylerin yaşam alanlarını, zihinsel dirençlerini ve düşünsel bağımsızlıklarını kuşatan bir metafora dönüştür. Yuna'nın hikâyesi hem bedensel hem düşünsel olarak denetim altında tutulan bireyin, zamanla kendini izlemeye zorlandığı bir gözetim evreninde nasıl yalnızlaştığını ve kırıldığını anlatır. Roman, doğayla bağın koparılmasıyla birlikte toplumsal yapının nasıl çözüldüğünü, insanın hem çevresinden hem de anlam duygusundan uzaklaştığında nasıl savunmasız kaldığını ortaya koyar. Bununla birlikte, ekolojik felaketin yalnızca bir çevre sorunu olmadığını, bireysel varoluşu kökten etkileyen siyasal ve toplumsal sonuçlara yol açtığını göstererek distopyanın eko-politik boyutunu da gösterir.

Ayşe Kulin'in bir diğer romanı *Yarın Yok* ise, teknolojik ilerleme ve çevresel yıkımın iç içe geçtiği bir gelecek kurgusuyla dikkat çeker. Şimdiki zaman, geçmişin ekolojik ve etik krizlerinin mirasıyla biçimlenmiş, ileri teknolojiyle çevrilmiş ama insani değerlerden yoksun bir yaşam alanına dönüşmüştür. Beslenme, iletişim ve hatta üreme gibi temel insan faaliyetlerinin devlet denetimine girdiği bu dünyada, bireylerin neredeyse yarı-robot hâline geldiği gözlemlenir. Roman, bireysel mutlulukların baskılandığı, duyguların ve arzuların düzen adına törpülendiği bir sistemin, insanı insandan uzaklaştırdığını anlatmak amacındadır.

Belleğin bastırılması, bireyin kimliğini yitirmesi, doğanın tahribi ve teknolojinin tahakküm aracına dönüşmesi bu dört romanın ortak tematik eksenleridir. Her bir metin, modern yaşamın yarattığı yapısal sorunları eleştirerek distopyacı düşüncenin, mevcut dünyanın çarpıklıklarını görünür kılmak ve olası felaketleri önceden haber vermek gibi temel işlevlerini yerine getirir. Bu bağlamda, çağdaş Türk romanında distopya, geçmiş sorgulama, bugünü eleştirme ve geleceği düşünme biçimi şeklinde kendini gösterir.

Kaynakça

- Akkoyun, T. (2016). *Ütopya / distopya batı ve Türk romanlarından örneklerle bir karşılaştırmalı edebiyat çalışması*. Ankara: KKM Yayınları.
- Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları*. Çev., Yusuf Alp - Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aras, E. (2020). Ütopya arzusunda bir distopya: Berci kristin çöp masalları. *Toplum ve Demokrasi*, 14(33), 129–146.
- Baydar, O. (2009). *Çöplüğün Generali*. İstanbul: Can Yayınları
- Bezcl, N. (1984). *Yeryüzü cennetlerinin sonu: ters ütopyalar*. İstanbul: Say Yayınları.
- Booker, M. K. (2012). Ütopya, distopya, toplumsal eleştiri. (Çev. Oğuz Tecimen) *Notos*. S.36, s.35-46.
- Bradbury, R. (2018). *Fahrenheit 451*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bulamur, A.N. (2023). *Ayşe Kulin, Yarın Yok: geçmiş günümüzde*. <https://t24.com.tr/yazarlar/ayse-naz-bulamur/ayse-kulin-yarin-yok-gecmis-gunumuzde,40710> (Erişim Tarihi: 22.06.2025)
- Canbaz Yumuşak, F. (2012). Ütopya, karşı-ütopya ve Türk edebiyatında ütopya geleneği. *Bilgi Dergisi*, 61, 47-70.
- Çakmak, S. (2016). *1980 sonrası Türk romanında karşı-ütopya* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi).
- Dağ, P. (2017). Çöplüğün Generali romanında karşı-ütopyayı kuran öğeler: kolektif bellek yitimi ve unut(tur)ma. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 9(18), 75–88.
- Demir, R. (2019). Bir kent distopyası olarak Tahsin Yücel’in Gökdelen’i ve romanın distopya edebiyatı içindeki yeri. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. 4 (2), 446- 467.
- Durmaz, A. (2022). *Edebiyatta distopya ve Oya Baydar’ın distopik romanları*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*. Ankara: İmge Yayınları.
- Geçen, S. (2022). Modern zaman trajedisinin felaketler ülkesi: distopya Ayşe Kulin’in Tutsak Güneş adlı romanı üzerine. H. Sarı, Y. Koşar (Haz.), *Edebiyatta Ütopya / Distopya* içinde (s. 314-335). İhlamur Kitap.
- Hasanov, B. (2016). İbn Haldun’da asabiyet kavramı – Maurice Halbwachs’ın “kolektif hafıza” kavramı ile bir karşılaştırma. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(59). <https://doi.org/10.17755/esosder.263245>
- Huxley, A. (2006). *Cesur yeni dünya*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Karaca Küçük, Ş. (2015). Distopik bir roman olarak Gökdelen’de yapı ve izlek. *Turkish Studies - International Periodical for the Languages, Literature and*

History of Turkish or Turkic. Volume 10/8 Spring 2015, p. 1445-1466, ISSN: 1308-2140, www.turkishstudies.net, DOI Number: <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.8119>, ANKARA-TURKEY

