



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**KARANLIK ŞEHİRLER, KENT DİSTOPYALARI VE ÜMİTVAR
AÇILIMLAR: ABLUKA, “ÜÇÜNCÜ ÇOCUK”, KÖRFEZ**

Sinem ŞAHİN YEŞİL

Doktora Tezi

Ankara, 2023

KARANLIK ŞEHİRLER, KENT DİSTOPYALARI VE ÜMİTVAR AÇILIMLAR: *ABLUKA*,
“ÜÇÜNCÜ ÇOCUK”, *KÖRFEZ*

Sinem ŞAHİN YEŞİL

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Doktora Tezi

Ankara, 2023

KABUL VE ONAY

Sinem Şahin Yeşil tarafından hazırlanan "Karanlık Şehirler, Kent Distopyaları ve Ümitvar Açılımlar: *Abluka*, 'Üçüncü Çocuk', *Körfez*" başlıklı bu çalışma, 2 Haziran 2023 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora olarak kabul edilmiştir.

Doç. Dr. Jale Özata Dirlikyapan (Başkan)

Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ (Danışman)

Doç. Dr. Burcu Şimşek (Üye)

Doç. Dr. Gülsüm Depeli Sevinç (Üye)

Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel (Üye)

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

Prof.Dr. Uğur ÖMÜRGÖNÜLŞEN

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “**Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir.
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

20/07/2023

Sinem ŞAHİN YEŞİL

1 “Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internette paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanın** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, **Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

20/07/2023

Sinem ŞAHİN YEŞİL

TEŞEKKÜR

Tez yazımı kişinin tek başına verdiği bir mücadele değildir. Şanslıydım ki bana bu süreçte destek veren, yoluma devam etmemi sağlayan hocalarım ve arkadaşlarım oldu. Öncelikle tezin daha fikir aşamasından bu hâle gelmesini sağlayan ve bana yol gösteren sevgili hocam ve danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ'a ve onunla birlikte tez izleme komitesinde yer alan Doç. Dr. Burcu Şimşek'e, Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel'e, ve tez savunma jürisinde bulunan Doç. Dr. Jale Özata Dirlikyapan'a ve Doç. Dr. Gülsüm Depeli'ye değerli öneri ve eleştirileri ile teze sundukları katkılardan dolayı çok teşekkür ederim. Doktoramı Hacettepe İletişim Bilimleri'nde yapmam konusunda destek olan Prof. Dr. Aksu Bora'ya, verdikleri dersler ve çalışmalarıyla bana ilham veren Prof. Dr. Funda Şenol Cantek ve Prof. Dr. Suavi Aydın'a, beni kent, edebiyat ve sinema konusunda çalışmaya teşvik eden tüm hocalarıma, karşıma yepyeni bir ufuk açtıkları için minnettarım.

Beni ütopya çalışmalarıyla tanıştıran, kaynaklar ve tartışmalar konusunda bilgilendiren, yol gösteren Dr. Emrah Atasoy'a ve desteğini hiç esirgemeyen, fikirleriyle değerli katkılar sunan sevgili arkadaşım Prof. Dr. Tuğça Poyraz'a çok teşekkür ederim. Bu süreçte başta Dr. Öğr. Üyesi Emel Uzun, Zehra Azade Soysal ve Pınar Dünder olmak üzere birlikte ders aldığım tüm arkadaşlarıma ve eski dostum Selen Hazneci'ye bana kattıklarından dolayı teşekkür ederim.

Sevgili Gören, Mehmet ve Cem Yeşil'e verdikleri moral destek için çok teşekkür ederim. Bu zorlu süreçte her zaman yanımda olan annem Reyhan'a ve babam Yalçın'a, canım kardeşim Aysel'e ve değerli eşi Hüsnü'ye, hayatıma neşe, ışık ve sevgi katan yeğenim Defne'ye ve Kuki'ye varlıkları ve destekleri için şükran borçluyum.

Yazdıklarımı titizlikle okuyup, değerli öneri ve eleştiriler getiren ve her konuda emeğiyle ve yüreğiyle desteğini hiç esirgemeyen, yaşamın zorluklarına karşı hep yanımda duran canım hayat arkadaşım Fatih Yeşil'e ne kadar teşekkür etsem azdır. Varlığıyla hayatıma hayat katan, yaşamımı daha da anlamlı hâle getiren oğlum Ege'ye ve tabii Pofuduk ve Dombili-bu'ya da minnettarım.

ÖZET

ŞAHİN YEŞİL, Sinem. Karanlık Şehirler, Kent Distopyaları ve Ümitvar Açılımlar: *Abluka*, “Üçüncü Çocuk”, *Körfez*, Doktora, Ankara, 2023.

Bu tezde, 2000’lerde Türkiye edebiyatında ve sinemasında üretilen kent distopyaları ve distopik kentler, Emin Alper'in *Abluka* (2015) adlı filmi, Mehmet Açar'ın "Üçüncü Çocuk" (2018) adlı öyküsü ve Emre Yeksan'ın *Körfez* (2017) adlı filmi üzerinden incelenmektedir. Bu eserlerin, son yıllarda Türkiye bağlamında belirleyici olan hızlı kentleşme, neo-liberal politikalar, kimlik çatışmaları ve otoriter eğilimler gibi sosyo-politik ve kültürel değişimlere karşılık olarak üretildiği savunulmaktadır. Bunun yanı sıra ütopya-distopya çalışmaları bağlamında dünya literatüründe öne çıkan kanonik eserlerin Türkiye’de yaratılan bu distopik kentlerle ilişkisi de ele alınmaktadır. Çalışmada, yazar ve yönetmenlerin kenti hem mücadele ve direnişin heterotopik bir mekânı hem de kaygı, korku, yabancılaşma ve egemenlik kaynağı olarak nasıl kullandıkları incelenmektedir. Tez, totalitarizm, mimari ve kent politikaları bağlamında dört temel tema üzerinde durur: kapitalist şehir ve kenarındaki yaşamlar, şehrin şiddet ve despotizmin bir sahnesi olarak tasarımı; modernist kent ütopyelerinin distopya olarak temsili, alternatif senaryolar üzerinden gelecek kurguları. Çalışma, edebiyat ve sinemada yeterince çalışılmamış bir konu olan kent distopyalarını Türkiye’den örneklerle inceleyerek ütopya/distopya ve kent araştırmaları alanına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Sözcükler:

Distopya, Kent Distopyası, Şehir, Edebiyat, Sinema, Otoriter Kentleşme

ABSTRACT

ŞAHİN YEŞİL, Sinem. Dark Cities, Urban Dystopias and Hopeful Expansions: *Abluka*, “Üçüncü Çocuk”, *Körfez*, Ph.D. Dissertation, Ankara, 2023.

In this thesis urban dystopias and dystopian cities produced in Turkish literature and cinema in the 2000s are examined through focusing Emin Alper’s movie called *Frenzy* (2015), Mehmet Açar’s short story “The Third Child” (2018) and Emre Yeksan’s *The Gulf* (2017). It is argued that these works were produced in response to the socio-political and cultural changes such as rapid urbanization, neo-liberal policies, identity conflicts, and authoritarian tendencies, which have been decisive in the context of Turkey in recent years. Furthermore, in the context of utopian/dystopian studies, the relations between canonical works that stand out in the world literature or cinema with these dystopian cities created in Turkey is also discussed. The study examines how writers and directors employ the city as both a heterotopic space of struggle and resistance, and a source of anxiety, fear, alienation, and a source of domination. The thesis focuses on four main themes in the context of totalitarianism, architecture and urban politics: The capitalist city and the livings on its fringes, the design of the city as a scene of violence and despotism; the representation of modernist urban utopias as dystopia, future installations through alternative scenarios. The study aims to contribute to the field of utopian/dystopian and urban studies by examining urban dystopias, a subject that has inadequately studied in literature and cinema, with examples from Turkey.

Keywords:

Dystopia, Urban Dystopias, City, Literature, Cinema, Authoritarian Urbanization

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
TEŞEKKÜR	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: TOTALİTARİZMİN MİMARİ AYGITLARI: EDEBİYAT VE SİNEMADA KENT DİSTOPYALARI	21
1.1. TENEKE MAHALLELER, KÖMÜR KENTLER	23
1.2. ŞEHRİN EMİR KİPİ	39
1.3. PROJE KENTLER: ÜTOPYA, KAOS VE BEYAZ BARBARLIK	58
1.4. SÜPRÜNTÜ KENTTE YAŞAM STRATEJİLERİ	73
2. BÖLÜM: DİSTOPYA KENTLERİNDE KORKUNUN İNŞASI VE ÜMİTVAR AÇILIMLAR	88
2.1. YOKSUNLUĞUN DİSTOPYASI: ABLUKA	88
2.1.1. Evin İmkânsızlığı	92
2.1.2. Distopyanın Varoşlarında <i>Abluka</i>	106
2.2. KAYGI MİMARİLERİ: “ÜÇÜNCÜ ÇOCUK”	113
2.2.1. Kule Semiyotiği ve Savaş Mimarisi Olarak Gökdelen	117
2.2.2. Gözetim ve Manipülasyon Tekniklerinde Mekânın Kullanımı	125
2.3. KOMİK KİYAMETİN OLANAKLARI YA DA ÜMİTVAR EKO-DİSTOPYA: KÖRFEZ	134
2.3.1. Kent Distopyalarında Sosyal Ekolojik Yönelimler ve <i>Körfez</i>	136
2.3.2. Komik Kıyametin Olanakları ya da Ümitvar Distopya	151
SONUÇ	157
KAYNAKÇA	167
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	180
EK 2. ETİK KURUL MUAFİYET FORMU	182
ÖZGEÇMİŞ	184

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Metropolis'in dikey kent tasarımı	30
Görsel 2: Filmin son sahnesi	30
Görsel 3: Nürnberg'deki Parti Miting Alanı İçin Tasarlanan Alman Stadyumunun Maketi: Stadyum 400.000'den fazla seyirciyi ağırlayacak büyüklükte ve gelecekteki Olimpiyat Oyunlarına ev sahipliği yapmak üzere tasarlanmıştır. (https://museums.nuernberg.de/documentati)	41
Görsel 4: İradenin Zaferi filminden bir sahne.....	44
Görsel 5: Blade Runner'ın son sahnelerinin çekildiği yer, 1893'te inşa edilen ve halen ofis ve alışveriş merkezi olarak kullanılan Bradbury Binası.	80
Görsel 6: Blade Runner 2049'daki çöplük sahnesi	82
Görsel 7: <i>Abluka</i> filminden şehrin panoraması	94
Görsel 8: Ahmet'in bir sanrısı.....	104
Görsel 9: <i>Abluka</i> filminin final sahnesi	112
Görsel 10: Körfez filmi bataklık sahnesi	142
Görsel 11: Konken sahnesinde parçalı çerçeve.....	150
Görsel 12: Filmde evdeki işçilerin gündelik hayatından bir kesit.....	150
Görsel 13: Filmin son sahnesi	156

GİRİŞ

“Buradan gidilir acılar kentine,
Buradan gidilir bitmek bilmeyen acıya
Buradan gidilir yitmiş insanlar arasına”
(Dante, *İlahi Komedya*, s. 47)

“Yüce Han atlasında kâbus ve beddualarla tehditler savuran kentlerin haritalarını
karıştırmaya başlamıştı bile: *Enoch, Babil, Yahoo, Butua, Brave New World*”
(İtalo Calvino, *Görünmez Kentler*, s. 203)

En eski kent distopyalarından iki örnek Sümer ve Babil anlatılarında bulunur. Bunlardan birinde efsanevi bir erkek kahraman anlatılır. Gılgamış, Uruk çevresine surlar inşa ederek onu aslanlardan, kurtlardan ve dışarının türlü tehlikelerinden kurtarmıştır. Fakat o zorba bir kraldır:

Duvarlar buyurdu Uruk ve Eanna için
kutsal toprağımız için
duvarlar ki hâlâ görülebilir; duvarlar ki üzerlerine gözyaşları dökülür
ölen askerlerin bitkin karılarının.
Gidin ve yerine çivilenmiş bedenlerine dokunun
Parmak uçlarıyla ki kendinizi bulasınız.
Hiç kimse böylesi duvarlar kuramadı daha önce.
Uruk Kulesi’ne tırmanıp bir kış akşamı dolaştırın ruhunuzu.
Görün. Dokunun. Tadın. Hissedin.
Hangi güç yaratmış olabilir bu yapıyı? (*Gılgamış Destanı*, 2008, s. 10-19).

Sümer tabletinde ise düşmanların yakıp yıktığı şehrine ağıt yakan bir kadının sesi duyulur:

Gerçekten bütün kuşlarım, bütün kanatlı canlılarım uçup gitti- derim ‘yazık kentime’
‘Kızlarımı ve oğullarımı götürdüler- derim “yazık insanlarıma”
Vah başıma gelenler, kızlarım yabancı bir şehirde, garip başlıklar içerisinde
...genç erkeklerim ve genç kızlarım bağlanmış
‘Vah benim kentime, ki o artık yok- onun kraliçesi değilim
O Nanna, Ur artık yok-onun hanımı değilim.
Ben ki evi yıkıntılara dönüşen, kenti yıkıp yok edilen
Ben ki erdemli kadın,...
benim (kentime) sebepsiz yere saldırdılar,
‘Vah benim (kentime) saldırdılar ve onu yok ettiler! (J. Pritchard, 1969, s. 460-461)

Bu eski metinlerde şehrin kendisi bir yandan acının, özlemin ve hayranlığın, diğer yandan zorbalığın, yıkıcı gururun kaynağı ve gücün simgesi olarak gösterilmiştir. Bu örneklerden

hareketle günümüze kadar üretilmiş olan kent distopyalarını yapım ve yıkım fenomenolojisi bağlamında temelde ikiye ayırabiliriz.

Yukarıdaki bu iki şehrin ilkinden, Uruk'tan yola çıkar ve Gılgamış'ın yolunu takip edersek gösterişli yollara, görkemli anlatı şehirlerine varırız. Bunlar yapımı, inşayı esas alan kent ütopyaları ve kent distopyalarıdır ve tüm büyük mimari şaheserler gibi içlerinde bir miktar zorlamayı, baskıyı, sömürüyü, matematiksel aklı, işlevselliği ve büyük bir sermaye ile yönetsel gücü, kısaca yapma iradesini barındırırlar. Bu yol, klasik ütopya ve distopyaların kentlerine, Amaurote'ye,¹ Oceana'nın² başkenti Londra'ya, Modernist kent projelerinin ve günümüz görkemli yapıların, gökdelenlerin şehirlerine açılır. Çünkü hepsinde ölümsüzlüğü arayan, dağları delip sedir ormanlarını talan eden, kısaca “doğayı dize getiren” cüretkâr insanın, Gılgamış arketipi vardır.

Ancak eğer Ur'dan, yola çıkar ve Sümerli Hanımın sesine kulak verirse Babil'in Yıkılışı'ndan, alevler içindeki İskenderiye'ye, dev dalgalar altında kalan Atlantis'ten, Sodom ve Gomora'ya yolumuz düşer. Bunlar uygarlığın yıkımını konu alan kent apokaliptiği anlatı geleneğinin arketipleridir. Bu yolda karanlık ve karnavalesk ihtilal şehirlerinden,³ vebanın hüküm sürdüğü kentlere -Venedik⁴ ve Oran'a⁵ - ulaşırız. Oradan işgal altındaki kentlere, bombardıman uçaklarının delik deşik bıraktığı yaralı kentlere, suç şehri Gotham'a, pandemiyle boşalan sokaklara ve nihayet her şeyi bitiren nükleer sona ulaşırız. Tüm bunlar ve salgın hastalık/zombi/uzaylı istilası içerikli anlatılar da yıkımı esas alan kent apokaliptiği bağlamında değerlendirilebilir. Bu anlatılarda yalnızca şehrin değil, şehirle temsil edilen uygarlığın, iş bölümünün, toplumsal düzenin kısaca kentsel organizasyonun yıkılışı işlenir. Devletin tüm kurumlarıyla birlikte işlemez hâle geldiği, düzeni ve güvenliğini sağlamakla görevli güçlerin dağıldığı, ekonomik sistemin çöktüğü ve yalnızca fiziksel olarak güçlü olanın hayatta kaldığı bir çevrenin tasviri üzerinden kaotik

¹ Amaurote, Thomas More'un (1516) birbirinin benzeri elli dört şehirden oluşan Ütopya ülkesinin başkentidir.

² Oceana, George Orwell'in (1949) *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanında dünyayı elinde tutan üç büyük devletten biridir.

