

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 seçeneksiz 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 uyaranlar 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

Distopiyaların 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. Gökçisim (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. Tuvalet 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 tuvalet 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.