- Kulin, A. (2015). *Tutsak güneş*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kulin, A. (2023). *Yarın yok*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kumar, K. (2005). *Ütopyacılık*. Çev., Ali Somel. Ankara: İmge Yayınları.
- Kumar, K. (2006). *Modern zamanlarda ütopya ve karşı ütopya*. Çev., Ali Galip. İstanbul: Kalkedon.
- Malkoç, E. S. (2021). Ütopyalardan gerçeklere, gerçeklerden distopyalara. *Sosyologca Dergisi*, 6(2), 143–159. <https://sosyologca.org>
- Orwell, G. (2010). *Bin dokuz yüz seksen dört*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şen Sönmez, U. (2020). Bir ekodistopya olarak Köpekli Çocuklar Gece-si'nde ekomarksizmin izleri. *TUDED* 60(1), 389-424. <https://doi.org/10.26650/TUDED2020-0009>
- Uslu, A. (2024). Ayşe Kulin'in "Yarın Yok" romanında distopya. *Kesit Akademi*, S. 40, 158-186.
- Yalçın, F. (2020). Bir ekodistopya olarak Tahsin Yücel'in Gökdelen romanı. *Mavi Atlas*, 8(1), 107-114. <https://doi.org/10.18795/gumusmaviatlas.694784>
- Yücel, T. (2024). *Gökdelen*. İstanbul: Can Yayınları.
- Zamyatin, Y. (2019). *Biz*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Political, Social and Linguistic Discourse of Dystopia in Paul Lynch's Novel, *Prophet Song*

Zeynep Kopan¹

Abstract

Paul Lynch's *Prophet Song* (2023) is a contemporary novel providing social and political elements with a brilliant and provocative account of the Stack family in a totalitarian regime. An unconventional use of language is also included in the narrative of the novel such as run-on phrases, long sentences, uninterrupted paragraphs, and dialogues without quotation marks. These political, social, and linguistic features of the novel determine its dystopian discourse. Several literary studies have argued the problem of political, social and linguistic discourse; however, these features in the context of contemporary dystopian literature remains to be explored properly. Thus, this study aims to analyse the dystopian elements in the novel within the context of political, social, and linguistic discourse. The study enables a discussion on the authoritarian political system, the oppressive social order, and dystopian language use in Paul Lynch's novel, *Prophet Song* in the light of the discourse analysis. All things considered, Paul Lynch's *Prophet Song* appears to have a dystopian discourse including political, social, and linguistic elements.

Introduction

In the contemporary world literature, describing imaginary totalitarian societies and portraying fictional dehumanized individuals have been gaining much popularity over the past few decades. This popularity with a wide range of literary works simultaneously has provided the development and spread of dystopian literature around the world. Authors dealing with dystopian themes are overfondly welcomed with great interest by the readers. Thus, dystopia has been becoming a fundamental genre with a particular set of characteristics in the contemporary world literature. Perhaps dystopian

1 Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Beykent Üniversitesi, zeynepkopan@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-1064-7217

literature is momentarily essential because it throws light upon the existed troubles and fears of the today's world and foresees the expected problems and anxieties of the people in the future. It is still an arguable but at the same time a prevalent fact that dystopia takes its inspiration from the real events and actors of the present-day communities. On the contrary, Northrop Frye (1965), an important literary critic, claims that, "Life imitates literature up to a point, but hardly up to that point. The utopian writer looks at his own society first and tries to see what, for his purposes, its significant elements are. The utopia itself shows what society would be like if those elements were fully developed" (p. 324). This is also true for a dystopian writer from a different perspective. Unlike Utopia with systematic, harmonious, idealistic and perfect order, Dystopia attempts to show dangerous, extreme, offensive and devastating elements within a society which the writer has observed and considered in the society. The reflection of the current and forthcoming real-life circumstances into the literary atmospheres from an anti-utopian perspective is specifically important since dystopian literature encourages its readers initially to think, perceive and question the social practices and political endeavours of the surviving governments and then to take a rational and necessary action to stop the probable manipulations, oppressions and controls by the authoritarian forces. Thus, dystopian literature might be considered as a comprehensive insight into citizen-state relationships and an immediate notice in advance about present and future tyrannies.

As a very remarkable representative of this dystopian tradition in literature, Paul Lynch is one of the most significant and distinguished authors of both Irish and contemporary world literature. Paul Lynch, a highly talented author, discusses both modern and tyrannical world struggles such as the emigration into another country from a totalitarian regime, the racial and other discriminations by a despotic government, and the existing and foreseen cruelties against the people in a particular society. He especially concentrates upon the fears, worries and sufferings of the individuals surviving in the authoritarian systems. In his writing, he uses a mesmerizing and provocative poetic language with a style of a brilliant description of his characters and a valiant depiction of realistic issues into the fictional realities. Furthermore, his use of language in his novels allowing a sort of explanation, discussion and warning to readers and critics clearly defines what the dystopian discourse is and greatly provides how the dystopian discourse is to be comprehended in literary circles. Thus, the dystopic discourse might be discussed politically, socially, and linguistically, because dystopia by its definition refers to an invented place which is ruled by a totalitarian regime; a society in which the people are oppressed, controlled and conditioned; and a system in which the

language is restructured and manipulated. Lynch's works make significant contributions to the political, social, and linguistic dystopian discourse in literature.

Among Paul Lynch's novels, *Prophet Song* is by far the most outstanding novel signifying a dystopian discourse in literature politically, socially and linguistically. Published in 2023, the novel was awarded 2023 Booker Prize. It has become one of the bestselling books not only Ireland but also all over the world. This apparently illustrates that readers desperately need a new understanding and/or perhaps a proper solution to their current troubles in their lives under the despotic regimes, because the world is unfortunately being ruled by these regimes and people's troubles are getting to resemble one another more strongly. For readers and critics, Lynch's novel is fairly eye-opening to consider the prevailing practices of the states and highly encouraging to question the probable activities of the governments. Moreover, reading those characters' fictional experiences in the novel makes the readers initially to empathize with their actual lives and then to question their own identities and societies.