³ Örneğin Charles Dickens (1859), *İki Şehrin Hikayesi* (*A Tale of Two Cities*) romanında Paris'i ve Fransız Devrimi'nin hemen sonrasındaki karmaşa dönemindeki Fransız kentlerini kaotik ve anarşik olarak temsil eder.

⁴ Thomas Mann (1912), *Venedik'te Ölüm* (*Der Tod in Venedig*).

⁵ Albert Camus (1947), *Veba* (*La Peste*)

ortamı esas alan bir gerilim kurulur. “Canlı” ve hareket halinde bir varlık olarak düşünülen metropollerin her zaman kalabalık, gürültülü ve işlek görmeye alıştığımız caddelerin, meydanların ve kamusal alanların bu boşluğu, tekinsizlik duygusunu yaratır.

Dolayısıyla demografik kaygılarla oluşturulan aşırı kalabalık kentler ya da nüfusu tükenmekte olan, boşalan şehirleri anlatan distopyalar (*demodystopia*) da bu kategoride değerlendirilebilir. Bu anlatılarda felaketlere yol açan sorunlar, genelde kenti oluşturan temel yapılardan, şehrin kendi iç dinamiğinden ya da nüfusla ilgili dönemsel endişe ve paradigmalardan kaynaklanır. Kimi zaman da bu anlatılarda kent ile kır ikiliği,⁶ bu sefer bilindik tarihi seyrinden saparak kentin aleyhinde bir bozulmaya uğramıştır. Böylece her bir felaket anlatısı, kentin, yozlaşmışlığı, çirkinliği, yüzyıllardır biriken sorunları, çelişki ve kırılmalılığı ile yıkım retoriğini tekrarlar.

Eskatolojik mitlerde şehirlerin yıkılması genellikle Tanrıların elinden gerçekleşirken seküler dönemlerde onların yerine çevre, doğa ya da insan fail olarak geçmiştir. Ancak her ikisi de insanın yapıp ettiklerine yönelik bir cezalandırma muhtevası, mesel ya da kıssadan hisse (*cautionary tale*) özelliği taşır. Kefaret ve arınma duygularıyla gelen yeni bir başlangıç umudu, kent apokaliptiğini kapalı ve tamamen karamsar bir metin olmaktan çıkarır. Böylece her bir anlatıyla birlikte tüm ağırlığı ve hatalarıyla tarih sıfırlanmış olur.

Bu iki arketipin yollarının gerek kurmaca distopyalarda gerekse geçmiş ve günümüzdeki bazı proje ve uygulamalarda yer yer kesiştiğini görüyoruz. “Yaratıcı yıkım”⁷ olarak literatüre geçen ve şehirlerin bir bölgesinin yıkılarak yerine daha farklı birtakım yapıların ve düzenlemelerin getirildiği kentsel dönüşüm pratikleri ve projeler mevcuttur.⁸ İster yapım ister yıkım fenomenolojisine dayansın, kent distopyalarının ilham aldığı malzemeler, model ve uygulamalar çok çeşitlidir ve sanatsal üretim ve temsil söz konusu olduğunda bunların hepsi de birbiriyle ilişkili farklı ağ modelleri oluşturur.

⁶ Bu konudaki temel kaynaklardan biri Raymond Williams’ın (1975) *The Country and the City* kitabıdır. Ayrıca bkz. İlhan Tekeli (2016). Tekeli, günümüz kentsel gelişim koşullarında klasik kır ve şehir karşıtlığının büyük ölçüde yok olduğunu vurgulayarak Türkiye’deki büyük kentlerin dönüşümü inceler.

⁷ Konu hakkında ayrıntılı bir çalışma için bkz. D. Harvey (2019).

⁸ Bunlar hakkında en çok yazılıp çizilenlerinden biri de 19.yy’da Paris’in yüzünü tamamen değiştiren Baron Haussmann’ın kentsel planlamalarıdır. Bkz. W. Benjamin (2004) ve D. Harvey (2019).

Bu tezin yazılmasının başlıca motivasyonu ise yaşadığımız çevrenin özgürleştirici bir alan olmaktan çıkartılıp mekânın, estetik ve tarihsel özelliklerinden sıyrılarak gittikçe baskıcı, muhafazakâr ve İslamcı bir kimliğe büründürmesine karşı duyduğum rahatsızlık ve endişe hisleri olmuştur. Bir yandan yıkım diğer yandan yapım faaliyetlerinin sürdüğü bu şehirde nefes alabileceğimiz yeşil alanların hızla betona dönüştürülmesine tanık olmaktadır. Kentsel estetik adı altında bize dayatılan çirkin heykelleriyle, zevksiz, dayanıksız apartmanlarıyla, sesi sonuna kadar açılan, sabaha karşı korkuyla uykuları bölen ezan sesleriyle, nüfusu hızla değişen, kalabalıklaşan, insanları kabalaşan, saldırganlaşan, havası kirlenen şehirlerde yaşıyoruz. Kentsel dönüşüm adı altında kültürel dokusunu yitiren mahalleleri, adları değiştirilerek tarihsel ve kültürel gönderimlerinden soyulmak istenen sokakları, renklerini, umutlarını yitirmeye başlayan, çevresine korkuyla bakan kadınları, gençleri, sokak hayvanlarını görüyoruz. Konserlerin, festivallerin, üniversitelerde şenliklerin sudan gerekçelerle iptal edildiği haberini alıyoruz. Tüm bunlar ve daha pek çok mesele gösteriyor ki içinde yaşadığımız şehirlerimizin fiziki, psikocoğrafi yapısı, yaşama biçimlerimiz ve kentsel gündelik pratiklerimiz üzerinde belirli bir ideolojik proje yürütülmektedir. Bize dayatılmak istenen bir yaşam biçimi söz konusudur. Bu durum ve buna yönelik uygulamaların tümü şehirlerimizi distopik mekânlara dönüştürmekte, kent deneyimini zehirlemektedir. Bu doğrultuda aslında tezde özellikle pandemiyle birlikte hepimizi derinden etkileyen kent distopyası kavramını derinleştirmeye çalıştım. Bu türden distopya metinlerini Türkiye'nin içinde bulunduğu tarihsel momentin yarattığı duyguların bir yansıması olarak okudum. Onların diğer totaliter distopyalar ve felaket anlatılarıyla nasıl ilişkilendiğini görmek, 2000'lerde üretilen kentsel distopya anlatılarını tarihsel ve düşünsel bağlamda nereye yerleştirebileceğimizi keşfetmek istedim.

Ancak distopik kent çalışmalarının tarihsel arka planında öncelikle edebiyat, sinema ve kent arasındaki güçlü ilişkiyi göz önünde bulundurmanız gerekir. Modern şehir, hızla akan temposu, mimarisi, sanatı, günlük rutinleri, sesleri, ışığı, ilişkileri ve devinimleriyle bu alanları etkilemiş, yaratmış ve şekillendirmiştir.⁹ Nitekim edebiyat ve sinemanın anlatı kurucu işlevi ve imge yaratmadaki rolleri de şehirleri algılayışımızda ve

⁹ Türkiye'den örnekler için bkz. Hikmet Temel Akarsu ve Nevnihal Erdoğan (2016) editörlüğünde *Edebiyatta Mimarlık*.

deneyimlememizde etkili olmuştur. Bu bakımdan Walter Benjamin (2004), sinemanın günümüzde kent deneyimine yeni bir devinim alanı açması bakımından özgürleştirici niteliğine vurgu yapar:

Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız. (Benjamin, 2004, s. 72).

Sinema ve edebiyatın kendine özgü araçlarla mekânı kurma ve onu etkili kılma gücü vardır. Edebiyatın yazıyla, sinemanın hareketli imgelerle oluşturduğu kent tasarımları ya da temsilleri dünya şehirlerine dair imgelemimizin ayrılmaz parçasını oluşturmuştur.¹⁰

Dolayısıyla günümüze kadar gerek sinema gerek edebiyat alanında kenti ve sorunlarını ele alan pek çok eser üretilmiştir. Bu eserlerin bazıları ya distopya türü içerisinde ya da distopyanın kimi anlatı özelliklerine yakın bir şekilde odaklarına kent sorunlarını işlemiştir. *Abluka* (2015, Emin Alper) adlı film, “Üçüncü Çocuk” (2018, Mehmet Açar) başlıklı öykü ve *Körfez* (2017, Emre Yeksan) adlı film ise benim bu tezde değerlendirdiğim distopik kent metinleridir. Bunlardan yalnızca “Üçüncü Çocuk”u bilim kurgu olması bakımından doğrudan distopya olarak nitelendirebiliriz. *Abluka* ve *Körfez* ise distopik özellikler barındırmakla birlikte farklı anlatı türleri içerisinde düşünülebilir. Söz konusu eserler, tezde adı geçen diğer metinlerle birlikte distopik bir kent imgesi etrafında olay örgülerini örmeleri ve kentlerin durumunu mesele etmeleri bakımından hedeflenen tartışmalara elverişli birer zemin sağlamıştır.

Kent distopyasını merkeze almak, ütopya çalışmaları, kent çalışmaları, edebiyat ve sinema gibi farklı alanları bir araya getiren disiplinlerarası bir perspektifi mümkün kılmakta, bunun yanı sıra geniş, çok katmanlı ve yeni bir araştırma yapma imkânı sağlamaktadır. Bu doğrultuda bu tez çalışması sırasında çeşitli alanların literatür ve kaynaklarından yararlandım. Öncelikli olarak ütopya/distopya çalışmaları alanındaki tanımlar, türün açılımları ve genel tartışmalar konusunda Lyman Sargent Tower’ın (1994)

¹⁰ Bu konu hakkında ayrıntılı çalışmalar için bkz. Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk, Göksel Aymaz (2004) ve Mehmet Öztürk’ün çalışmaları (2008); (2014).

“The Three Faces of Utopianism Revisited” başlıklı yazısı faydalı oldu. Özellikle distopyanın totalitarizm ve korku ile olan ilişkisini anlamamda Greory Claeys’in (2017) *Dystopia* başlıklı eseri yol göstericiydi. Tom Moylan ve Raffaella Baccolini’nin (2003) çalışmaları ise distopyanın eleştirel ve muhalif gücü konusunda ufuk açıcı oldu. Bu yazarların önerdikleri kavramlar, özellikle de “eleştirel distopya” kavramı (*ümitvar distopya, crytical dystopia*), söz konusu metinleri okuma ve değerlendirme konusunda yol gösterici oldu. Kent çalışmaları alanında ise daha en başta bu tezin konusu için ilham veren başlıca kaynaklardan yararlandım: Kent ve mimarlık tarihi konusunda Lewis Mumford’un (2019) *Tarih Boyunca Kent*, Marshall Berman’ın (2021) *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, postmodern kent ve mekân eleştirisi konusunda Frederic Jameson (2008b) ve Mike Davis’in (2016) çalışmaları, mekân ve öznenin üretim ilişkileri içerisinde karşılıklı kuruluşu konusunda Henry Lefebvre’in (2014) *Mekânın Üretimi* kitabı hem aydınlatıcı hem de yol gösterici oldu. Ancak bu temel kaynaklar, kent uygulamalarına yönelik güçlü eleştiriler içermekle birlikte hiçbirisi doğrudan “kent distopyası” kavramından söz etmiyordu. Oysa bu büyük eserlerin beslendikleri temel kaynaklar ya şimdiye kadar üretilmiş olan kent ütopyaları projeleri ya da kentler üzerine düşünme pratiği sunan ütopyacı imgelem olmuştu.

Dolayısıyla edebiyat ve sinema alanında kent ve distopyanın kesişimi konusunda kapsamlı ve nitelikli bir çalışma bulabilmek kolay olmadı. “Kent distopyası” kavramından doğrudan söz eden Guy Beaten, Gordon Macleod, Kevin Ward, Andy Merrifield gibi neo-Marksist coğrafyacıların eserleri tezin eleştirel arka planının oluşmasında etkili oldu. Bu isimlerin yanı sıra David Harvey, Stephen Graham gibi coğrafyacı ve kent tarihçileri de kentsel adalet, kentli hakkı, kentsel şiddet gibi kavramlar çerçevesinde günümüz dünyasında şehirlerin içinde bulunduğu durum konusunda faydalı bilgiler sundular. Ne var ki bu değerli kaynakların hiçbirisi edebiyat ve sinemada kent distopyalarının nasıl anlatıldığına, sunulduğuna ya da temsil edildiğine ilişkin bilgiyi içermiyordu. Söz konusu alanlarda pek çok kent distopyası ya da imgesi üretilmiş olsa da bunların akademik incelenmesinin şaşırtıcı derecede az olduğunu fark ettim.

Edebiyat ve sinema alanlarında doğrudan “kent distopyaları”ndan söz eden sınırlı kaynaklardan biri Britanyalı edebiyat ve kültür araştırmacısı Andrew Milner’in (2004) “Darker Cities: Urban Dystopia and Science Fiction Cinema” başlıklı yazısıdır. Makalede

Metropolis (Fritz Lang, 1927), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ve *Dark City* (Alex Proyas, 1998) bilim kurgu filmlerindeki şehir ve karakter temsillerinin süreç içerisinde modernden postmoderne doğru nasıl bir değişim gösterdiğini karşılaştırmalı biçimde incelenir. Milner, bu eserlerde metinlerarasılığın, Darko Suvin'in (1979) öne sürdüğü biçimiyle *novum*'un, kent tasarımları, sınıf ve toplumsal cinsiyet konularında nasıl işletildiğini sorgular. "Kent distopyaları"yla doğrudan ilgili bir başka makale ise İskoç edebiyat ve sinema araştırmacısı Keith Willimas'ın (2006) "Seeing the Future: Urban Dystopia in Wells and Lang" başlıklı yazısıdır. Burada modernist kentin makine benzeri distopik temsilleri G.H. Wells'in *The Sleeper Awakes* (*Efendi Uyanyor*, 1899) romanı ve yine Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) filmi üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alınır. Williams, dönemin tekno-ütopyasının nasıl bir kabusla dönüştüğünü bu eserlerin beslendikleri koşullar ve etkileri üzerinden tartışır.

Jeffrey Loyl Hicks'in (2014) "The Dystopian Cityscape in Postmodern Literature and Film" başlıklı doktora tezi bu konuda yapılmış bir diğer akademik çalışmadır. Marksist hermeneutik yöntem ile postmodern edebiyat ve sinemada distopik kentler, Amerika'da üretilen metinler ve şehirler (özellikle New York) üzerinden anlatılır. Tezde tarihi bağlam ile eserler arasında ilişki kurulmuş dönemin aşırı nüfus, işsizlik, ırksal ve sınıfsal ayrımcılık, mutenalaştırma gibi temel kentsel sorunları üzerinden bu metinlerin üretilme motivasyonları açıklanmıştır. Ancak teorik arka plan yetersizdir, sorun genel ve yüzeysel olarak ele alınmıştır.

Bu çalışmaların yanı sıra tezin ön hazırlığı aşamasında Giuliana Bruno'nun (1987) "Ramble City: Postmodernism and 'Blade Runner'" makalesinden, Barbara Mennel'in (2008) *Cities and Cinema* kitabından ve tarihçi Gyan Prakash (2010) editörlüğünde yayınlanan *Noir Urbanizm* derleme kitabından faydalandım. Bu çalışmalar kendi alanlarında inceledikleri metinlere ve onların üretildikleri koşullara ışık tutmuş olsalar da kent distopyaları alanında kapsamlı çalışmalar değildir ve konuyu teorik açıdan bütünsel olarak ele almazlar.

Dolayısıyla bu tez, kent distopyalarını ve distopik kentleri sistematik bir biçimde, dünya edebiyat ve sinemasından örneklerle karşılaştırmalı incelediğim özgün bir çalışmanın ürünüdür. Bu doğrultuda tezde odağa aldığım öykü ve filmleri, dünya edebiyatından ve

sinemasından örneklerin değerlendirildiği bir bütünlük içerisinde konumlandırılmaya ve irdelemeye çalıştım.