Paul Lynch's *Prophet Song* is a crucial dystopian novel focusing Eilish Stack and her family in the Republic of Ireland which has turned into a tyranny. The Stack family – Eilish and Larry with their four children, Mark, Molly, Bailey, and Ben – is trapped within a dark and nightmarish society under a totalitarian regime. While Eilish is a competent biologist who is unable to work owing to the recent despotic activities in the country by the new order, Larry, her husband, works a teacher and a leader in a trade union. In this terrifying social and political atmosphere as Larry is interrogated by the GNSB (The Garda National Services Bureau), a police force because of his protest against the new system and then disappeared mysteriously, Eilish is left alone and desperate with her children. The whole country and Eilish's mind are in turmoil: The country has been started to be ruled by an oppressive government with the emergency powers, and she does not want to accept these overbearing practices of the new regime. In the meantime, Mark, her eldest son, disappears and loses contact with his mother and other siblings, because after he has been called by the military service, he prefers not to join the army and to involve in the rebel forces against the regime instead. Whether he is alive or is killed by the government or not remains a mystery. Bailey, her second son, gets a shrapnel wound to his head in an attack and is taken to the military hospital without her consent, then she eventually finds his son's dead body in a morgue. He is probably tortured and killed by the regime. Molly, her only daughter, has to deal with some kind of depression as a result of their losses and experiences in this

environment. Ben, her toddler, even feels insecure and needy in these war circumstances. After these series of tragic events, even though she still has a hard time believing what she struggles and she suffers from some varieties of misery, Eilish with her two children, Molly and Ben, decides to escape from this totalitarian regime. The end of the novel is still ambiguous and open-ended, because whether they manage to escape from this terror or not, is unclear. However, it ends hopefully with Eilish's bright words, "...to the sea, we must go to the sea, the sea is life" (Lynch, 2023, p. 309).

Paul Lynch has composed a very complicated and sophisticated structure with his novel from the perspectives of the individuals to the core of the politics and society with an unconventional use of language. This intense structure might be studied by different approaches to the literature. Nonetheless, amidst these approaches, the discourse analysis is by far the most appropriate method of literary criticism to discuss the dystopic discourse of the novel politically, socially and linguistically, because *Prophet Song's* dystopic content determines its political, social and linguistic discourse of dystopia. Accordingly, discourse analysis provides abundantly what the purpose of the novel is and how the meaning of novel is constructed. Furthermore, it paves the way for not only how the language use works effectively in some contexts but also how power relations determine political and social circumstances. Thus, discourse analysis is quite essential and beneficial to question dystopian elements within a novel. Lynch's novel elaborates the political issues of authoritarian rule, such as surveillance, manipulation and control in a totalitarian regime. Furthermore, it unfolds the social problems of oppression, suppression, loss of identity and individuality, misinformation, uncertainty, chaos and confusion in an authoritarian society. Additionally, it illustrates the concerns dealing with the use of language such as language manipulation, censorship and silencing the individuals in a despotic environment. In the light of these themes, *Prophet Song* criticizes the existing and forthcoming anxieties of dystopian discourse in terms of politics, society and language within the governments.

Paul Lynch's *Prophet Song* is a contemporary novel providing political, social and linguistic elements with a brilliant and provocative account of the Stack family in a totalitarian regime. An unconventional use of language is also included in the narrative of the novel such as run-on phrases, long sentences, uninterrupted paragraphs, and dialogues without quotation marks. These political, social and linguistic characteristics of the novel define its dystopian discourse. Several literary studies have argued the problem of social, political and linguistic discourse in dystopian literature; however, these features in the context of contemporary dystopian literature

by discourse analysis remains to be explored properly. Thus, this study aims to analyse the dystopian elements in the novel within the context of political, social and linguistic discourse in three sections. In the first section, political discourse is going to be discussed in terms of authoritarian rule, surveillance, manipulation and control. The second section is going to analyse social discourse within the novel in view of oppression, suppression, loss of identity and individuality, misinformation, uncertainty, confusion and chaos. In the third section of the study, linguistic discourse is going to be argued with regard to language manipulation, censorship and silencing the individuals. Lastly, the conclusion summarizes the main arguments of the study. All things considered, this study enables a discussion on the oppressive political system, the authoritarian social order and dystopian language use in Paul Lynch's novel, *Prophet Song* in the light of discourse analysis. Clearly, the novel appears to have dystopian discourse including social, political and linguistic elements.

Political Discourse

Politics involves the activities of states, governments and organizations by making laws, applying rules and expanding practices in a particular society of a particular region. It has a direct and profound impact on the common behaviours of the society, the general attitudes of the individuals, communication and interaction patterns. It simply determines the way people think, behave and speak according to some rules and laws. These characteristics of the politics make political issues the core basics of dystopian literature, because politics is a powerful tool to systematize the society and classify individuals under the authority. Dystopia represents political issues in a very bad, unfair, abnormal and terrifying systems, but these political issues are the representations of real-world problems in imagined, futuristic, nightmarish and dehumanized versions. Thus, it might be stated that dystopian novels imitate some political issues and discourses under the rule of extreme totalitarian regimes. "While dystopias are greatly exaggerated and fictional, dystopian literature provides critical commentary of the social, political, and technological issues of their time" (Thuta, 2023, p. 74). On the other hand, political discourse includes both the individuals' interaction and communication and their thinking, speaking and behaving patterns about politics, governments, ideologies, power relations and political systems. Paul Lynch's *Prophet Song* is also highly political in terms of its political content demonstrating some political issues and discourses such as authoritarian rule, surveillance, manipulation and control. Thus, analysing political discourse of this dystopian novel is important since it offers a critique about these political issues with their discourse.

Authoritarian rule is the central political issue in *Prophet Song* referring a type of political structure where political plurality is rejected. As for in the novel, authoritarian rule is closely related the National Alliance Party (NAP), a radical political party in the Republic of Ireland in the fictional near future. Irish government is taken over by that party and Irish constitution is suspended by emergency powers. Then, a different and despotic secret police service, the Garda National Services Bureau (GNSB) is founded and the Garda Síochána is permitted an extensive authority. It has specific and special powers on the individuals. Michel Foucault (1995) argues police power in his book, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison* that “Police power must bear ‘over everything’: it is not however the totality of the state nor of the kingdom as visible and invisible body of the monarch; it is the dust of events, actions, behaviour, opinions – ‘everything that happens’” (p. 213). Thus, the police power is one of the main responsible and authority of the government. With the police force, the government has a domineering power over the individuals of the society, especially applying a number of restricting rules and laws by expecting from people to obey them without questioning.