“Distopya” sözcüğü, Grekçede *dus* ve *topos* sözcüklerinden türetilmiş, “hasta, kötü, yanlış ya da tercih edilmeyen yer” anlamına gelmektedir. İlk olarak 1868 yılında parlamentoda yaptığı konuşmasında İngiliz filozof ve ekonomist John Stuart Mill tarafından, “iyi yer” olan ütopyanın karşısında konumlandığı bir sözcük olarak “yaşama geçirilmeyecek kadar kötü” (aktaran Vieira 2010, s. 16) bir yer anlamında kullanılmıştır. Mill, konuşmasında “distopya”yı Jeremy Bentham tarafından 1818’de türetilmiş olan “kakatopya” (*cacotopia*) sözcüğü ile eşanlamlı olarak kullanmıştır. Her iki sözcük de hem anlam hem de etimoloji açısından benzerlik taşımaktadır.¹¹ Bentham, bu sözcüğü, ütopya ile bir tezatlık kurarak “keşfedilmiş ve tanımlanmış hayali en kötü yönetim merkezi” olarak tanımlamıştır (*Oxford English Dictionary*, 1966, s. 313). Görüldüğü gibi distopyanın kayıtlara geçirilmiş ilk kullanımı, kökünden türetildiği ütopya gibi bir edebi eserle değil, siyasi bir platformda ve ondan aşağı yukarı üç yüz yıl sonra gerçekleşmiştir. Böylece distopya sözcüğünün eleştirel ve doğrudan politik tavrı, daha ilk kullanımında ortaya çıkmıştır.

Günümüzde “ütopya”, “iyi yer” anlamından ziyade daha genel anlamda kullanılan türe ilişkin bir kavram olarak düşünülmektedir.¹² Bir başka ifadeyle ütopyanın, distopya, anti-ütopya, eleştirel ütopya, eutopya gibi pek çok alt türü vardır. Dolayısıyla genellikle “olumsuz ütopya” olarak da bilinen distopya, doğrudan *eutopya*’nın,¹³ yani olumlu ütopyanın bir karşıtı olarak kullanılır. Sargent (1994), distopya ya da olumsuz ütopyayı şöyle tanımlar: Distopya, “yazarın okuyucunun yaşadığı toplumdan daha kötü bir toplum olarak görmesini istediği, oldukça ayrıntılı bir biçimde betimlenen ve genellikle zaman ve mekân içerisine yerleştirilen hayali bir topluma işaret eder” (s. 9). Kısaca distopya da bir tür “sosyal hayal kurma”dır, ancak bunu gerek sinemada gerekse edebiyatta karamsar, karanlık, korkutucu, kasvetli ve bunaltıcı bir atmosferde gerçekleştirir. Claeys (2017) ise,

¹¹ *Kaco* ön eki Grekçe *kako*’dan gelmiş ve nahoş ya da yanlış olan şeyler için kullanılmıştır (Vieira, 2010, s. 16).

¹² Bkz. Sargent (1994) s. 9; 25-26. Ancak kullanım kolaylığı açısından ütopya, tezin genelinde zaman zaman “iyi yer” ya da “ideal yer” anlamında kullanılmıştır.

¹³ Grekçe *eu* ekinden türetilen “eutopya” (*eutopia*), ilk defa Thomas More tarafından *Utopia’nın* (1516) ikinci kitabında “ideal mutluluk ve iyi düzenin yeri” (Onions, 1966, s. 904) anlamında kullanılmıştır.

distopya romanının “genellikle korkunun hâkim olduğu son derece olumsuz ya da kötü kurmaca bir durumu resmettiğini” (s. 7) belirtir.

XIX. yüzyıl Avrupa’sının siyasi, sosyal, ekonomik ve çevresel sorunları karşısında hem Bentham hem de Mill, ütopyanın karşısında yer alan bir sözcük üretme ihtiyacı duymuşlardır. Ancak Krishan Kumar’a (2006) göre distopya anlamında kullandığı “karşıütopyacı gelenek”, ütopyanın kendisi kadar eskidir ve izleri Hesiod, Platon ve Thomas More’a kadar sürülebilir (s. 172). Dionysos Kültü ve Satürn Bayramı’nın şamatacı, esrik ve yıkıcı gücünden beslenen bazı alt türler -Jonathan Swift’in *Gulliver’in Seyahatleri* (1726) başta olmak üzere satirik ütopya ya da hiciv türü, Viktorya dönemi İngiliz toplumunun bir eleştirisi olarak düşünülen Samuel Butler’ın *Erewhon*’u (1872) gibi taşlamalar- XX. yüzyılda distopya türünün ortaya çıkışı için verimli bir eleştirel bakışın kurulmasını sağlamıştır.¹⁴ Bunların dışında *Frankenstein ya da Modern Prometheus* (Mary Shelley, 1818), *Dr. Jekyll ve Mr. Hyde* (R. L. Stevenson, 1896), *Dorian Gray’in Portresi* (Oscar Wilde, 1890), *Dr. Moreau’nun Adası* (H.G. Wells, 1886), *Dracula* (Bram Stoker, 1897) ve Edgar Allen Poe’nun öyküleri başta olmak üzere XIX. yüzyıl gotik edebiyatı, türün beslendiği temel kaynaklar olmuştur (Kumar, 2006, s. 213-214). Yine bu dönem üretilen Edward Bellamy’nin *Geriye Bakış* (1888), William Morris’in *Hiçbir Yerden Haberler* (1890), G.H. Wells’in *Zaman Makinesi* (1895), *Uyuyan Uyandığında* (1899), *Modern Bir Ütopya* (1905), E.M. Forster’in *Makine Duruyor* (1909) başlıklı eserleri ütopya-distopya edebiyatının önemli ilk metinleri arasında yer alır.

Ancak yirminci yüzyıl başlarında hâkim olan Modernleşme, Aydınlanma, ilerleme, gelecek ve ütopyalara duyulan inanış, Dünya Savaşları, totaliter yönetimlerin uyguladıkları terör, çalışma ve ölüm kampları, büyük ekonomik buhran, nükleer silahlanma, soğuk savaş, kıtlık ve çekilen acılar sonucu, yerini karamsar bir distopyacı kırılmaya bırakmıştır. Bu dönemde *Demir Ökçe* (J. London, 1908), *Biz* (Y. İ. Zamyatin, 1924), *Cesur Yeni Dünya* (A. Huxley, 1932), *Swastika Geceleri* (K. Burdekin, 1937), *Gün Ortasında Karanlık* (A. Koestler, 1940), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (G. Orwell, 1949), *Fahrenheit 451* (R. Bradbury, 1951) gibi distopya klasikleri yazılmıştır. Bu eserlerde,

¹⁴ Ayrıca bkz. Claeys (2010) ve Vieira (2010).

totaliter baskı rejimleri, Kartezyen mantık ya da hızla gelişen bilim ve teknolojinin kötüye kullanılması, bireyin nesneleştirilmesi gibi meseleler ele alınmıştır. 1950’ler ve değişen ekonomik süreçlerle birlikte Amerika’da baskıcı devlet distopyaları, yerini şirket distopyalarına bırakır. Frederik Pohl ve Cyril M. Kornbluth’un (1953) *Space Merchants* ve Kurt Vonnegut’un (1952) *Otomatik Piano* gibi bilim kurgu metinleri, devlet ve Parti totalitarizmi yerine büyük şirketleri, oligarşileri ve tekelleşmeyi hedef almaya başlarlar. Aslında kapitalizmin, sanayileşme, tekelleşme ve oligarşinin toplum ve insanlar üzerindeki olumsuz etkileri başta J. London’ın *Demir Ökçe* olmak üzere Marksist metinler ve özellikle F. Engels’in (1845) *İngiltere’de Emekçi Sınıfının Durumu* çalışmasının etkisiyle yazılan çeşitli distopyalarda önceden ele alınmış bir konudur. Ancak 1950’ler ve özellikle 80’lerle birlikte başta *Alien* (1979-97) ve *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) filmlerinde gördüğümüz gibi şirket entrikalarını içeren bilim kurgu ve distopyalar, edebiyat ve sinemada ön plana çıkmaya başlamıştır. Sinemada şirketlerin domine ettiği kasvetli bir geleceği anlatan yapımlar özellikle ABD’de Reagan-Bush yıllarında (1981-92) şirketlerin yükselen gücüyle hız kazanmış ve günümüze kadar devam etmiştir.¹⁵

1960’lar ve 70’lerdeki devrimci hareketlerin ve karşı-hegomonik yeni sol momentin etkisiyle ütopyanın, özellikle feminizm sayesinde tekrar uyanmış olduğunu görüyoruz. Raffaella Baccolini ve Tom Moylan (2003), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* adlı kitaplarında distopya türünün de 1970’lerden sonra farklı bir yöne meyletmeye başladığına dikkati çekmiş ve distopyadaki bu eğilime “eleştirel distopya” (*critical dystopia*) adını vermişlerdir. Böylece klasik karamsar distopya anlatılarının yanı sıra “ümitvar distopya”lar¹⁶ da üretilmeye başlanmıştır. Bu tür distopyalar, açık uçlu ve/ya olumlu bir sonla biten, distopik düzene karşı gerek dil gerekse anlatı düzeyinde bir direniş imkânı sunan ya da bu yönde bir potansiyel taşıyan anlatılardır. Pat Cadigan, Kim Stanley Robinson, Octavia Butler, Marge Piercy ve Ursula

¹⁵ Konu hakkında bkz. Booker (2013), s. 11.

¹⁶ Bkz. Raffaella Baccolini ve Tom Moylan, (2003), s. 1-12. Terimin Türkçe karşılığı “eleştirel distopya”dır. Ancak bazı anlaşmazlıkların ve karışıklıkların önüne geçmek için bunun yerine, Emrah Atasoy’un önermesiyle tezde “ümitvar” sözcüğü kullanılmıştır. Bkz. E. Atasoy (2020).

Le Guin gibi değerli bilim kurgu yazarları bu dönemde *ümitvar distopya* türünde eserler üretmişlerdir.¹⁷

Neuromancer (William Gibson, 1984) başta olmak üzere 1980’lerin siberpunk roman ve filmleri, dönemin kimlik politikaları ve postkapitalist gelişmelerin bir ürünü olarak görülebilir. Bu spesifik metinler, genellikle distopya türüne ilişkin olarak nitelendirilen pesimizm, karamsarlık ya da kötümserliğe militan ya da ütopyacı bir duruşla karşı çıkar, metnin alternatif dünyasının hegemonik duvarlarını kırmakla kalmayıp, aynı zamanda özdeşünümsel olarak her distopik düşünceye yapışan anti-ütopyacı ayartmayı da reddederek türe önemli bir açılım getirirler (Moylan ve Baccollini, 2000, s. 7). Böylece tıpkı Lyman Tower Sargent’in (1994) dile getirdiği gibi distopya ütopyanın karşıtı değil, bir tür sosyal hayal kurma ve toplumsal eleştiri olarak onun alt türlerinden biri olarak yerini alır (s. 9). Distopya türünün tarihsel seyri kısaca bu şekilde özetlenebilir. Başka ülkelerde üretilen distopyalar da buna eklenir.

Türkiye ise kendi tarihsel koşullarının da etkisiyle bu birikime katkıda bulunmuştur. Osmanlı’nın son yıllarında yaşanan sorunlara çare aramak üzere yola çıkan yazarların daha iyi bir ülke arzusu doğrultusunda modern anlamda ilk ütopyaları inşa ettiklerini görüyoruz. Bu doğrultuda Hüseyin Cahid’in (1899) *Hayat-ı Muhayyel* hikâyesi, Tevfik Fikret’in “Ömr-i Muhayyel” (1898), “Yeşil Yurt” (1899) ve Ahmet Haşim’in (1909) “O Belde” başlıklı şiirleri, Ziya Paşa ve Namık Kemal’in “Rüya” başlığını taşıyan gazete yazıları öne çıkmaktadır. Halide Edip’in (1912) *Yeni Turan*, Ziya Gökalp’in (1913) *Kızıl Elma*, Ali Kemal’in (1914) *Fetret* romanları Turancı ütopyalardır. Yahya Kemal’in (1913) *Çamlar Altında Musahabe* de alternatif tarih biçiminde ütöpik özellikler taşıyan bir yazı dizisidir.¹⁸

Cumhuriyetin ilk dönemlerinde Ahmet Ağaoğlu’nun (1930) *Serbest İnsanlar Ülkesinde*, Raif Necdet’in (1933) *Semavi İhtiras* adlı romanları yayımlanmıştır. Bu dönemde Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun (1934) Cumhuriyet ütopyası olarak kabul edilen romanı *Ankara*, Memduh Şevket Esendal’ın (1940) *Yurda Dönüş* romanları öne çıkar. Peyami

¹⁷ Ayrıca bkz. Baccolini (2004).

¹⁸ Türkiye’de ütopya/distopya türü eserlerin üretilmeye başlanması ve türün gelişimi için bkz. Yasemin Küçükkoşkun (2006) ve Sadık Usta (2022).

Safa'nın (1951) *Yalnızız*, Şevket Süreyya Aydemir'in (1963) *Toprak Uyanırsa: Bir Köy Öğretmeninin Anıları*, Halikarnas Balıkcısı'nın (1945) *Aganta Burina Burinata*, Melih Cevdet Anday'ın (1975) *Raziye*, Pınar Kür'ün *Yarın Yarın*, Çetin Altan'ın (1985) *2027 Yılı'nın Anıları*, Gülten Dayıoğlu'nun (1984) *Işın Çağı Çocukları*, İlhan Mimaroglu'nun (1997) *Yokistan Tasarısı* romanları da ütöpik nitelikler taşıyan ülke tasavvurlarıdır. Bunlar arasından Hilmi Yavuz'un (1990) fantastik, ütöpik, çok katmanlı anlatısı *Taormina* romanı da İstanbul ve Bodrum'dan esinlenen bir imge kenti anlatması bakımından esnek bir kent ütopyası olarak düşünülebilir.

Türkiye'de distöpik kırılma aslında 1980'lerden daha erken bir dönemde başlamıştır. Örneğin Melih Cevdet Anday'ın (1970) *Gizli Emir* romanı, askeri müdahale atmosferini hicveden bir anlatıdır ve bu ortamın kent halkı üzerinde yarattığı psikolojik etkilere odaklanması bakımından bir kent distopyası olarak okunabilir. Yaşar Kemal'in (1978) *Deniz Küstü* romanı ise insanların yol açtıkları çevresel sorunları Türkiye'de modern anlamda işleyen ilk ekolojik kıyamet anlatılarından biri olarak kabul edilebilir. Böylece 1980'lere gelindiğinde Türkiye'de artık distopya ütopya karşısında ağırlık kazanmaya başlamıştır. Bunun başlıca nedenleri arasında 12 Eylül 1980 darbesi ile demokrasinin askıya alınması, ardından ülkenin gerek ekonomik gerek düşünsel açıdan globalleşen dünyaya açılması gösterilir (Küçükcoşkun 2006, s. 40). Nitekim ana akım üretimde de 1960-1970'lerin gençlik hareketleriyle beslenen ütopyacı iyimserlik havasının, özellikle İngiltere ve Amerika'da 1980'lere hâkim olan yeni muhafazakarlıkla birlikte, yerini yeniden bir distopyacı kırılmaya bırakmış olduğunu görüyoruz (Moylan 2000, s. xiv). Bu ülkelerde edebiyat ve sinema alanında üretilen bilim kurgu ve distopaların da özellikle yabancı dil bilen, iyi eğitilmiş genç okurlar üzerinde etkili olduğu kanaatindeyim. Bilim kurgu ile birlikte distopya edebiyatının yaygınlaşmasında türün klasiklerini çevirip basan Çağlayan, Okat, Baskan, Metis ve günümüzde de İthaki gibi yayın evlerinin de katkısı büyük olmuştur.

Böylece başlangıçtaki iyimser hava, ülküsel, idealist eğilimler, yerini eleştirel yönü ağır basan politik alegori, hiciv ve kabuslara bırakmıştır. Cüneyt Arcayürek'in (1985) siyasi alegorisi *Ku-De-Ta, Ada'da Son Darbe* yine darbe yönetimini konu alır. Bilge Karasu'nun (1993) *Gece* romanı aşağıda daha ayrıntılı ele alınacağı gibi totaliter iktidarın kentteki şiddet ve terörü nasıl organize ettiğini söylem ve dil üzerinden kuran çok önemli

bir kent distopyasıdır. Müfit Özdeş (1996) *Son Tiryaki* öykü kitabında yer alan kimi öyküler distopik öğeler içermektedir. Bu derleme içerisinde özellikle “Yeraltı İnsanları” başlıklı öykü, dünyanın yaşamaya elverişsiz koşulları öne sürülerek yeraltında yaşamaya zorlanan ve geçmiş kentsel felaketler üzerinden yeniden kuran bir baskıcı yönetimi anlatması bakımından bir kent distopyası olarak kabul edilebilir.