A reign of fear is also established by the governmental authorities and organizations in the society. In the novel, there are various instances showing this authoritarian rule: “The government has issued a series of new decrees, all schools and third-level institutions have been closed with immediate effect, citizens have been ordered to stay at home except to buy food or medicine or to provide care to the elderly or sick” (Lynch, 2023, p. 183). Another instance for authoritarian rule is that judicial system is also a tool to exercise its power in this regime. For instance, “Habeas corpus has been suspended under the national emergency legislation, in effect, the state has special powers and has silenced the judiciary” (Lynch, 2023, p. 39). As a result of these despotic practices and discourses, Eilish sees and understands that this is a new and dystopic political order, “What she sees before her is an idea of order coming undone, the world slewing into a dark and foreign sea” (Lynch, 2023, p. 45). This dark and foreign sea changes their reality and determine how they have to live and talk and what they have to think and feel. This is their new political reality and their new political discourse. That Paul Lynch warns people about the present and future of the states through his writing and what Eilish actually experiences are unfortunate facts of this universe, and most people are familiar with this kind of oppressive applications. According to Eric Voegelin (1953), “The vast majority of all human beings alive on earth is affected in some measure by the totalitarian mass movements of our time” (p. 68). Consequently,

these fictional compositions are the representations of the political realities, discourses and probabilities concerning all human beings.

Surveillance is another political issue in the novel. It alludes a close observation of a person or place, particularly by a superior power such a police force or governmental organization authorised by a totalitarian state due to an anticipated crime. In the novel, The Garda National Services Bureau (GNSB) has become a very powerful structure empowered by the government to surveil the individuals and organisations in the society in order to obtain information about their anticipated illegal activities and crimes. In the novel, Larry points out that “Look, Eilish, you know how they work, what it is they are after, they gather information, they do so discreetly” (Lynch, 2023, p. 5). Eilish and her family are being observed and followed by the government considering what if they could become objectionable to the benefits of the state. Surveillance turns out to be a usual act of the government under these tyrannical circumstances. Accordingly,

State surveillance, as depicted in Lynch’s Prophet Song, infiltrates the most intimate spaces of the Stack family, destabilizing their unity and transforming their home into a place of fear and uncertainty. The constant presence of the Garda National Surveillance Bureau (GNSB) imposes an invisible but pervasive control over their lives, affecting their interactions, emotions, and sense of security... we can understand how the fear of surveillance shapes behavior, erodes trust, and compels individuals to self-regulate under the oppressive gaze of the state (Shah, Ansar & Ali, 2025, 1295).

The above quotation brilliantly clarifies that surveillance decides the way a family live and how the individuals think and behave in an authoritarian society. Their relationship between the family members, their safety and comfort, and even their feelings are destructively restructured by surveillance.

In *Prophet Song*, manipulation is one of the fundamental issues. It is a sort of technique of controlling and affecting individuals in a social order, typically in an unfair and deceptive way in order to change someone’s own ideas and behaviours. In the novel, the despotic government possesses an ability to manipulate the characters by rationalizing its activities with various judgements, justifying its actions with laws and pretending to care its citizens. In the novel, during the Larry’s interrogation by the police, he claims that “This is not an allegation, it makes no sense, you’re twisting something, taking one thing and turning into something else, it looks like you typed this up yourself” (Lynch, 2023, p. 10). The chief inspector interrogates Larry according to their own invented rules without considering Larry’s democratic rights. This is a very obvious example of manipulation in the

novel. Manipulation is also evident in Simon's talk to Eilish that "The NAP is trying to change what you and I call reality, they want to muddy it like water, if you say one thing is another thing and you say it enough times, then it must be so, and if you keep saying it over and over people accept it as true" (Lynch, 2023, p. 20). Thus, it might be claimed that manipulation is an absolute technique for political discourse of dystopia, because their objections, talks, protests do not represent anything, and their perspectives and speeches are not valid in this authoritarian rule.

Control is also a predominant political issue in *Prophet Song*. It might be defined from a dystopian perspective as the systems and methods of a ruling class by using force in order to preserve its power and prevent personal ideas from being expressed and behaviours from being acted. Foucault's (2021) definition of state is somehow parallel with the state which controls its power in the novel: the art of governing based on divine, natural, or human laws is not the reason of the state. Respecting the global order is not a must. According to the power of the state, it is governed. The government's goal is to strengthen this position within a broad and competitive framework (p.47). Lynch's dystopian government seems as if trying to take this opinion as a model governance. The government in the novel is trying to increase its power over the individuals. Perhaps it determines and maintains its power according to the control over the individuals. In the novel, the characters have to live under the rule of an authoritarian regime and continue to survive under the total control of the government: they do have no rights, no work to do, no place to go or travel, even no way to get a passport, no atmosphere to think and question the system and lastly no room to escape. Wretched and dehumanised, they have turned into the victims of control by the authoritarian rule. It is quite obvious in the novel that "They are lifting people from everywhere now... did you hear the journalist Philip Brophy was taken, the NAP have some nerve, it has been all over the foreign news but not a word said about it here, they are controlling the newsrooms now though social media is alive with it" (Lynch, 2023, p. 36). According to Hannah Arendt (1951), "Wherever totalitarianism possesses absolute control, it replaces propaganda with indoctrination and uses violence not so much to frighten people as to realize constantly its ideological doctrines and its practical lies." (p. 341). Control is also one of the ultimate aims totalitarian governments to keep people passive and restricted as political actors, in this way their political discourse dominates over the individuals.