Bu dönemde üretilen bazı ütopya romanlarında yer yer distopik öğelere rastlanır. Buket Uzuner’in *İki Yeşil Su Samuru, Anneleri, Babaları, Sevgilileri ve Diğerleri* (1991), *Balık İzlerinin Sesi* (1992) ve *Kumral Ada Mavi Tuna* (1997), Reşat Karakuyu’nun (1998) *Ütopya Mistik Masal Dünyası* romanlarını buna örnek olarak gösterebiliriz. Alev Alatlı’nın (1999) *Schrödinger’in Kedisi, Kâbus* da (bundan iki yıl sonra yazılan *Schrödinger’in Kedisi Rüya*’nın aksine) bir distopyadır.

2000’lerde yaşanan olaylar ve ülkenin içinde bulunduğu durum göz önüne alındığında Türkiye, türün gelişmesi için elverişli siyasi, sosyal, ekonomik ve ekolojik ortamı sunmuştur. Nitekim son yıllarda başta edebiyat alanında olmak üzere sanatın çeşitli alanlarında distopya türü eserlerin hızla çoğaldığı görülmektedir. Dolayısıyla baskı ve sansürün sıklaştığı günümüz koşullarında distopya, sanatçıların kendilerini ifade etmenin, sözlerini duyurmanın, sistemi eleştirmenin, geleceğe ilişkin kaygı ve endişelerini ifade etmenin çok önemli bir aracı olmuştur.

2000’li yıllarda üretilen çok sayıda distopya içerisinde öne çıkan eserlerden Cem Akış’ın (2001) *Olgunluk Çağı Üçlemesi* başlığını taşıyan *Balığın Esir Düştüğü Yer, Sönmemiş Kireç, Oyun İmparatorluğu* romanları distopya, ütopya, bilimkurgu gibi türlerin uzlaşımlarından faydalanarak çok sesli ve çok katmanlı bir anlatı ortaya koyar. Tahsin Yücel’in (2006) bilim kurgu türündeki *Gökdelen* romanı, baskıcı neoliberal yönetim ile inşaat sektörü arasında yok olan İstanbul’u anlatması bakımından önemli bir kent distopyasıdır. Zülfü Livaneli’nin (2008) *Son Ada* romanı, totaliter yönetimin doğa ve çevreye, insanlar ve hayvanlara zararlarını göstermesi açısından ekolojik bir distopyadır. Bu doğrultuda sosyal-ekolojik bir distopya ve kıyamet anlatısı olan Oya Baydar’ın (2019) *Köpekli Çocuklar Gecesi* ile birlikte değerlendirilebilir. Dolayısıyla diyebiliriz ki başta Yücel, Livaneli ve Baydar olmak üzere günümüz distopya yazarları ekolojik ve anti-demokratik totaliter uygulamalar arasındaki güçlü ilişkiye dikkat çekmiş ve bu konudaki endişeleri bir arada işlemişlerdir. *İstanbul 2099* (Aslı Tohumcu ve Kutlukhan Kutlu,

2018) gibi derlemelerde yer alan bilimkurgu öyküleri de karamsar gelecek senaryolarıyla benzer ekolojik, çevresel tehlikelere işaret eder. Bu distopyalar Amerika’da sıkça karşılaştığımız liberal türdeşlerinin aksine genellikle totaliter ve baskıcı sistemleri ele alır. Teokratik baskıcı bir yönetimi ve buna karşı bir kadının direnişini merkeze alan Ayşe Kulin’in (2015) *Tutsak Güneş* romanı, *Damızlık Kızın Öyküsü*’nden (M. Atwood, 1985) izler taşır. Distopik öğeler barındıran Hakan Bıçakçı’nın (2017) *Uyku Sersemi* romanında iktidar tek bir merkezde bulunmaz, onun yerine şantiye-şehrin kendisi, aralıksız devam eden işitsel şiddetin kaynağıdır. Mehveş Evin’in (2022) *Dünyanın Dibi Oteli* global ısınmayla yaşanmaz bir yer hâline gelen dünyada iklim göçlerine ve hayatlarının hiçbir değeri olmayan mültecilerin verdikleri yaşam mücadelesine odaklanır.

Türkiye’de sinema alanında distopya ve bilim kurgu türünde filmlerin edebiyata kıyasla daha az üretildiğini biliyoruz. Bazı sinema yazarları ve yönetmenler de bu türden eserleri edebiyat alanında vermişlerdir. Yönetmen, senarist ve yapımcı Tayfun Pirselimoglu’nun (2005) *Şehrin Kuleleri* romanı sıkıyönetimin hâkim olduğu İstanbul’da bireylerin yaşamına odaklanır. “Üçüncü Çocuk” öyküsü burada incelenecek olan Mehmet Açar’ın *Kayıp Hasta* (2017) ve *Siyah Hatıralar Denizi* (2018) romanları bilim kurgu türünde eserler olmakla birlikte distopik mekânlar kurar. Yine de günümüze yaklaştıkça sinema alanında distopya türü üretiminde ve tüketiminde artış olduğu görülmektedir. Bunda C. Brooker’ın yapımcılığını üstlendiği 2011’de başlayan *Black Mirror* gibi popüler dizilerin ve aşağıda adı anılacak daha pek çok program ve filmin de etkisi olmuştur. Bu bağlamda Deniz Tarsus’un (2012) *Mod* adlı kısa filminden ya da 2017’de Semih Kaplanoglu’nun yönetmenliğini yaptığı ekolojik bir distopya olan *Buğday* filminden, Hatice Aşkın’ın (2019) *APP* kısa filminden ve Afşin Kum’un (2016) romanından uyarlanan *Sıcak Kafa* (Mert Baykal, Umur Turagay, 2022) dizisinden söz edebiliriz. Serpil Altın’ın (2023) yönetmenliğini yaptığı *Bir Zamanlar Gelecek 2121*¹⁹ de ise yine iklim krizi ve nüfus sorunu ele alınmıştır.

Bu tezde inceleyeceğim Mehmet Açar’ın (2018) “Üçüncü Çocuk” öyküsü, Emin Alper’in (2015) *Abluka* ve Emre Yeksan’ın (2017) *Körfez* filmleri ise kent distopyaları içerisinde

¹⁹ Bu film hem Londra Uluslararası Bilim Kurgu ve Fantastik Film Festivalinde hem de Phoenix Uluslararası Korku ve Bilim Kurgu Filmleri Festivalinde “en iyi bilimkurgu filmi” ödülüne layık görülmüştür.

ve karanlık şehirleri ele almaları bakımından özel öneme sahip metinlerdir. Bu eserler gerek geçtikleri ortam itibarıyla gerekse hikâye kurgusu açısından günümüz kentsel sorunlarını işlemişlerdir. Dolayısıyla bu kaynaklar kent distopyası tartışmaları kapsamında değerlendirmeye uygun metinlerdir ve her biri ele aldıkları konular bakımından meselenin farklı boyutlarına işaret eder. Böylece bu eserler, distopik metnin kurucusu olarak şehir ve onunla ilgili çalışmaları konularına göre değerlendirme fırsatı sunan birer zemin hazırlamışlardır.

Kent mekânı, distopik anlatının önemli bir unsurudur. Bu bakımdan distopyanın, yaşadığımız yerlerle mimari ve çevresel düzenlemelerle yakından ilişkisi vardır. Distopik kurguların büyük bir kısmı, metropollerde geçer ve şehrin kendisinden kaynaklanan sorunlar da distopik koşullara eklenir. Öyleyse kent distopyası nedir ve tüm bu ütopya/distopya anlatı geleneği içerisinde nerede durmaktadır?

Kent distopyasında, distopya sözcüğünü oluşturan *dus* ve *topos* sözcüklerinden, “yer” (topos) ögesinin belki biraz daha fazla vurgulandığını, kötü olan ya da korku duyulanın kent odaklı yer, mekân ya da uzam olduğunu, hatta anlatı entrikasının da belirli bir tür kent korkusu ya da “kötü kent” kavramı üzerinden kurulduğunu görüyoruz. Dolayısıyla kent distopyası, siyasetten sosyo-ekonomik alana, teknolojiden sağlık sorunlarına pek çok meseleyle ilişki içinde olan bir tür distopyadır. Onu diğer distopyalardan daha farklı bir kategoride değerlendirmemizi sağlayan özellikleri şunlardır: Kent Distopyaları, (ekonomik, toplumsal, siyasal, yönetsel vs.) farklı alanlardaki krizleri kente yansımaları üzerinden gösterir. Örneğin sosyal adaletsizlik ya da polis devleti baskısının en görünür olduğu alanlardan biri de kenttir. Bu konular distopyada şehir üzerinden somutlaştırılır ya da örneklendirilirse söz konusu anlatıyı bir kent distopyası olarak değerlendirebiliriz.

Diğer yandan kent distopyası, meselesinin ana hatlarını doğrudan şehrin yapısal, ontolojik sorunları ve psikolojik etkileri etrafında çizebilir. Demografik sorunlar, şehrin aşırı büyümesi, altyapı ve yaşam alanlarındaki sıkıntılar, kentsel yalnızlık, izlenme kaygısı, agorafobi gibi mekânlara ilişkin psikocoğrafi etkileri merkeze alarak ve bunları sistemdeki aksaklıklara eklemleyerek anlatısını kurabilir.

Oysa distopik bir kent söz konusu olduğunda farklı bir anlatı bütünü içerisinde sadece mekânın bir özelliğinden söz etmiş oluruz. Burada distopya, sıfat haliyle karşımıza çıkar ve yaşadığımız yeri, izlediğimiz filmin ya da okuduğumuz romanın arka fonunu, olayların geçtiği yeri tanımlar. Böyle ifade ettiğimizde anlatının konusu kent olmaktan çıkar. Kent yalnızca oluşturduğu atmosferle işlenen konuları besler, destekler, bir zemin oluşturur ve bunları zenginleştirir. Örneğin *Blade Runner*'da (Ridley Scott, 1982) olayların geçtiği yerlerin açıkça distopik olduğunu görebiliriz. Ancak film, bütüncül olarak ele alındığında işlediği konular ve teması bakımından bir kent distopyası sayılmaz. Bununla birlikte Jameson'ın (2008b) postmodern durumun “şizofrenik geçicilik” (*schizophrenic temporality*) ve “uzamsal pastiş” (*spatial pastiche*) (s.56) terimlerinden hareketle filmi değerlendiren Giuliana Bruno (1987), kayda değer bir distopik kent okuması yapmıştır.

Kent distopyası, “olumsuz” ya da “kötü” kent mekânının, anlatının yalnızca atmosferini kurmakla kalmadığı, aynı zamanda olayların kuruluş ve gidişatında da belirleyici olduğu, anlatı kişilerini doğrudan etkilediği bir distopya alt türüdür. Distopya türünün temel materyalinin “korku” (Claeys, 2017, s. 7) olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu tarz distopyalarda kentin kendisinin, herhangi bir kent mekânının ya da kamusal veya özel alan için üretilen mimari bir kompleksin karşımıza korkunun kaynağı olarak çıktığını görüyoruz. Bununla birlikte kent distopyalarında şehirlere ilişkin sorunlar, korku, gerilim, rahatsızlık, tekinsizlik, endişe, tiksinti gibi olumsuz duyguları ön plana çıkaracak şekilde ele alınmakta ve gerek kentlerin gerekse şehir politikalarının eleştirisi, genellikle bunun üzerinden kurulan “yadırgatma” (Suvin, 1979, s. 4) aracılığıyla gerçekleştirilmektedir. Örneğin China Mieville (2009), aynı zamanda bir kent distopyası olarak kabul edebileceğimiz *Şehir ve Şehir (The City & the City)* romanında iç içe geçmiş iki kenti anlatırken yadırgatmadan ustaca faydalanır. Yadırgatmanın buradaki amacı, bölünmüş, parçalanmış kentlere, toplumlara işaret etmek, “poetik metafor olarak bir novum” (Suvin, 1979, s. 64) öne sürmektir. Bu bilişsel yenilik sayesinde içinde yaşadığımız çevreye dair “yorumlayıcı potansiyel” (s. 64) harekete geçirilir. Oysa distopik bir kent betimlemesi çizen bir anlatıda Darko Suvin'in öne sürdüğü biçimiyle yadırgatmanın kullanılmasına gerek yoktur. Örneğin *Beyaz Gürültü*'nün (*White Noise*, Don DeLillo, 1985) üniversite kasabası, zehirli havasıyla distopik bir atmosfer sunsa da romanda olup bitenler günümüz dünyasından hiç de farklı, görülmedik, şaşırtıcı ya da yadırgatıcı değildir, ama yine de

metin, sisteme, tüketim kültürüne, çevreye ve yaşamlarımıza ilişkin sorgulama mekanizmasını harekete geçirme gücüne sahiptir.

Kısaca gerek kent distopyaları gerekse distopik kentlerin yer aldığı anlatılar, yaşam çevrelerimize ilişkin olası tehlikelere işaret edip bunlara karşı bizleri uyararak harekete geçirme gücüne sahiptir. Bilişsel, görsel ve duygusal düzeyde sunulan farklı yaşantılara ya da “kentli öteki”ne karşı empati geliştirmemizi, böylece kent sorunlarına ve bu doğrultuda uygulanan doğa, hayvan ve insan sömürüsüne daha duyarlı olmamızı sağlar.

Türkiye’de ise son yıllarda üretilen kent distopyalarının çevremizde olup bitenlerden etkilendiği açıktır.²⁰ Çarpık kentleşme, şehirlerin betonlaşması, yıkım ve şantiye alanı hâline gelmesi, İslamcılaştırması; kamusal alanların, yeşil alanlarının ve hafıza mekânlarının yok edilmesi; ekolojik dengeyi yok eden veya yerli halkı yerinden eden projelerin hayata geçirilmesi ya da bunun için her türlü usulsüzlüğün yapılması; tüm bunlara karşı hukuki ve yasal itiraz yollarının engellenmesi; Gezi direnişinde olduğu gibi benzeri her türlü kentsel ve ekolojik protestoların şiddetle bastırılması ve usule uygun olmayan yargılamaların yürütülmesi, sosyal medya kullanımının kısıtlanması, polis ve istihbarat birimlerinin doğrudan parti yönetimine alınması, halkın çeşitli baskı yöntemleriyle korkutulmaya, sindirilmeye çalışılması, imar affi gibi depreme dayanıksız binaların yapılmasını teşvik edici karar ve uygulamalarla insanların hayat güvencesinden dahi yoksun ortamlarda yaşamak zorunda bırakılması... Kısaca hükümetin ve AKP’li belediyelerin inşaat merkezli, rant odaklı şehir politikaları sonucunda kentlerimizin içinde bulunduğu bu kötü koşullar, bunun insanlar üzerinde yarattığı sıkıntı, korku, endişe, kaygı, 2000’li yıllarda üretilen şehir odaklı edebiyat ve sinema eserlerinde kristalize olmuş ve distopya türünün serpileceği elverişli siyasi iklimi yaratmıştır. Bu bakımdan 6 Şubat 2023’te meydana gelen depremlerde Kahramanmaraş, Hatay, Gaziantep, Osmaniye, Adıyaman, Şanlıurfa, Diyarbakır, Malatya, Kilis ve çevre illerinin durumu ve bu yıkımın karşısında duyduğumuz çaresizlik, öfke ve keder, yaşadığımız toplumsal travma, öte yandan günler, aylar geçmesine rağmen bölge halklarının hâlen içinde

²⁰ Bu distopyaları, Feride Çiçekoglu’nun (2015) ifadesiyle “şehrin itirazı” olarak görebiliriz.

bulundukları yoksunluk, distopya kentinin “gerçek” hayatta en uç boyutlarda nasıl karşımıza çıkabileceğini gözler önüne sermiştir.

Ancak günümüz koşullarının yanı sıra, genel anlamıyla distopya kent ve mekânları söz konusu olduğunda bunun tarihten günümüze, farklı coğrafyalardan ve metinlerden birikerek gelen adeta kümülatif bir kompost olduğunu görüyoruz. Her dönem kendi tortusunu bu komposta bırakmış ve sonuçta karşımıza dev bir distopik kentler ve kentsel uygulamalar birikimi ortaya çıkmıştır. Tezin bir amacı da söz konusu tortuları eşeleyerek günümüzde üretilen distopik kentlerin ve özellikle kent distopyalarının nerelerden beslendiğini ortaya çıkarmaktır. Bir başka deyişle, bu çalışmada öncelikli olarak distopik kurguların mekân konfigürasyonlarının tarihi ya da düşünsel arka planını oluşturan modellerden ve kısaca onları ortaya çıkartan fikir ve eylemlerden söz edilecektir. Bunun için yalnızca kendi yaşadığımız çevreye bakmak yeterli olmaz, tarih boyunca uygulanan kent politikalarına, şehirler üzerine yapılan çalışmalara, kente dair üretilmiş olan kültürel ve sanatsal imgeler birikimine yönelmeliyiz.

Distopyaların kentsel malzemesi olan bu yapıları siyasi-güç dengeleri üzerinden değerlendirebilir; felsefi ve ideolojik motivasyonları, psikolojik etkileri ve kaygı spektrumları, sosyo-ekonomik neden ve sonuçları doğrultusunda inceleyebiliriz. Çünkü gerek zihinsel kuruluş gerekse inşa sürecinde, yani bu yapıların oluşum ve kurulum aşamasında onlara etki ve eşlik eden pek çok fikir, sosyo-politik etken, ekonomik koşul ve ilişki, paradigma, toplumsal dinamik ve tarihsel moment, coğrafi ve topografik şart bulunmaktadır. Bu tezde kent distopyalarının beslendiği en önemli düşünsel ve siyasi kaynaklardan biri olan totalitarizm ve onun kente yansımaları da incelenecektir.

Foucault’nun mekân üzerine yazdıkları bu konuda yol gösterici olmuştur. Özellikle mekânın, “her türlü iktidar uygulamasındaki temel unsur”²¹ olduğu tezinden yola çıkarak diyebiliriz ki totaliter yönetimlerin kendi varlıklarını hissettirdikleri en temel yerlerden biri de kenttir. Dolayısıyla tıpkı beden gibi mimari de politiktir (Foucault, 1982, s. 1). Ancak iktidarların kent halkı üzerinde uyguladıkları yöntemler çok çeşitlidir ve şehir sakinlerinin tamamı bunları aynı biçimde hissetmez. Üstelik şehre dair yaşanan sorunların

²¹ Bu ifade Foucault’nun 1982’de Paul Rabinov ile yaptığı bir röportajdan alınmıştır. Bkz: <https://foucault.info/documents/foucault.spaceKnowledgePower/>

bir bölümünün de illaki şeytani bir aklın üretimi olması gerekmez. Kapitalist ekonomik sistemin ve küreselleşmenin doğal bir sonucu olarak meydana gelen sıkıntıları da hesaba katmamız gerekir. Dolayısıyla farklı toplumsal gruplar, totaliter kenti kendilerine özgü yollarla deneyimler. Bu durum çağlara göre farklılık gösterir ya da sorunlar kemikleşerek büyümeye devam eder. Edebiyat ve sinemada ise totaliter kentin farklı distopik temsilleri söz konusudur. Bunu bireylerin gözünden, onların yaşam rutinleri ve çevreleri üzerinden izleriz.

Söz konusu farklılıklar doğrultusunda totaliter distopya kentleri, temaları ve beslendikleri kaynaklar esas alınarak alt başlıklara ayrılmıştır. İnceleme ve yazma kolaylığı açısından yapılan bu sınıflandırma, elbette tercihe bağlıdır; başlıklar çoğaltılabilir ya da birbirleriyle güçlü ilişkileri nedeniyle silinebilir.

Birinci bölümün ilk kısmında totalitarizmin bir kavram ve yönetim biçimi olarak ortaya çıktığı ortam olan Sanayi Kentleri ve bunlardan ilham alınarak Dünyada ve Türkiye’de üretilen kent distopyaları ve distopik kentleri ele aldım. Sanayi kentinin bir yaratığı olan “teneke mahalleler”in (Engels, 2019, s. 64) izini sürerek günümüz neoliberal tüketim şehirlerinin ve Türkiye’deki durumun nasıl anlatılır ve hangi distopik metinler ortaya çıkardığına baktım.

İkinci kısım, Sennett’in (2002) Roma kentlerinin düzenleniş biçimi için öne sürdüğü “bak ve itaat et” (s. 98) direktifinden hareketle “Şehrin Emir Kipi” başlığını taşımaktadır. Totalitarizmin doğrudan sert yüzünü gösterdiği bu dikta şehirlerini, *Biz* (Zamyatin), *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (Orwell), *Gece* (Karasu) gibi öne çıkan distopya metinleri ve kurmaca kentleriyle birlikte değerlendirdim. Burada polis devleti, sıkı gözetim, kolektif ethos ve artırılmış sosyallik, zorunlu fedakârlık ve uyum, yalnızlık, paranoya ve devlet terörünün nasıl bir distopik kent, toplum ve birey ürettiği üzerinde durdum.

“Proje Kentler: Ütopya, Kaos ve Beyaz Barbarlık” başlığı altında birer kent ütopyası olarak başlayıp sonra kabusla dönen kurmaca şehirleri anlattım. Burada totalitarizmin daha gizli, daha örtük yüzüne tanık oluyoruz. Bu tür distopyalar tıpkı Aldous Huxley’in *Cesur Yeni Dünya* romanında olduğu gibi daha incelikli yollar geliştirmişler ve tekno-totaliter yöntemler ve gözetim sistemleriyle baskı rejimlerini bilemişlerdir. Bununla birlikte söz konusu bölümde toplumun öteki olarak gördüğü grupları hedef alması ya da

bu doğrultuda kurulan nefret söylemleri ile “düşmancıl mimari” ya da “dışlayıcı mimari” gibi sembolik şiddet mekânlarının inşası arasındaki paralellikler üzerinde durdum. Öte yandan büyük ve “çılgın” projelerin kentler ve yaşayanlar için nasıl bir yıkım ve felaket anlamına gelebileceğini, J.G. Ballard (1975) ve Tahsin Yücel’in (2006) aynı başlığı taşıyan *Gökdele*n romanları başta olmak üzere öne çıkan bazı distopya metinleri üzerinden gösterilmeye çalıştım.

“Süprüntü Kentte Yaşam Stratejileri” başlığını taşıyan son kısım ise önceki anlatılanların doğal sonucu olarak görülebilir. Burada totaliter kenti değil, onun muhtemel sonuçlarından biri olan post-apokaliptik kent anlatılarını inceledim. Bu kısımda sözü geçen distopyalarda genellikle ekolojik bir felaketle uygarlık çökmüştür ancak hayat yine de devam etmekte, taşların ve kent yıkıntılarının arasından doğa bir şekilde yolunu bulmaktadır. Bu durum karanlık distopya anlatısına “ümitvar” bir açılım getirir. Eko distopyalar ya da *cli-fi* olarak adlandırılan iklim kurmacalarının mutlaka böyle bir umutlu açılım sergilemeleri gerekmez; ancak analiz kısmında değerlendirdiğim *Körfez* filminin ümitvar tutumu nedeniyle bu kısımda böyle bir açıklamaya gerek duydum.

Bu kısımları, incelenen metinlerin içerikleri ve ele aldıkları konuları gözeterek oluşturdum. Örneğin İkinci Bölüm’ün ilk kısmında incelenen *Abluka* filminin hem “Teneke Mahalleler, Kömür Kentler” hem de “Şehrin Emir Kipi” başlıkları altında tartışılan konularla yakın ilişkisi vardır. “Üçüncü Çocuk”u ise öykünün geçmişten geleceğe uzanan radikal, iddialı kent ütopyaları ve bunlar altında gizlice sürdürülen modernize edilmiş gözetim ve manipülasyon tekniklerini ele alıyor olması sebebiyle “Proje Kentler: Ütopya, Kaos ve Beyaz Barbarlık” kısmında anlatılan konular doğrultusunda değerlendirdim. *Körfez* filmini ise, eskatolojik mitler, kentlerin yıkım fenomenolojisi ve post apokaliptik anlatıların kefareti ve arınma ilkeleri doğrultusunda okumaya müsait olduğu için “Süprüntü Kentte Yaşam Stratejileri” kısmında anlatılanlarla ilişkilendirdim. Bu sayede incelenen metinlerin tarihsel ve teorik arka planlarını, beslendikleri distopya külliyatı ve popüler kültür ürünleri içerisinde benzer temaları işleyen metinler arasındaki kesişimler ve ayrımları genel hatlarıyla göstermeye çalıştım.

1. BÖLÜM: TOTALİTARİZMİN MİMARİ AYGITLARI: EDEBİYAT VE SİNEMADA KENT DİSTOPYALARI

“Sanki dev bir kötü zekâ şehrin üzerinde kara kara düşünüyordu”.
George Orwell, *Homage to Catalonia*, s. 301.

Totalitarizm Latince “tam”, “bütün”, “toplam” gibi anlamları olan *totalis* sözcüğünden gelir (Onions, 1966, s. 933). İtalyanca *totalitarismo* sözcüğü, 1920’lerde Benito Mussolini’nin idealist devlet anlayışını şu sözlerle savunmasıyla kullanılmaya başlanmıştır: “silahlanmış parti, totaliter rejimi yaratır... Bir milleti totaliter biçimde yöneten bir parti, tarihte yeni bir olgudur” (aktaran Linz, 2018, s. 16). Daha sonra bu kavram, hukukçu Carl Schmitt ve General Erich Ludendorff gibi Nazi düşünürlerin eserlerinde kullanılmaya başlanmıştır. 1930’larda Ernst Jünger de “*Totale Mobilmachung*” (topyekûn seferberlik) kavramını kullanmıştır. Buna göre savaş politik bir araç değildir, politika savaşın bir aracıdır. Toplum daimî bir savaş hâli içinde tutulmalı, buna göre dizayn edilmeli ve toplumsal hayat bu ilkelere göre şekillendirilmedir.²² Böylece “toptan mobilizasyon fikri” ve “mobilize edici yeni tek-parti rejimleri”ne yönelik ifadeler gerek siyasal metinlerde gerekse parti politikaları ve propaganda konuşmalarında olumlu anlamda kullanılmaya başlanmıştır (Linz, 2018, s. 17).

Tarihte başka toplumlarda ve hatta Platon’un ideal devletinde de bu tarz yönetimler savunulmuştur. Orta Çağ manastırlarından askeri diktatörlüklere, sultanlıklar, monarşilerden Bonapartizme kadar otokratik²³ pek çok yönetim biçimi ile benzer özellikler taşımakla birlikte totaliter rejimler günümüzde belirgin bir farkla ortaya çıkar. Totaliter rejimlerin getirdiği yenilik, tam kontrolü sağlayabilmek için ideolojik olarak bir toplumun toptan yıkımı ve yeniden inşasını gerçekleştirmeye kendini adanmış bir hareket ve bu hareketin hizmetinde kullanılan modern teknik cihazların yardımıyla geliştirilen ve kullanılan örgütlenme ve yöntemlerdir (Friedrich ve Brzezinski, 1965, s. 17).

²² Bu bölümde yaptığı katkılardan dolayı Prof. Dr. Fatih Yeşil’e teşekkürler.

²³ Otokrasi terimi bir kişinin başka herhangi bir otorite kaynağına başvurmaksızın ve keyfî bir şekilde yönettiği otoriter bir rejimi tanımlar. Otokratın insanlarla tutarlı veya adil bir şekilde ilgilenmesi gerekmez (Bealey ve Johnson, 1999, s. 23).

Görüldüğü gibi dar anlamıyla totalitarizm aslında kendine özgü tarihsel bir icattır ve otokrasinin XX. yüzyıl endüstriyel toplumuna uyarlanmış bir biçimdir.²⁴ Devletin araçları aracılığıyla topluma egemen olduğu, bütüncül bir kontrol sistemini ifade eder (Bealey ve Johnson, 1999, s. 322). Totalitarizmin birbiriyle örtüşen farklı açıklamaları ve Nazizm, Stalinizm, İtalyan Faşizmi, Pol Pot ve Kızıl Kmerler komünizmi gibi çeşitli uygulamaları vardır.

Distopyalar söz konusu olduğunda totalitarizm hem dar hem de geniş anlamlarıyla ve farklı yüzleriyle karşımıza çıkar. Öncelikle belirtmeliyiz ki ideal toplumu kurmayı hedefleyen ve bu doğrultuda sert ve baskıcı yöntemlerle gitgide kemikleşen bir sistemin eleştirisi olarak kabul edebileceğimiz anti-ütopya, distopya ve totalitarizm arasında yakın bir ilişki söz konusudur.²⁵ Kent distopyalarında ise totaliter uygulamalar yalnızca yirminci yüzyılda görüldüğü biçimiyle değil, günümüz neo-totaliter pratikleriyle de karşımıza çıkar. Örneğin daimî bir düşman tehdidine karşı güvenlik vaadini öne sürerek gözetleme tekniklerinin ve askerî uygulamaların kentler içinde de artırılması (Graham, 2013; Neoclaus, 2014; Lyon, 2006) bu doğrultuda bir pratiktir. Nitekim Türkiye de de son yıllarda görülen şehirlerin peyzajı üzerinde radikal değişim ve düzenlemelere gidilmesi; kentin eko sistemine, sosyal düzenine ve doğal florasına zarar veren “çılgın” projelerin hayata geçirilmek istenmesi; şehir içinde nefes alınacak her bir yeşillik alanın rant alanları haline getirilerek imara açılması; AKP iktidarının hukuki ve mali desteklerle doğaya zarar veren şirketlerden yana tavır alması ve bu şirketlerin herhangi bir yaptırım, denetim ve sınırlamadan muaf tutulması; dezavantajlı gruplar üzerinde polis güçleri kullanarak zorla yerinden etme gibi haksız yaptırımlarda bulunulması ve onların hak ve hukuk arayışlarının engellenmesi; kamusal alanların yok edilmesi; cadde ve sokakların parti ideolojisine ve tarih anlayışına göre yeniden düzenlenmesi ve bu ideolojiyi desteklemeyen hafıza mekânlarının silinmek istenmesi gibi meseleler ele alınabilir. Dolayısıyla Mussolini, Hitler, Franco gibi faşist liderlerin uygulamalarıyla şekillenen klasik totaliter rejimler kadar neoliberal, popülist, muhafazakâr yönetimlerin de kentlere

²⁴ Neumann (1965) s. 2.; Friedrich ve Brzezinski (1965) s. 17.

²⁵ Aralarındaki farklar için bkz. L. T. Sargent (1994) s. 8-9 ve F. Jameson (2020) s. 79. Totalitarizm ve distopya ilişkisi için bkz. Claeys (2017).

verdikleri büyük zararlar söz konusudur ve bunlar neo-totaliter kent distopyalarının konusunu oluşturur.

Totalitarizmin kent distopyalarında izini sürmek için öncelikle sanayi kentlerine bakmak yerinde olacaktır.

1.1.TENEKE MAHALLELER, KÖMÜR KENTLER

Modern anlamda “kent distopyası”nın koşulları, XIX. Yüzyılda sanayileşmenin olumsuz etkilerine maruz kalan fabrika, demiryolu ve maden ocakları ile kalkınan Avrupa kentlerinde oluşmaya başlamıştır. Bir yandan şehir zenginleşir, gelişir ve hızla kalabalıklaşırken diğer yandan zehirli havası, suyu, zorlu yaşam ve çalışma koşullarıyla birer hastalık yuvasına dönüşmeye başlar.²⁶

Konu hakkındaki temel metinlerden biri olarak kabul edilen *İngiltere’de Emekçi Sınıfların Durumu* (*Die Lage der arbeitenden Klasse in England*; 1845) başlıklı kitabında Friedrich Engels (2019) bu dönem kentlerin ve insanların içinde bulunduğu kötü koşulları anlatır. İnsanların nasıl bir yokluk ve sefalet içerisinde yaşadıklarını; yaşam alanlarındaki pislik, hastalık, bakımsızlık ve yoksulluğu gözler önüne serer. Konuştuğu işçiler, pek çok kişinin açlıktan ölmesinin bir “sosyal cinayet” (s. 63) olduğunu, çünkü toplumda herkesin bu durumdan sorumlu olduğunu söyler. Engels (2019), Londra’nın uçlarında işçilerin oturdukları yerlerden “teneke mahalleler” olarak söz eder (s. 64). Burası bir kent distopyasının zehirli atmosferine sahiptir:

Sokaklar genellikle kaldırımsız, pis ve kaba görünümlüdür; kanalizasyon tesisatından yoksun bu yollar sebze atıkları, hayvan pislikleri ve pis su birikintileriyle doludur. Dahası, sokakların havalandırılması tüm bölgenin kötü ve karışık bir şekilde inşa edilmesi yüzünden imkânsız hale gelmiştir. Birçok insan küçücük bir yerde bir arada yaşadığından bu işçi konutlarındaki havanın durumu kolaylıkla tahmin edilebilir (Engels, 2019, s. 64).