Social Discourse

A society contains various dynamics: a group of people surviving together, an organized structure making decisions and a particular place having some definite customs. The society is quite influential to shape people's thoughts, behaviours and communication. The social roles, rules and customs also determine the way the individuals live like politics. They are also quite influential on people's hopes, opportunities, fears, and anxieties, and these elements within the society are similarly in the scope of dystopian literature. Thus, societies in dystopian novels take its roots from the actual practices and dynamics of the society. Dystopia also indicates social issues in a corrupt, discriminating, unusual and frightening societies, but these social issues are also the reflections of existing problems in imaginary, futuristic, terrible and exaggerated versions. Thus, it might be pointed out that dystopian novels reflect various social issues and discourses under the rule of extreme totalitarian regimes. Furthermore, social discourse involves how people interact and communicate and what they perceive social systems, roles, norms, values, beliefs, rituals and culture in a particular society. Paul Lynch's *Prophet Song* is also abundant enough for social problems in terms of its social content representing some social issues and discourses such as oppression, suppression, loss of identity and individuality, misinformation, uncertainty, chaos and confusion. Similarly, Pankaj Bala Srivastava (2024) points out that "Paul Lynch's 'Prophet Song' delves into how dystopian literature, with its imaginative and speculative nature, illuminates urgent societal issues and fosters critical reflection on our future trajectory" (p. 216). Thus, discussing social discourse of this dystopian novel is essential, because it suggests a kind of warning about some social issues in terms of these social problems with their discourse.

Oppression is the main social problem in *Prophet Song* meaning a persistent situation of being under demanding, discriminating and forbidding conditions of an authority by restricting individual rights, freedoms and opportunities. "A further paramount theme within 'Prophet Song' is the gradual erosion of personal freedom, which Lynch masterfully utilizes to lay bare the insidious mechanisms through which authoritarian regimes dismantle the independence of their citizenry" (Srivastava, 2024, p. 228). The novel is set in a world in which all the people in the country are oppressed by the authoritarian rule. Lynch demonstrates a number of oppression methods in the novel as in the following, "In the towns and cities across the country the GNSB is knocking on doors and rounding them up, the subversives who occupied the streets, the terrorists hiding in the civilian population." (Lynch, 2023, p. 101). Besides, for instance, Eilish's husband, Larry Stack, who is

both a teacher and trade union leader, is first inquired and then detained by GNSB, because he has protested the new regime and declared his own truth even though he is arrested and killed. Larry is an evident symbol of truth against the oppression. As Foucault (2016) emphasized that instead of remaining in the safe zone of the life where the truth remains unspoken, one would risk death for the sake of telling the truth (p. 79). Larry is the embodiment of this Foucauldian explanation. This is also a very obvious example dealing with the resistance against oppression. Oppression is such a powerful tool for the authoritarian rule that these people living under the authority of this regime have no right to talk and protest. Thus, a new form of truth and discourse signifying the privilege of the ruling elites is adopted by force for the common people in the society. Authoritarian rule ignores the democratic and personal rights of the individuals such as freedom of speech and protest. Thus, a new social order and a different cultural system are established with fear, anxiety and hatred. Another instance of oppression in the novel is associated with Eilish's and her four children's surviving conditions under the attacks of a civil war in the country. She has numerous serious and challenging responsibilities, but the limited space to live and the insufficient capability to do in this oppressive environment: dealing with her children's demands, trying to find food, money, help, and caring for her father, Simon, who has dementia. They have a deprived life in a deprived environment, having not enough money, plenty food and shelter from the danger. These shortages and deprivations about human services and humanitarian need are also the forms of oppression, demonstrating the ultimate power of oppressive government. The country is brought into a destructive war. Foucault (2023) knowledgeably explains this issue again that in this situation, society will be defended against the threats that come from and inside its own structure by the concept of an internal war. (p. 224). War emerged as a defence mechanism for the authoritarian rule to justify their mentality, simultaneously as an instrument used to oppress the people without leaving them the right to survive fairly. This vividly means that oppression also determines social discourse of dystopia and changes the way people communicate and resist.

Suppression is also an important social problem in the novel. From a dystopian perspective, it might be described as an action of averting and prohibiting personal wishes, desires, thoughts, acts and roles from being emerged. There is a slight difference between the concepts of oppression and suppression: oppression is a kind of long and cruel treatment to personal freedoms and suppression is the act of putting down or stopping personal rights. Suppression is a conscious act over the individuals of the society by

the government. In the dystopian worlds, “Freedoms such as the freedom of assembly, free speech, and a free press, as well as individuality and critical thought are suppressed” (Thuta, 2023, p. 66). In the novel, the opposition parties and the improper actions of the individuals are suppressed: Larry Stack is detained by the police and then he disappears. Mark Stack, Eilish and Larry’s eldest son, is called up for joining military service. Instead of military service, he hides and joins to rebel forces, but rebel-held territory is bombed by the government. He also disappears like his father. They lose their contact with Eilish and other members of the family. Protesting and opposing against the governance and its organizations are the reasons of suppression of the individuals in the society. In the novel, the reality of suppression is presented as, “She reads the ticker on the state TV news, the headlines speak of ordinary things, a world that belongs to the past or to a present that lies in strange parallel, in one world there are announcements about new appointments and budget cuts, in another there are rumours of a mass killing by government forces, civilians rounded up and executed” (Lynch, 2023, p. 171). On the surface, media with all the components focuses on delivering news to the people from a peaceful and normal perspective as if there are no domination and control in the country. However, in reality people are tortured and killed for the sake of the authoritarian desires. It is obvious in the dystopian worlds. that media is even monopolized by the government, deliberately presenting false news about the happenings in the country. In fact, Eilish sees two kinds of world: The one belongs to the suppressors and the other to the suppressed. Another striking and interesting instance of suppression from the novel is Eilish’s cutting her daughter’s and own hair. In order to “make sure nobody looks at” (Lynch, 2023, p. 294) Molly and herself, she cuts Molly’s and her own hair. This is also a clear indication of internal suppression caused by the fearful environment of the authoritarian rule. Eilish has to suppress their own desires such as having long hair. Thus, the authoritarian rule creates both an internal suppression which the characters internalize and create for themselves, and then an external suppression which the governmental organizations plan and put into practice over the individuals. Thus, suppression might also be regarded as a determinant of social discourse of dystopia.

In *Prophet Song*, loss of identity and individuality is another social problem. It refers losing one’s qualities, beliefs and values by suffering and also abandoning one’s abilities, habits and hopes forcibly by the oppressive and suppressive orders and rules of an authority. In the novel, all the members of the Stack family experience and suffer from some kind of loss. Similarly, the other people within the society lose their identity and individuality.

For instance, Eilish “turns to face the street, watching the world pass by in strange pretence, the pale and stolid faces hurrying back to work, they are mostly civil servants, every day another international firm closes its doors and makes its excuses, soon the city will be emptied out.” (Lynch, 2023, p. 124-125). New identities and individualities are purposefully formed by this authoritarian system. Perhaps, Eilish is the key character who has lost the most. These losses are: her husband, Larry, in custody, her eldest son, Mark, by the government’s bombings rebel force, her elder son, Bailey, in the hospital as a result of his injury in one of the attacks, her job as a highly skilled biologist, her house and other possessions, her father Simon, her sister Áine, her sense of joy, her safety and comfort and lastly her country. There is no contact between the family members owing to the disappearances of Larry and Mark, Bailey’s death, social and political turmoil in the country. As a result, they have lost their identity and individuality as the members of a society and citizens of a state. It is also quite ironic that Eilish remains calm and resilient with the hope of change by rationalizing and questioning things although she has lost many things during this process. Nonetheless, Mraović-O’Hare (2024) suggests that “That her reliance on reason is wasteful, dangerous for her children, and probably as problematic as the totalitarianism against which it is directed” (p.17). Another shocking example from the novel dealing with the loss of identity and individuality is that Eilish sees the rebels in a pickup truck and thinks as, “They seem to be enjoying themselves, not so long ago they were employees of all kinds, students and trainees and the unemployed who in the blink of an eye became seasoned to bloodshed” (Lynch, 2023, p. 204). At the end of the novel, the rest of the family, Eilish, her daughter, Molly, and her youngest son, Ben, have to escape from this despotic regime with the hope of a new beginning to build a new identity and individuality. Dystopian society causes the individuals to lose what they have gained and created in their lives, because social discourse of dystopia has a great impact on constructing a kind of purpose and meaning on their identity and individuality.

Paul Lynch puts the problem of misinformation in the centre of the novel. In dystopian terms, it is inaccurate and inexact information used as a tool and a campaign for propaganda in order to blur the individuals’ mind about the practices of a ruling class and condition people to the benefits of the government. In the novel, the new Irish government turns into a God-like figure belonging an omnipotent and omnipresent role. Thus, it has a domineering power over its citizens controlling all forms of organizations, actors and media providing wrong information to the public. Then, it becomes the source of misinformation and scaremongering with false news

and wrong practices, usually by force. In the novel, Eilish's friend, Carole says that "It is clear now they've been lying to us all along, that the silence is permanent, that our husbands will not be coming back, they will not be returned because they cannot be returned, everybody knows this, even the dogs on the street know it" (Lynch, 2023, p. 165). Mark also claims about the lack of information and law in this new order that "And what law would that be, Mam, seeing that there's no longer any law in the land?" (Lynch, 2023, p. 134). The public do not understand what is socially and politically happening in the country and thereby slides into uncertainty, chaos and confusion, because there are no order and law, but only misinformation. Furthermore, Sara Mill (2023) discusses Foucauldian concepts of discourse and power in her book and suggests about knowledge and power that Foucault has always focused on establishing the links between truth and power, as well as between knowledge and power...As a result, it helps us realise that knowledge is always used to the advantage of particular groups, moving us away from the idea that knowledge is neutral and objective. (p. 104). Because of this reason, it might be asserted that the knowledge of the authoritarian rule is not knowledge for the benefits of the society, rather misinformation and it is also used as a kind of apparatus to oppress and suppress the individuals. Misinformation deeply manipulates the people in the society, because it spreads quickly among the members of the society. Moreover, misinformation deconstructs the meaning people have composed. Thus, it is quite influential in social discourse of dystopia.

Uncertainty, chaos and confusion are the basic social problems in *Prophet Song* which are interpenetrated and complementary to one another. They might be defined as a fearful process and/or a painful situation in which common people in a society know little or nothing about the real intentions and ongoing practices of a totalitarian regime. Uncertainty, chaos and confusion are unfortunately the ultimate and inevitable results of the tyrannical regimes. Lynch has intentionally built this environment, because "The purpose, really, is to set the mood (apocalyptic) and a stage from which the trauma of the past few years can slide almost imperceptibly into a disaster less familiar" (Markovits, 2023). Oppressive and oppressive structures through misinformation creates an unknown, mysterious and ambiguous environment. People does not understand what is going on and make sense about what is happening. Eilish is also one of these people struggling with this unrest in the country while also trying to deal with difficulties resiliently. She does not know why Larry is detained and where he is after his arrest by the police even though she tries to search him by writing a petition. Whether Mark is alive or not is not clear although she attempts to find him.

How Bailey is transferred into a military hospital after his injury from his skull and why is tortured and killed in the hospital are also unknown after she even finds his son's dead body in the morgue. Right along with the uncertainty about the fate of those individuals, chaos and confusion have become prevalent in the country. There is an ongoing clash between the new government and the opposition parties, between the police force and the rebel force, and even among the individuals. Attacks, bombings, explosions and the civil war are de facto realities in this new regime creating chaos and confusion. The process of uncertainty, chaos and confusion also brings violence against the public. In the novel, the brutality of the police force is indicated as "She sees police with batons, they are beating the marchers into grovelling shapes, they are beating them into the corners of the street, tear gas skulking within some slow time occurrence while without the marchers flee in repeat clips" (Lynch, 2023, p. 30). Nevertheless, the novel itself does not directly present any idea about the development of the rebel force against the government. The readers could guess but do not know much about the resistance of the characters and other people in the country. In view of that characteristics, Paul Lynch gives the readers room to consider the ambiguous structure of the novel and ambiguous environment of the totalitarian regime. All in all, uncertainty, chaos and confusion are the key features of social discourse, and these elements determine and shape people's actions, thinking, understanding and reacting.