Charles Dickens’in romanlarında da endüstriyel kentin ve toplumun benzer bir sefalet tablosu çizilir. Özellikle 1854’te yazılan *Hard Times*’da (*Zor Zamanlar*, 2008) anlatılan

²⁶ XIX. yüzyıl Avrupa sanayi kentinin çelişki ve sorunları konusunda ekonomik bir açıklama için bkz. Mumford (2007) s. 548- 552; Harvey (2015) s. 57.

Coketown, makinelerle dolu fabrikaların uzun bacalarından yılan gibi yükselen duman ve külle kaplı göğüyle, isli kara bir renge bürünen kırmızı kiremitli evleriyle, siyah-mor renkli kötü kokulu bir suyun aktığı nehriyle, birbirine benzeyen cadde ve sokaklar, saatler ve günleriyle distopik bir kent tasviridir (s. 49).

Bu dönemde terimin (*urban dystopia*, *Stadtschmerz*) ilk defa yoksulların oturduğu bölgeler için kullanılmaya başlandığını görüyoruz (Beaten, 2010, s. 105). Coğrafyacı Guy Baeten (2010), oryantalizme benzer biçimde küçümseyici, ötekileştirici, pejoratif bir kent söyleminin söz konusu dönemde oluştuğunu ve bu yaklaşımın günümüzde de kimi sosyolojik araştırmalarda, siyasette ve medyada sürdürüldüğünü anlatır (s. 109). Örneğin 1843'te basılan bir İngiliz gazetesinde (*Artisan*) “[b]u yerlerde tüm sağlık, ahlâk, hatta en olağan namus koşullarının çiğnenmesi şaşırtıcı bir şey midir?” (Aktaran Engels, 2019, s. 72) diye sorulmakta, şehre yayılan bedensel ve ahlaki “hastalıklar”ın kaynağı olarak bu mahallelere işaret edilmektedir. Günümüzde bazı bölgelerin benzer şekilde kriminalize edilmesi, bölgenin boşaltılması, yerli halkın zorla yerlerinden edilmesi (mülksüzleştirme), evlerinin yıkılmasına ve yerlerine yeni yapıların imarına zemin hazırlar.²⁷

Hızla kalabalıklaşan sanayi kentleri yine bu dönemde edebiyatta karşımıza çıkar. Dickens, Baudelaire, Benjamin, Joyce, Woolf, Kafka, Gogol, Dostoyevski gibi yazarlar, bir yandan dinamizm, yenilik ve özgürlük imkânları sunan modern şehre hayranlıklarını dile getirirken diğer yandan modern bireyin hızla değişen bu mekân ile olan sorunlu ilişkisini farklı biçimlerde işlemişlerdir.²⁸ Modern şehir, hız ve hareket, “bilinç akışı” gibi sözlü ritmik ifadelerini yine dönemin romanlarında bulur. Örneğin *Ulysses*'te (James Joyce, 1920) reklamlar ve sözcüklerle dolu bir Dublin karşımıza çıkar. Franco Moretti (2005) burasının Simmel'in önerdiği gibi rasyonalize edilmiş bir metropol, bir zekâ ve üretim şehri değil, tüketim kenti olduğunu, haliyle mitte, sözcüklerle, hayal ve büyüyle dolu olduğunu söyler (s. 154). Bilinç akışı da işte böyle bir şehrin ürünüdür: “Kelimelerin şehrinde, birilerinin yolunu bulması için farklı bir üsluba ihtiyaç vardı; bilincin şehrinde

²⁷ Bu konuda televizyondan bir örnek olarak HBO'nun *The Wire* dizisi ve Baltimore şehrinin yakın tarihini anlatan David Harvey'in (2011) yorumlarını hatırlayabiliriz. bkz. s. 167-192.

²⁸ Modernitede uzam (space) sorunsalının, edebiyat ve sinemanın kent mekânları temsilleri üzerinden değerlendirilmesi için bkz. David. A. Spurr (2012); Andras B. Kovacs (2010); Siegfried Kracauer (2019); Mehmet Öztürk (2014).

daha zayıf bir gramer; gergin, süreksiz bir sentaks: sanki dilin kübizmi. Ve bilinç akışı tam da bunu sunar: şeylerin işgaline yer açmak için, öznenin geri çekildiği basit, parçalı cümleler” (Moretti, 2005, s. 155).

Sinemada ise farklı sinematografik tercihler aracılığıyla, uyarıların çok fazla olduğu kentlerdeki parçalanmışlığı yansıtan modeller sunulur. Örneğin 1920’lerde çekilen kent senfonileri²⁹ filmlerini ele aldığımızda bu filmlerdeki temponun kentin zamansal-mekânsal deneyim temposuna karşılık gelen montajın öne çıktığını görüyoruz. Dziga Vertov, Walter Ruttmann, Alberto Cavalcanti gibi yönetmenler, tıpkı bir flaneur gibi kentte kamerayı dolaştırmışlardır. Kent senfonisi filmlerinin temel unsuru olan hız, hareket eden imgelerin kesişimi üzerinden montaj tekniği ile verilmiştir (Kracauer, 2008, s. 44-46).

Bu dönem kent distopyalarında da benzer konular işlenmiştir. Bunlar, sürekli değişim halinde olan çevreye uyum sağlayamama endişesi, yaşadığımız mekâna yabancılaşma, kaybolma, tekinsizlik duygusu, özgürlüklerin kısıtlanmasından, kapatılma ya da beton binalar arasında fiziksel ve psikolojik sınırlanmışlıktan bunalma, hızla değişen modern şehir karşısında güvensizlik hissi ve nostalji, barınma ve konut yetersizliği, endüstriyel kentin kötü yaşam ve çalışma koşullarının sebep olduğu kimi sağlık sorunları, çocukların işçi olarak çalıştırılması ve yetersiz beslenmesi, bebek ölümleri, hava, su ve toprak kirliliği, doğa, çevre ve insan sömürüsü, gürültü, fabrika ve yaşam alanlarındaki sorunlar ya da totaliter devletlerin halkları üzerine baskı ve şiddet uygulamaları, dönemin yazarlarınca ele alınmış “gerçek” yaşamdan problemlerdir.

Fakat bu sorunlar çoğunlukla çağa özgü olarak kabul edilmekteydi ve gelecekte insanlığın bunları çözeceğine inanılıyordu. Dolayısıyla dönemin bilim kurgu ve ütopya romanlarında izole adalara doğru uzak yolculuklar ya da gemiler artık kullanılmıyordu. “İyi yer” uzakta değil, gelecekteydi; haliyle topografik ütopya arayışı, yerini zaman yolculuklarına bırakmıştı³⁰ ve bunun için de şöyle sağlam bir uyku yeterli oluyordu. Genellikle uykusuzluk sorunundan mustarip olan kahramanlar nihayet uykuya

²⁹ “Kent senfonileri”, 1920’ler ve 1930’ların kent yaşamından sahneleri ön plana çıkartan belgesel filmlerine denir. Ayrıntılı bir çalışma için bkz. S. Jacobs, E. Hielscher ve A. Kinik (2019).

³⁰ *Eukronia*’ya (gelecekteki iyi yer) geçiş için bkz. Fatima Vieira (2010) s. 3-35.

daldıklarında o kadar uzun süre bilinçsiz kalmış oluyorlardı ki uyandıklarında kendilerini gelecekte bir çağda ve alışık olduklarından çok farklı bir ortamda buluyorlardı.³¹ Dolayısıyla ütopya ve distopya öğeleri bu zaman içerisinde değişen kentler üzerinden gösteriliyordu.

Bu kentlerden biri de derin sosyal eşitsizliklerin hüküm sürdüğü XIX. yüzyıl sonu Boston'dır. Amerikalı gazeteci yazar Edward Bellamy'nin 1888'de yayımlanan *Geçmiş Bakış (Looking Backward)* adlı romanının üst sınıfa mensup kahramanı, 1887'de uyur ve 2000 yılında gözlerini yeni bir kente ve topluma açar. Roman aslında sosyalist bir ütopyadır; fakat burada Bellamy'nin eleştirdiği konular, kendi yaşadığı çağın ve kentin sosyal, ekonomik ve siyasi sorunlarını yansıtır. *Arts and Crafts* hareketinin üyelerinden İngiliz şair, yazar, ressam ve tasarımcı William Morris'in (1890) *Hiçbir Yerden Haberler (News From Nowhere)* başlıklı kitabının karakteri de benzer biçimde başka bir Londra'da uyanır. Dönemin güçlü bir eleştirisini içeren bu ütopyanın temel amacı mevcut kötü koşullara ekolojik bir çare sunan, seri üretim yerine yerel zanaatları ve el işçiliğini ön plana çıkaran alternatif bir agro-kent kurmaktır. Ne var ki bu romanlar birer ütopyadır; çağın koşulları karşısında kentlerin durumuna tuttukları ışığa ve sisteme yönelttikleri eleştirilere rağmen birer kent distopyası olarak değerlendirilemezler.

Ancak H. G. Wells'in (2017), *Efendi Uyanıyor'un (The Sleeper Awakes; 1899, 1910)* kahramanının uyandığı Londra, camdan ve çelikten oluşan tam bir endüstriyel kent distopyasıdır. Kendiliğinden yürüyen, hareket eden geniş yolları, balkonları, geçitleri ve büyük kemerleri, dev kubbeleri, gökyüzünü kaplayan kablolarıyla son derece modern bir şehir görünümünde olan bu yer, kahramanın bildiği Viktorya Londra'sından da ütopyacıların gelecek hayallerinden de bir hayli farklıdır. Nitekim bu romanda Wells'in amacı, geleceğin daha güzel olacağına duyulan inancı sorgulamaktır:

Bellamy'yi düşündü. Yazdığı sosyalist ütopyanın baş kahramanı, garip bir biçimde benzer bir deneyim yaşamıştı. Ne var ki Graham'ın istemeden içinde düştüğü bu dünyada herhangi bir ütopyanın gerçekleşmiş olduğundan bahsetmek mümkün değildi. Sosyalist toplum düzeni kurulmamıştı. Bir tarafta lüks, israf ve şehvet düşkünlüğü, diğer

³¹ Uzun uykudan yıllar sonrasında uyanmak ve her şeyin değiştiğini görmek, Alman peri masallarında işlenen bir motiftir. Washington Irving'in (1819) "Rip Wan Winkle" adlı öyküsü dönemin bu tarz zaman yolculuklarını popüler hâle getirmiştir.

tarafıta ise berbat bir yoksulluk... Toplumsal düzen bunlardan ibaretti” (Wells, 2017, s. 73).

Efendi Uyanyor, polisin açtığı ateş sonucu sokaklarında devrimci kalabalıkların öldürüldüğü totaliter bir kent distopyası, bir anti-ütopyadır. Benzer bir felaket, *Demir Ökçe*’nin (Jack London, 1908), Chicago’unda anlatılır. Genelde durağan bir anlatıya sahip romanın ilgili bölümünde olayların akışı hızlanır ve şehir XIX. yüzyılın kapitalist cehennemi olarak tasvir edilir (s. 279). Nitekim Chicago, bu dönemde zaten emekçi sınıflar ve sendikalar ile sermaye grupları arasındaki gerilim ve çatışmaların merkezi konumunda gösterilmekte, bu grev ve çatışmalar genellikle kanlı biçimde sonuçlanmaktadır. Romanda da şehrin çeşitli bölgelerine siperlenmiş örgütlü işçiler, oligarşik devletin gönderdiği polis ve paralı askerlerle savaşır ve çok katlı binaları kale olarak kullanırlar (s. 316). London (2008), bu “gökdelen savaşları”nı modern zamanların savaşı olarak anlatır: “Bütün binalar muhtemel birer pusuydu. Modern orman olan büyük şehirdeki savaş, böyle oluyordu. Her sokak bir vadi, her bina bir dağdı. Caddeden geçen otomobilleri saymazsanız ilkel insandan bu yana fazla değişmemiştik” (s. 290).

Ancak üçüncü bir grup daha vardır: “Uçurum İnsanları” (*the people of the abyss*). Gettolarda yaşayan bu kesim kapitalist sistemin en altında bulunur ve sistemin adaletsizliklerinden en büyük payı alır. Durumları örgütlenmiş işçilerden çok daha kötü olan bu “serf-işçiler” (s. 274) her türlü insani haklardan ve özelliklerden yoksun bırakılmışlardır. *Demir Ökçe*’nin sosyalist kahramanının gözünden, bedenleri hastalık, yetersiz beslenme ve sağlıksız çalışma koşullarından deforme olmuş bu insanlar, tiksintiyle hayvan veya canavara benzetilir: “Grup bile değildiler, güruhtular, sokağı dolduran berbat bir nehirdiler, uçurum insanlarıydılar, içkiden ve kendilerine yapılanlardan kudurmuş halde sonunda ayaklanmış, böğürerek efendilerinin kanlarını istiyorlardı” (s. 295). Sonunda tüm direnişçi gruplar öldürölür, şehir alevler içinde yollarını ölü beden yığınlarının kapladığı bir cehennem labirentine dönüşür. Fakat roman iki katmanlıdır; anlatıya bilim kurgu özelliğı katan dipnotlarda gelecekte çok daha farklı bir sistemin kurulmuş olduğundan, Ardis ve Asgard adında 1984 yılında inşası tamamlanmış iki kent ütopyasından söz edilir (s. 275).

“Uçurum insanlarıyla” 2000’lerin distopik bilim kurgularında ya da zombi filmlerinde tekrar karşılaşırlar. Özellikle Türkiye’den bir kent distopyası onlardan söz eder: Yıl 2073

olmuştur ve bu sefer adları “yılıkı adamları”dır. Tahsin Yücel’in (2018) *Gökdel* romanında neoliberal sistemin dışında kalan bu insanlar şöyle anlatılır:

İnsanlar gözden uzak yerlere, dağlara, tepelere çekilmek zorunda kalıyor nicedir, yaşlı, genç, kadın, erkek, çocuk, sürülerle, evet sürülerle, yalınayak, yarı çıplak, pislik içinde, tarihöncesinden kalma hayaletler gibi dolaşıp duruyorlar öyle, solucan, kurbağa, sıçan, çekirge, ot, kabuk, yosun, daha ne bileyim ne bulurlarsa yiyor, bir karga ölüsü için birbirlerine saldırıyorlar. Çiftliklere yaklaşımları bile yasak, buraları insan azmanları ellerinde makineli tüfeklerle bekliyor; öldürdükleri de ölüden sayılmıyor, tıpkı dirilerinin diriden sayılmadığı gibi (Yücel, 2018, s. 113).

Sanayi kentlerine geri dönecek olursak hükümetlerin de yukarıda sözü edilen olumsuz koşulları düzeltmek yerine sermayenin büyük bir kısmıyla silahlanmaya gitmekte olduğunu görüyoruz. Jules Verne’in (2004) *Begüm’ün 500 Milyonu (Les Cinq Cents Millions de la Bégum, 1879)* adlı romanı hem bu sorunun altını çizer hem de sadece dev bir fabrikadan oluşan kent tasarımıyla önemli bir kent distopyası örneği sunar. Begüm’den kalan milyonlarla mevcut kentin tüm sağlık sorunlarına çareler üretmeyi amaçlayan bir ütopya kenti mi (“Frans-Kent”) yoksa, onun karşıtı olarak gösterilen, savaş makineleri üreten bir fabrika kenti (“Stahlstadt”, Çelik-Kent) mi (s. 41-43) inşa edilecektir? Sonunda biri Fransa’da diğeri de dağların ormanların ve akarsuların bulunduğu İsviçre’yi andıran idilik manzarasıyla Amerika’da olmak üzere her iki kent de inşa edilir. Ancak Amerika’da kurulan bu Alman kenti, “sahte bir İsviçre”dir (s. 66); çünkü burası çelik tarlaları, fabrikaları, fırınları, makineleri ve işçileriyle aslında ekolojik bir cehennemdir. “Hava, dumanla yüklüydü ve koyu bir manto gibi yeryüzünün üzerine çökmüştü. Tek bir kuş bile geçmiyordu, böcekler dahi buradan kaçmaya çalışıyor gibiydiler ve uzun zamandan beri burada tek bir kelebek görülmemişti” (s. 67). Hendekler ve yüksek surlarla çevrili, izinsiz girmenin mümkün olmadığı Çelik Kent, kısa sürede dünyanın bir numaralı demir işleyicisi haline gelmiş, Türkiye dâhil pek çok ülkeye üstün kalite top üretmeye başlamıştır.