Linguistic Discourse

Language is a powerful tool and designed system for human communication and human interaction within a particular society consisting of many elements. It definitely influences the discourse of the society and individuals. It refers the study of the language in all forms used by organizations and people. Dystopia also demonstrated various issues related to language in an unpleasant, hostile, unfamiliar and fearsome places, but these issues dealing with language are also the exemplifications of present problems in fantastic, futuristic, horrifying and overestimated versions. Thus, it might be suggested that dystopian novels argue various linguistic issues and discourses under the rule of extreme totalitarian regimes. Furthermore, linguistic discourse contains how people use language, namely think, speak and express themselves in particular political system and a particular society. In Paul Lynch's *Prophet Song*, there is an ample scope for linguistic issues in terms of linguistic structure and discourse of the novel indicating some linguistic issues such as language manipulation, censorship, and silencing the individuals. Linguistics concern of the novel is twofold: linguistic structure

of the novel and linguistic discourse of the characters. Thus, examining linguistic structure and discourse of this dystopian novel is significant, for it provides a sort of caution for present and future about some linguistic issues with their discourse.

Language manipulation is the major issue dealing with linguistic discourse of dystopia in *Prophet Song*. The term refers the use of words and phrases to oppress, repress and suppress the individuals under totalitarian rules. Paul Lynch specifically uses some words and phrases to intensify the chaotic and gloomy atmosphere of the dystopian world in the novel. In the novel, the word, 'darkness', is used throughout the novel in order to depict the evils of the despotic world. At the beginning of the novel, it is stated clearly, "The darkening garden not to be wished upon now, for something of that darkness has come into the house" (Lynch, 2023, p. 4). Moreover, Paul Lynch's use of language is manipulative through long sentences, no paragraph breaks, no dialogues of characters, use of comas to connect the sentences. Long sentences are literary and linguistic tools which create some kind of tension and suspense and build a sense of confusion and chaos. They also make the novel unclear to understand and the readers weary to follow the sentences. On the other hand, they provide a detailed account of events and rich descriptions of the characters in the novel. Moreover, there are no paragraph breaks in the novel either. A paragraph break is used to separate the ideas in a piece of writing. Without paragraph breaks, the novel becomes hard to read and understand. All the ideas and events have interconnected one another with this use of language. Furthermore, the dialogues of the characters within the novel are not demonstrated clearly in apostrophes. Instead, readers could infer from reading who is talking to whom without dialogues. This feature also causes some kind of unclarity, ambiguity and confusion in understanding. However, it enables readers to increase their attention on their ideas and allows understanding to become deep and multilayered. Additionally, use of comas instead of periods makes the novel more continuous, rhythmic and fluid. Conversely, with the use of the comas in the novel, ideas and events become overlapped, and thereby ambiguity and confusion are created in the meaning of the novel. These techniques which Lynch has used are summarised as in the following,

Comprised of blocks of text, with no paragraphs or dialog markers, which are only interrupted by occasional one-line spaces and chapters headed by numerals alone, Prophet Song exudes the air of "paranoia creeping in" (Marvkovits) but also creates the aura of "claustrophobia" (Harrison) in which the characters as well as the reader suffocate. (Pietrzak, 2025, p. 5)

Lynch has vividly created a gloomy and dark atmosphere with the words he has chosen and the techniques he has applied in his writing. These kind of uses related to language can also remind the readers the technique, the stream of consciousness in which ideas and events flow irregularly. These techniques make the novel more lyrical and denser, but at the same time more confusing and complicated. In this way, it might be asserted that readers have to read the novel with the authoritarian power of the author according to his linguistic rules. Readers could empathise with the dystopic atmosphere through the language rules he created. These structural characteristics also make the content of novel consistent with the nature of dystopia. Thus, language manipulation is one of the key features of linguistic discourse, because it helps readers to understand the nature of dystopia.

Censorship is another principal issue related to linguistic discourse of dystopia in *Prophet Song*. Literally, it simply refers the control of various words, concepts, materials and organizations through various means due to political purposes. From a dystopian point of view, it is a control mechanism for a government to maintain and exercise its power over its citizens, because the political actors interpret some ideas of people as a threat for their own benefits and find some practices dangerous for their own existence. In the novel, it might be confirmed that “Another decree is announced on the news, the listening to or reading of any foreign media has been prohibited, news channels from abroad will be blocked and an internet blackout starts from today” (Lynch, 2023, p. 175). The authoritarian rule prevents the public from accessing accurate information and the truth through censoring foreign media and internet by pumping its own truth. Censorship is also related to language in this novel, because the characters are censored by the authoritarian rule. They are not allowed to talk about and protest the new regime freely. Instead, they are prevented from expressing themselves and stopped themselves from doing and saying things. All the members of the Stack family are somehow censored, because they are regarded as being dangerous and having undesirable opinions about the government. Since they do not support the new regime, they are considered to be usual suspects planning secretly against the government and to be guilty of having offensive activities against the regime. That’s why they are deliberately eliminated from the society and killed by the police force. Censorship restricts people and indirectly restricts their linguistic discourse, and the authoritarian rule enforces its own laws, ideologies and practices.

In *Prophet Song*, silencing the individuals is one of the important issues concerning linguistic discourse of dystopia. It might be described as a method of preventing people from telling the truths, expressing themselves,

stating their opinions and showing their feelings. In order to silence people, censorship might be used as a tool in a dystopian society. In other words, silencing the individuals might be achieved by censorship. Additionally, the characters unconsciously turn into silent people because of the traumas they have suffered from and become astounded about what they have faced in the tyrannical conditions. In the novel, it is also clear from Eilish's complaint about the silence of the people that "Look at you lot, ...the unions bowed and silent, and at least half the country in support of this carry-on and casting the teachers as villains" (Lynch, 2023, p. 38). Thus, silencing could be achieved externally by the oppressive methods of the government or internally by the individuals themselves resulting from the things they have faced in this dystopian world. Consequently, discourse is not only related how language is used, but also to who could speak and who couldn't, what is the source of silence in the society, which voices are powerful or not, and what is spoken by the authority to silence. In the novel, silence leads to language problems, lack of communication and interaction, and distortion of linguistic discourse, because the purpose of social and political norms is determined by the dominant power, not by all participants of the society, the meaning, truth, reality, and identity are built by the appointed rulers opinion leaders not collectively.

Conclusion

Dystopian novels are increasingly attracting the attention of both readers and critics in the twenty first century. Compared to other types of literary genres, dystopia is still a new phenomenon that is supposed to be explored in detail and clearly understood. This study demonstrated a descriptive and critical account of political, social and linguistic discourse of dystopia in Paul Lynch's *Prophet Song*, explaining dystopian elements in the novel, offering discursive facts from the characters of the novel, and analysing the dynamics of dystopian discourse. More principally, a new point of view has been presented with the hope of providing perceptions into the dystopian discourse politically, socially and linguistically. Paul Lynch's *Prophet Song* is a critical novel in terms of its political, social and linguistic discourse of dystopia focusing a family struggle under a totalitarian regime. Thus, this study has been discussed in three sections. While the novel's political discourse has been argued in the first section, the social discourse was analysed in the second, and the linguistic discourse was explored in the third. In this conclusion section, the key arguments of the study are going to be highlighted and reinforced the idea of dystopia in political, social and linguistic perspectives.

This study is bringing a new perspective in terms of political, social and linguistic discourse of dystopia in Paul Lynch's novel, *Prophet Song*. Discourse analysis does not only explore how language works in certain works of literature but also how political and social realities are created in those works. How and why politics, society and language are shaped, constructed, manipulated, controlled, oppressed and deconstructed is important in this kind of analysis. In Paul Lynch's dystopian novel, *Prophet Song*, there are a number of issues related to politics, society and language which could be discovered through this criticism. All things considered, political discourse of dystopia determines how a society is ruled, how the individuals are surveilled, how they are manipulated and how they are controlled in a state. The rule is authoritarian, the surveillance is devastating, manipulation is brutal, and control is oppressive in dystopia. Hence, human beings transform into the thing who are servile and subservient to the totalitarian regimes by losing their purpose, meaning, identity and truth. Furthermore, social discourse of dystopia explains what oppression and suppression tools are, how people lose their identities and individualities, why misinformation is prevalent in the society, and how uncertainty, chaos and confusion are created in the society. In dystopian societies, oppression and suppression is used to control people, members of the society lose all of their individual and societal roles, and uncertainty, chaos and confusion are created deliberately by the tyrannical government to maintain its power. Thus, people could not communicate, interact, share things, and keep together in this social order. Additionally, linguistic discourse of dystopia defines how language is manipulated, what is benefit of censorship for a dictatorship and why individuals are silenced. The purpose of language manipulation, censorship and silencing is to control the masses, maintain the authority and shape the society according to the authoritarian rules. Therefore, individuals become the obedient followers of the dominant regime leaving their own language, thought, truth. Paul Lynch discusses these issues comprehensively in his novel and he is not pessimistic either. However, instead of just demonstrating political, social and linguistic discourse of dystopia in the novel, he also proposes a solution with Eilish's way out from this horrible world. He considers that all the human beings can end, resist, escape from this kind of dystopian world although they have lost their hope and belief and experienced a lot of troubles. Thus, he is singing a song through his book, *Prophet Song*. The Prophet is Paul Lynch himself, seriously showing what will happen at the present and in the future under the totalitarian regime. The song is his novel, *Prophet Song* itself, clearly providing both a warning to consider and a key to open the closed doors of the hope.

Since this study is among the initial ones, many more studies related to this novel will be conducted in the future. These might be: To analyse symbolism in the novel in order to deepen the understanding of the dystopian atmosphere. To explore more dystopian themes and issues related to archetypes and conflicts based on the characters in the novel by applying psychoanalytical approaches to literature. To discuss the aspects creating power structures within a society in the light of Marxist and/or sociological literary criticism.

Works Cited

- Arendt, H. (1951). *The Origins of Totalitarianism*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Foucault, M. (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (2016). *Söylem ve Hakikat: Parrhesia*. Çev. Kerem Eksen & Murat Erşen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2021). *Özne ve İktidar*. Çev. Işık Ergüden & Osman Akınhay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Foucault, M. (2023). *Toplumu Savunmak Gerekir*. Çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Frye, N. (1965). Varieties of Literary Utopias. *Daedalus*, 94(2), 323–347.
- Lynch, P. (2023). *Prophet Song*. London: Oneworld Publications.
- Markovits, B. (2023). Life Descends into Chaos in This Year's Booker Prize Winner. *The New York Times (Digital Edition)*.
- Mill, S. (2023). *Foucault'yu Anlamak: Söylem ve İktidar*. Çev. James Cem Yaprıcioğlu. İstanbul: Fol Kitap.
- Mraović-O'Hare, D. (2024). Seers, Seeing, and War: The Prophet and Me. *new hibernia review*, 28(3), 9-18.
- Pietrzak, W. (2025). Living Through the State of Exception: Paul Lynch's *Prophet Song*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 1-10.
- Shah, S. M. H., Ansar, Q., & Ali, S. (2025). State Surveillance & Familial Resistance: A Dystopian Analysis of *Prophet Song* by Paul Lynch. *Journal of Arts and Linguistics Studies*, 3(1), 1285-1304.
- Srivastava, P. B. (2024). Prophetic voices: dystopian reflections in Paul Lynch's *Prophet Song*. *Himachal Pradesh University Journal*, 12(2), 215-232.
- Thuta, M. (2023) THIS is the Bad Place: What Dystopian Literature Tells Us About Oppression and Resistance. *The Mall*, 8(20.2), 66-75.
- Voegelin E. (1953). The Origins of Totalitarianism. *The Review of Politics*. 15(1), 68-85.

Edebiyat Çalışmalarında Ütopya ve Distopya

Editörler:

Doç. Dr. Harun GÖÇERLER

Dr. Cengiz KARAGÖZ