Sanayi kentlerine ilişkin distopyalarda canavarlar artık ormanlardan, bataklıklardan, ıssız tepelerden değil, fabrikalardan çıkıyordu; gürleyen ocaklar bu arkaik yaratıkların yerini almıştı. Verne’in anlatıcısı da bir yandan buranın ritmik işleyiş biçimine (bunu Almanların müzik yeteneğine bağlar), geliştirilen üstün makinelere ve çalışma disiplinine hayranlık duyarken diğeri yandan bu “canavar” karşısında dehşet duygusunu gizleyemez:

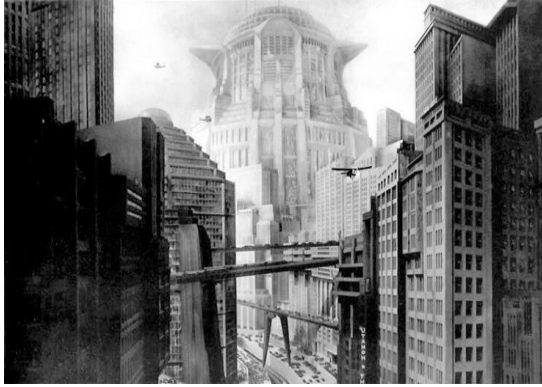
Bir canavarı andıran bu demirci ocağının genişliği içinde, sonu gelmez kayış çağlayanlarının, sürekli bir uğuldama eşliğinde yükselen boğuk darbelerin, kızıl zerreciklerin yarattığı havai fişeklerin, beyazlaşınca kadar ısınmış fırınların göz kamaştırıcı parıltılarının aralıksız hareketi vardı. Esaret altına alınmış maddenin bu gürüldeyişleri ve bu kuduz öfkesi ortasında insan, adeta bir çocuk gibi kalıyordu (s. 77-78).

İlerleyen yıllarda söz konusu “canavar”, benzer kent distopyalarının temel motiflerinden biri haline gelecek ve ona özellikle de çocuk kurbanı isteyen bir Fenike tanrısının ismi verilecektir: *Moloch*. Gerek Fritz Lang’ın (1927) *Metropolis* filminde gerekse Beat Kuşağı’nın önemli şairi Allen Ginsberg’in (1956) “Howl” (“Uluma”) şiirinde dev ocak görünümünde makine tanrısı *Moloch*, takatsiz ve zayıf işçilerden beslenir.

Metropolis filmi, kent distopyaları içerisinde modernite ve sanayi şehri konusunda üretilmiş önemli bir eserdir. 2000’li yıllarda geçen film, yirminci yüzyılın başında Weimar Almanyası’ndaki teknoloji, makineleşme ve çalışmaya duyulan fütürist hayranlığın izlerini taşır. Bu bağlamda *Metropolis*, bir makina-kentidir ve sürekli işleyen dişlilerin yakın çekimiyle bunu fetiş boyutunda sergiler (Mennel, 2008, s. 132). Mennel’e göre dönemin Bauhaus mimarisi, uçaklar, arabalar, farklı yükseltideki yollarıyla filmin gelecek vizyonu modernist fakat insansız bir dünyadır. Bu ilerlemeci ütopya, “haklarından mahrum edilen çocuksu işçiler, acımasız sömürü, teknolojik buluşların kontrolden çıkması ve öz yıkım şeklinde belirir” (s. 132). Fütürist teknolojik hayranlık tarafından beslenen “yarının getireceklerine duyulan optimist bakış” anlamında ilerlemecilik fikri, geçmiş, gelenek ve kültürden gelen ne varsa toplu bir reddedişle beslenir. Modernin “modernite”de karşılığı “yeni ve güncel olan” (Kovacs, 2016, s. 8), bu kentin fütüristik temsiliyle kutsanır.

Lang’ın kent tasarımı New York’un gökdelenlerinden, üst geçitlerinden, “asma bahçeli zevk şehri Babil ile sanayi kenti Berlin”den esinlendiği belirtilir (Öztürk, 2014, s. 127). Filmde yüksek katlı yapılardan, aydınlık bahçelerden karanlık fabrika ve katakomplara doğru dikey biçimde düzenlenmiş kent ve ışık tasarımı aynı zamanda katı

hiyerarşik toplumsal yapıya işaret eder.³² Kısaca filmde kent, doğrusal bir sınıfsal hiyerarşi temayülünün topografik bir temsilidir. Bu Babil kentinin bekası, mevcut toplumsal yapının sürdürülmesine bağlıdır.



Görsel 1: Metropolis'in dikey kent tasarımı



Görsel 2: Filmin son sahnesi

1920'lerin modernist-ütöpik kent anlayışı, fütürist kentin inşasında etkili olmuştur. Mehmet Öztürk (2014) filmin atmosferini şöyle anlatır:

Mekanik endüstriyel uygarlığın bir zaferi şeklinde görülebilecek '*Metropolis*'in rasyonel mimarisi, armonik simetri ve geometrik düzenlenişi gayri-insani olarak ortaya çıkmıştı. Filmin, bilimsel ölçütlerle çalışılması ve kitlelerin 'düzen' içinde hizaya dizilmesi, kitlelerin kontrol altında tutulmasını amaçlayan Haussmann'cı politik şehircilikten, Nazizm ve bütün totaliter rejimlere değin sahiplenilmiş bir anlayıştır. Belki de '*Metropolis*', Aydınlanma rasyonalizminin Almanya'daki 'araçsal'laştırılmasının filmsel bir sonucudur. '*Metropolis*'te insan soyu; bilim, teknik, modern kent, endüstri ve kapital arasında ezilmiştir (Öztürk, 2014, s. 127).

Kracauer'a (2004) göre final sahnesinin biçimsel düzenlenişi, filmin eleştirel gücünü törpüler ve ideolojik arka planını ele verir. *Metropolis*'te ayaklanan işçiler, yukarıda gördüğümüz romanlardaki gibi polisin kaba kuvvetiyle bastırılmış değildir. En sonunda sermayedarla barışmışlar ve filmde dile getirildiği gibi "kalp" ile "el" uzlaşmaya varmıştır. Kracauer, filmde sermayedarın işçileri dize getirmek için başvurduğu "barışçıl" yöntemin, Nazi iktidarının propaganda bakanı Goebbels'in sözlerini andırdığını söyler: "Silahlara dayalı güç iyi bir şey olabilir; yine de bir halkın kalbini kazanmak ve bunu sürdürmek daha iyi ve daha tatmin edicidir" (aktaran Kracauer, 2004, s. 164). Kracauer, bu barışma sahnesinin görsel düzenlenişinin sanayici ile Goebbels arasındaki analogiyi

³² *Metropolis* ve H. G. Wells'in (1899) *The Sleeper Awakes* (*Efendi Uyanıyor*) romanının modernist kent distopyaları bağlamında bir karşılaştırması için bkz. Keith Williams, (2006) s. 127-145.

doğruladığını öne sürer. Eğer gerçekten bu sahnede ezilenler zalim güce karşı zafer kazanmış olsalardı sanayicinin her şeye gücü yetme iddiasını taşıyan Metropolis şehrinin dekoratif düzeni buna göre yeniden düzenlenirdi. Bu sahnede işçiler katedralin basamaklarından sanayiciye doğru simetrik biçimde ilerler (Görsel 2). “Kompozisyonun tamamı, sanayicinin bu kalbi, onu manipüle etmek amacıyla kabul ettiği, gücünden vaz geçmediği, tersine bu gücü henüz kontrol edilmemiş bir alanın -kolektif ruhun alanı- üzerine genişleteceğini gösterir. Bu sonucun bir zafer olduğunu düşünen Freder’in isyanı, aslında totaliter otoritenin kurulmasıyla sonuçlanmıştır” (s. 164).

Sanayi kentleri zamanla liberal tüketim merkezlerine dönüşmüş ancak şehirlerin çevresindeki manzara değişmemiştir. Yirminci yüzyılın sonlarında bile dünyada küreselleşme nedeniyle özellikle “Üçüncü Dünya” ülkeleri olarak bilinen coğrafyalarda yoğun kent göçleri sonucu ortaya çıkan gecekondu, *favela*, *squatter*, *slum*,³³ *bidon evler*, *teneke mahalleler* gibi çeşitli isimler alan yerleşim bölgelerinin yaygın bir olgu olarak karşımıza çıktığını görüyoruz. O döneme kadar yavaş bir büyüme seyri gösteren kentler, genel olarak 1950’ler ve 1960’lardan sonra kırsaldan gelen göçmenlerin kentin çevrelerindeki boş arazilere yerleşmeleriyle büyük bir büyüme hızı içine girmiştir (Davis, 2016, s. 71).

Günümüz Türkiye’inde de benzer biçimde neoliberal ekonomik koşullar altında küreselleşme ve küresel kent olma iddiası yolunda atılan adımların, enformel yerleşimleri ve buradaki yoksun, dezavantajlı grupları nasıl etkiledikleri, inceleme kısmında ele alınacak *Abluka* filminin sosyo-ekonomik bağlamını oluşturur. Filmin muğlak tutumuna karşın *Abluka*’nın filmsel anlatısını üzerine kurduğu tarihsel ve coğrafi arka plan 1990’lar İstanbul’unun bir gecekondu mahallesidir.

Türkiye’de ilk gecekondu yerleşimleri 1945’ten itibaren ama asıl olarak 1950’lerde başlamıştır ve artık *Abluka* filminin geçtiği 1990’lara gelindiğinde gecekondu altın çağını yaşamaktadır. Hükümetlerin istikrarsız, popülist politikaları gecekondu sorunun gittikçe büyümesine yol açmıştır (Keyder, 2013, s. 175-177). 2000’lerde ise özellikle İstanbul’da

³³ Gecekondu ve “slum” arasındaki fark için bkz. Kuyucu ve Ünsal (2011) s. 89.

neoliberal “küresel kent”in ihtiyaçları ve “güzelleştirilmesi”³⁴ doğrultusunda yapılan “gecekondu arınma” politikaları sonucu çoğunlukla yerini çok katlı rezidanslara, güvenli sitelere, iş ve alışveriş merkezlerine ya da düşük kaliteli çok katlı apartmanlara bırakmıştır (Aslan ve Erman, 2016, s. 115).

Tüm bu süreç boyunca gecekondu bölgeleri ve sakinleri, kentin ve kentlinin “Ötekisi” olarak düşünülmüş, değerlendirilmiş, raporlanmış ve planlanmıştır. Tahire Erman’ın (2001) “The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse” başlıklı yazısı, akademik çalışmalarda, medyada ve toplum içinde gecekondu bölgeleri ve burada yaşayan insanlar üzerine farklı dönemlerde geliştirilen farklı “Ötekilik” söylemleri kurulduğunu gösterir.

İş olanakları ve daha iyi bir yaşam hayaliyle büyük şehirlere yapılan göçler, 1950’lerin ve 60’ların kentli elitleri tarafından bir tür hor görüyle karşılanmış ve Türk modernleşmesinin önünde bir engel olarak görülmüştür. Bu “işgalcilerin” er geç kentli nüfus içinde asimile olacakları, çoğunluğun etkisiyle kentli olmanın gerektirdiği edep adap, hal davranış, giyim kuşam, tüketim ve sanatsal estetik kalıplarını edinecekleri düşünülmüştür. Dolayısıyla gecekondu sakinleri bu dönemde “köylü Öteki” olarak temsil edilmişlerdir (Erman, 2001, s. 985). Ancak yıllar geçtikçe göçmen nüfusunun ve gecekondu mahallelerinin hızla büyümesi ve çoğalması sonucunda bu optimist düşünce yerini giderek kuşatılmışlığa, sosyal ve kültürel açıdan azınlığa düşme endişesine bırakmıştır. Gecekondu bölgesinin kentin ve kentli kültürünün varlığına potansiyel bir tehdit olarak algılanmasının ilk kaynağı işte bu endişedir. Keyder’e (2013) göre kent yasal/yasadışı olarak bu dönemde ikiye bölünmüştür ve bu bölünmüş kent algısı yerini gittikçe “kuşatılmışlık korkusu”na bırakmaktadır. Keyder (2013, s. 180-181) bu korkunun nedenini “gecekondu hakimiyetinin damgasını vurduğu bir politika ve kültür karmaşasında” seçkinlerin modern dünyasının gittikçe daha “marjinal bir konuma düşmesi” olarak açıklar.

³⁴ İstanbul’u “Avrupa’nın Kültür Başkenti” unvanına yakışan küresel bir kent haline getirmek için yapılan çalışmalar için günümüzden bakıldığında son derece pozitif bir hava taşıyan şu yazıya bakılabilir: Deniz Göktürk, Levent Soysal ve İpek Türeli (2011).

Gecekondu bölgelerinin bir tehdit olarak algılanmasının ikinci adımı ise 1970’lerde gittikçe fakirleşen kesimin yoğunlukta olduğu bu bölgelerin siyasileşmeleriyle atılmıştır. Batı’daki entelektüel ve sol hareketlerin de etkisiyle gecekondu, akademide “Dezavantajlı Öteki” olarak temsil edilmeye başlanmıştır (Erman, 2001, s. 986). Diğer yandan “gecekondu sorunu”, sol hareketlerin fakirler ve gecekondu mahallelerinde örgütlenmeleri, yaşanan çatışmalar, polis gibi devlet güçlerinin giremediği “kurtarılmış bölgeler”in oluşturulması vb. sonucu “politik bir mesele”, “politik bir gerilim konusu” (Aslan ve Erman, 2016, s. 133) ve “radikal siyasetin alanı” (Erman, 2001, s. 986) hâline gelmeye başlar. Aslan ve Erman’ın (2016) yorumuna göre “[b]u durum gecekondu bölgelerinin bir mücadele mekânı olmasından giderek gecekonduyun mekân olarak mücadelenin bir aracı olmaya başladığını” gösterir (s. 132).

1980’lerde Özal’ın sağ yönetimi, Batı dünyası ile liberal ilişkileri kuvvetlendirmesi, küresel pazar ekonomisine dâhil olma çabaları, büyük şehirlere göçü, işsizliği, hoşnutsuzluğu, gecekondu halkının yoksulluğunu artırmış, zengin ile fakir arasındaki mesafe derinleşmiştir. Gecekondu bölgelerinin birer rant kapısı olarak ticarileşmeleri, bir zenginlik kaynağı olarak ortaya çıkmaları bu dönemde olmuştur. Çünkü 1983-1985 arası çıkarılan yasalara göre gecekonduculara İmar Affı gelmiş ve çok katlı yapılara dönüştürülmesi izni çıkarılmıştır. Bu durum hem imar suçlarını özendirir (Keleş’ten aktaran Aslan ve Erman, 2016, s. 136) hem de gecekonduyun bir emtia olarak görülmesine yol açar. Böylece daha önce pek arzu duyulmayan kentin çeperleri artık değerlendirilerek rekabet alanı hâline gelir. Bir yandan gecekonducularının apartmanlaşması ile zenginleşen kimi gecekonducuların haksız kazanç sahibi olduğu düşünülmüştür (“haksız kazanç sahibi Öteki”). Diğer yandan yaşam biçimleri, değerleri ve zevklerinin kent içinde görünür olmaya başlaması, bu insanların, alt-kültürün temsilcileri olarak “kültürel açıdan aşağı Öteki” olarak yorumlanmalarına yol açar (Erman, 2001, s. 986-987).

Gecekonducuların bir emtia haline gelişinin yanı sıra bu bölgelerin ekonomik açıdan birer cazibe merkezi olmasına yol açan bir diğer mevzu ise zengin kesimin kendilerine kentlerin dışında yeni yaşam alanları arayışına girmiş olmalarıdır. Artık “kirli” ve tehlikeli olan yalnızca gecekondu mahalleleri değil, kentin içidir. Distopik kentin “kir”ine

karşı “arınmış” güvenli siteleri, yeni bir “banliyö ütopyasının”³⁵ doğmasına yol açmıştır. Bu durum gecekonduların bir kere daha yerlerinden edilmelerine sebep olur. Jale Erzen (2001, s. 63), evlerin yanlarına kurulan çadır benzeri ikincil yapıları yorumlarken “Türk gecekondular kullanıcılarına özgü olabilecek bir nitelik, yerleşimde her zaman bir geçicilik duygusunun olmasıdır” der. Erzen (2001), bu uçup gidecekmiş gibi duran yapılara köy yerlerinde rastlanmadığını belirtir. Bu durumun sebebi gecekondular yerleşimcilerinin yerleştikleri bölgeyi aslında sahiplenememiş olmalarıdır. “[K]öyden bir kez ayrıldıktan sonra, artık kendilerini göçebe olarak gördükleri söylenebilir. Hiçbir yerleşimin onlar için kalıcı olmadığı bir gerçektir; kent büyüdükçe, onlar da kentin çeperlerine doğru yer değiştireceklerdir” (s. 63).

İşte 1990’larda gecekondular bölgelerinin devlet, kent planı ve bazı müteahhitler tarafından birer rant kapısı haline gelmesi, buralardan kovmak istedikleri bölge sakinlerinin “sakıncalı” olarak ilan edilmelerindeki ekonomik arka plandır. Mike Davis (2016), *Gecekondular Gezegeni*’nde, değeri, yerlerinden zorla kovulan ve çok kötü yaşamlara sürüklenen insanların trajedilerinden söz eder. “Pislik”, “hastalık”, “çöp” gibi hijyenik terimlerle nitelendirilen bu bölgelerin “temizlenmesi”, “arındırılması” için önce arazinin boşaltılması gerekmektedir. Özellikle konferanslar, fuarlar, festivaller gibi büyük çaplı uluslararası olaylarda kentin “güzelleştirilmesi” gündeme getirilir.³⁶ “Kirliliği” oluşturan bir neden de bu bölgelerin suç ve yasadışı faaliyet yatağı olarak görülmesi, yani kriminalize edilmesidir. Gecekondular bölgeleri suçla mücadelenin bir merkezi olarak gösterilir. Bu yerlerin “devletin nezaretinin dışında” ve “gözden ırak” olmaları, onların bir tehdit olarak nitelendirilmelerine yol açar (Davis, 2016, s. 139-140). Keyder (2013) buralara yerleşmeye çalışanlara yöneltilen yasadışılık duygusunu şöyle tarif eder:

Bir konutta yaşamak, büyük kent hayatının ilk ve tanımlayıcı unsuruydu. Kültürel bakımdan yalıtılmalarının ve İstanbul’un yerlileri tarafından hor görülmelelerinin yanı sıra, kente yeni göçenler bir de konutlarının kaçak oluşu nedeniyle devletle başa çıkmak zorundaydılar. Gecekondular sakinleri, kendilerine bir arazi edinip zamana

³⁵ Bkz. Guy Baeten (2010) s. 111; ayrıca Ayşe Öncü (2007) ve Sibel Yardımcı’nın (2016) yazıları.

³⁶ Benzer bir durum Atatürk Stadyumu’nun yanında yer alan Ayazma’nın da başına gelmiştir. Ayazma-Tepeüstü kentsel dönüşüm projesinin resmi gerekçesi depremin yanı sıra kameradan yansıyan görüntülerin “görüntü kirliliği” oluşturmalarıdır (Erman, 2016, s. 174).

yayılacak o inşaat sürecine girdikleri andan itibaren ‘yasaların dışında yaşayanlar’ diye tanımlanabiliyorlardı (Keyder, 2013, s. 179).

Nihayet 1980’lerin sonlarına, 90’lara gelindiğinde artık gecekondu çok daha başka nedenlerden kriminal bölge ya da suç veya terör yatağı olarak görülmeye başlanmıştır (nitekim *Abluka* tam olarak böyle bir siyasi atmosferi canlandırır). Etnik ve mezhepsel kutuplaşmalar sonucu yaşanan politik gerilimler, büyük kentlere göçlerin niteliğini değiştirmiştir. Eskiden iyi bir iş ve yaşam hayaliyle kentlere göç edilirken 1990’larda siyasi meseleler, yoğun göçlerin temel nedenini oluşturmuştur. Bulundukları bölgelerdeki çatışmalardan kaçan ya da göçe zorlanan Kürtler ve Aleviler, mevcut gecekondu bölgelerinde kolayca yer bulamaz, sosyal kabul görmezler. Coğrafi ve ekolojik açıdan en dezavantajlı bölgelerde, sosyal ve siyasi yönden damgalanmış bir durumda yaşam alanları kurmak zorunda kalırlar. Bu yerler genelde “sağlıklı yerleşimler için uygun olmayan yüksek yerler, sert topografyalar, vadi tabanlarının yanı sıra, yerleşime yasal olarak açık olmayan hazine arazileri ya da kentsel rantın el uzatmadığı kent merkezlerine ve kentsel hizmetlere uzak yerler”dir (Ocak, 2016, s. 140).

Diğer yandan toplumsal eşitsizliklerin gittikçe artması gecekondu bölgesi içindeki mimari biçimlere de yansımaktadır. Gecekondu bölgeleri kendi içlerinde çok katlı toplu konutlardan, apartmanlaşan gecekonduklara, yoksullaşıp virane haline gelen gecekonduklara kadar biçimsel çeşitlilik gösterir (Keyder, 2013, s. 190). Farklı ekonomik, sosyal, etnik ve mezhepsel grupların gecekondudaki varlığı artık bu bölgelerin çoğul grup ve kimlikler halinde düşünülmesi ve ele alınmasını gerektirmektedir; kısaca Öteki, artık Ötekiler olmuştur (Erman, 2001, s. 993).

Fakat tüm bu Ötekiler, bir terim altında toplanır artık: “varoş”. Totaliter distopyalarda hegemonyanın başlıca işi düşman üretimidir. Gecekonduyun “varoş”³⁷ dönüşmesi,

³⁷ Ersan Ocak (2016), “mekânı farklı biçimlerde kurgulayan iki majör kavram” (s. 137) olarak tanımladığı gecekondu ile varoş arasındaki farkı şu şekilde gösterir: “[V]aroş, tam da gecekondu kavramsallaştırmasının harita üzerinde işaretlenebilir fiziksel bir mekâna indirgenmiş olması nedeniyle açıklayamadığı yeni sosyal ve kültürel olguları açıklayabilmek adına, mekânı fiziksel olmaktan çok sosyal ve kültürel anlamda kurar. Yani gecekondu haritada işaretlenebilen alanlar tarif ederken, varoş daha çok toplumun zihinsel haritasında karşılığını bulur” (s. 137).

Zeliha Etöz (2000) ise varoşun dışlanmışların mekânı olarak niteler: “Bu nedenle de dışlama ve içirme süreçlerinin işlediği adlandırma, en basit anlamıyla bir sınır çizme operasyonudur, hegemonyayı sürdürme ve derinleştirmenin bir parçası olan bir operasyon” (<https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-132-nisan-2000/2325/varos-bir-istila-bir-tehdit/3275>).

Arendt'in totaliter rejimin öne sürdüğü “nesnel düşman”³⁸ kavramını anımsatır: Bu aşama gecekondulunun potansiyel tehdit veya düşman olarak görülmesinin son adımıdır.

Macar kökenli bir kelime olan “varoş”, “kale” anlamındaki Macarca “var” kökü ve “-li” anlamındaki “-oş” ekiyle oluşan “kaleli”, “kalesi olan” kentler için kullanılan bir sözcüktür.³⁹ Sözcük daha sonra bir şehrin ya da kasabanın dışındaki mahalleleri tanımlamak için kullanılmıştır (Erman, 2001, s. 996). Türkiye’de yaygınlaşması, medyanın, 1996’daki 1 Mayıs’da gösterilere katılanlar için “varoş” sözcüğünün kullanılmasıyla başlamış, ardından 1995’te Gazi Mahallesi Olayları⁴⁰ sırasında kullanılmıştır. “Varoşlu” sözcüğünün olumsuz açılımlarını Erman (2001) şu şekilde özetler:

Varoşlu ekonomik açıdan yoksun (yoksunluk mutlak ya da nispi olabilir) ve devlete karşı kriminal eylemlere ve radikal siyasi eylemlere iştirak etmeye yönelen yoksul alt sınıflardan oluşur. Bunlar, devletin siyasi otoritesine baş kaldıran ve toplumun sosyal düzenini bozan siyasal İslamcılar, nasyonalist Kürtler, radikal solcu Alevilerdir. Aynı zamanda işsizler, sokak çeteleri, mafya, çoğu sokak çocuklarından oluşan *tinerciler*... kısaca sınıf altı gruplardır. Yıkım ve şiddete, suç ve kaosa eğilimlidirler. Sansasyonel olayların peşindeki medya, gecekondulu insanların olduğu yerdeki vakaları, özellikle yasayı çiğneyen, siyasi sisteme karşı protesto eden gençler ve çocuklarla ilgili olanları gösterir... Kısaca *varoşlu*, hem ekonomik alanda (fakir) hem de sosyo-politik alanda (asi, kanun kaçağı, uyumsuz) tanımlanır. *Gecekondulu* insanları yalnızca erken dönemlerde olduğu gibi Türk modernizmi önünde bir engel olarak değil, artık aynı zamanda Cumhuriyetin kendi varlığına bir tehdit olarak da görülmektedir (Erman, 2001, s. 996).

Gecekondulu mekânı üzerine tarih boyunca yüklenen tüm olumsuz anlamlara, son olarak siyasi sisteme bir tehdit olan “varoşlu” damgası eklenmiştir; bu da bölge sakinlerinin “sakıncalı Ötekiler” olarak yorumlanmasına yol açar. Zaten “yasadışı işgalciler” olarak görülen bu insanlar hem “tehlikeli ve şiddete eğilimli”dir hem de toplumun ahlaki normlarından, aile değerlerinden vs. uzaktır; üstelik artık duvarların dışında değil, içindedir ve sistemin kendisine düşmandır (Erman 2001, s. 996-998). Guy Baeten’a

³⁸ Arendt’e (2014) göre “nesnel düşman”, sıradan bir şüpheli değil, hükümet politikası tarafından belirlenen bir düşmandır: “Nesnel düşman, asla tehlikeli düşünceleri kışkırtılması gereken ya da geçmişi kendisi üzerindeki kuşkuları haklı çıkarmış bir birey değil, fakat bir hastalık taşıyıcısı gibi ‘eğilimlerin taşıyıcısıdır’” (s. 222).

³⁹ Bu katkı için Doç. Dr. Sevgi Can Yağcı Aksel hocama teşekkür ederim.

⁴⁰ Gazi Mahallesi olayları, 12 Mart 1995’de İstanbul’da Gazi Mahallesi’nde bulunan Alevi kahvehanelerine kimliği belirsiz kişilerce yapılan silahlı saldırılar sonucu bölge halkının protestosunun şiddetle bastırılmasıyla gelişen ve yayılan olaylardır. Bu olaylar sonucunda 22 kişi hayatını kaybetmiş, pek çok kişi yaralanmış ve tutuklanmıştır.

(2010) göre kent distopyaları kapitalizm altında kentin “yaratıcı yıkım”ı için ideolojik zemini hazırlar (s. 111). Kent distopyaları içinde dile getirilen bu tür damgalar, hükümetlerin ve üst sınıfların birer rant kapısı olan bu bölgelere dair politika, düzenleme ve uygulamalarını meşrulaştırma aracıdır. Böylece insanların yerlerinden kovulmalarının “haklı” gerekçesi, söylem düzeyinde kurulmuş olur.

Dolayısıyla 1990’lar ve 2000’lerin başlarında gecekondular, artık mutlaka çözülmesi gereken bir sorundur, dönemin başbakanı Tayyip Erdoğan’ın ifadesiyle “kentlerimizi saran ır”dur ve cerrahi bir müdahale ile kentten temizlenmeleri gerekmektedir (Kuyucu ve Ünsal, 2011, s. 89).⁴¹ Neoliberalleşme ve kentsel dönüşüm arasındaki güçlü ilişkiye değinen Kuyucu ve Ünsal, kayıt dışı bu yerleşim alanlarının iki nedenden dolayı iyileştirme süreci için cazip hâle geldiğini belirtir: “mülkiyet rejimlerindeki muğlaklık ve suç ve yozlaşmanın hakim olduğu mekânlar olarak algılanmaları” (s. 89). Bunun sonucunda uygulanan Kentsel Dönüşüm Projeleri (KDP), toplu gecekonduların yıkımlarının önünü açmıştır. AKP döneminde yapılan yasal düzenlemelerle kentsel rantın paylaşımında artık gecekonduluya hiç pay düşmemekte, bölge sakinleri, tasfiye edilmekle kalmayıp ipotek sistemi (*mortgage*) ile borçlandırılarak distopik bir baskı ortamı olan TOKİ binalarında yaşamak zorunda bırakılmışlardır (Erman, 2016, s. 170). Dışlanmış olanların mekânı olan varoş ise artık “rezidanslar, AVM’ler, ofis kuleleri ile yüzünü lükse, bol parası olana, tüketime dönmekte, giderek (yeni) orta sınıfların kenti haline gelmektedir” (Aslan ve Erman, 2016, s. 142). Kentin bu mekânsal dönüşümü, Aslan ve Erman’a göre “sosyal yapıda kırılmalara, gerilimlere yol açmakta, İstanbul patlamaya hazır bir bomba haline gelme yolunda hızla ilerlemektedir” (s. 142). *Abluka*’nın distopik sesleri arasında bu bombaların gümbürtülerini de duyarız.

Gecekondular, Muzaffer İzgü’nün *Gecekondular*’unda 1970’lerin kentine bir sosyal ayna işlevi görmüş, *Berci Kristin’in Çöp Masalları*’nda (Latife Tekin, 1984) ise masallarla, sözlerle, şarkılarla, anlatılarla örülmüş bir büyüklük gerçeklik mekânı olmuş, Ayhan

⁴¹ Benzer bir “cerrahi kesinlik” üslubuna New York’u dev projeleriyle değiştiren, otoyollar ve express yolları yapan Amerikalı mimar Robert Moses’ın hayatını anlatan Siegfried Giedion’ın (1939) *Space, Time and Architecture* adlı kitabında rastlamak mümkündür. Kentin çoğunlukla yoksul Afro-Amerikan kesimin oturduğu eski bölgelerinin büyük bir kısmı Moses’ın projelerine yer açmak için yıkılmıştır. Giedion’ın bu konudaki yorumu şöyledir: “gerekli ameliyat yapıldıktan sonra yapay olarak şişirilmiş şehir kendi doğal boyutuna indirgenecektir” (aktaran Berman, 2001, s. 408).

Geçgin’de varoşun anlama yer bırakmayan “sefalet”ine⁴² bürünmüştür. Sinemada ise 1960’lardan itibaren ve özellikle 1970-1990 yılları arasında beyazperdede sık sık kendisine yer bulmuştur (Öztürk, 2004, s. 29). Yeşilçam’ın “aile filmleri” genelde gecekonduyu “fakir ama mutlu bir toplumsal mekân” olarak gösterme eğiliminde olmuştur. Öztürk’ün (2004) belirttiği gibi kentli burjuvanın soğuk, kibirli ve acımasız yaşamının karşısında gecekondulu halkının neşeli, dürüst, merhametli, temiz kalpli ve insancıl bir temsili söz konusudur: “Bu tür filmlerde seyirci, gecekondulu halkına acır ve onu sever” (s. 12). Böylece gelir eşitsizliklerinin, sınıf farklarının ve sosyal adaletsizliklerin üzeri bu “iyicil” temsillerle örtülmüş olur. Böyle filmlerde göç, kentleşme ve gecekondulu sorunları işlenmez. Buna karşın bazı gecekondulu filmlerinde kentsel kriz, sosyal adaletsizlik, altyapı, ulaşım, hijyen, fakirlik, etnik, kültürel, psikolojik vb. gibi sorunlar yansıtılmış ve günümüze yaklaştıkça bu sorunlar daha gerçekçi bir şekilde ele alınmıştır.⁴³ Ancak bu sorunları distopik bir şekilde ele alan ve gecekonduyu bir distopya mekânı olarak gösteren *Abluka*’dan başka bir filme rastlamıyoruz. Nitekim Öztürk de (2004) “Türk Sinemasında Gecekondular” adlı yazısında bu durumu şöyle açıklar:

Türk sinemasının tersine, Batı sinemasında banliyöler şiddet ve kıyamet imgeleriyle (*Brazil*, *Hafta Sonu*, *New York’tan Kaçış*, *Protesto* gibi) bezenmiştir... Kötülük ve kötülerin kendini daha çok hissettirdiği *Eşkiya* ve *Üçüncü Sayfa*’daki şiddet manzaraları ise yine de bir “kıyamet atmosferi”nde değildir. Zaten Meksika, Arjantin, Brezilya, Mısır, Türkiye, Hindistan gibi Üçüncü Dünya Sinemaları, ülkelerinin sorunlarına karşın “Batı sinemaları” (özellikle Alman ve Amerikan) gibi “şeytani” veya “mahşeri” bir ekran olmamıştır (Öztürk, 2004, s. 13).

Öyleyse diyebiliriz ki Türkiye sinemasında, gecekondunun distopik temsiline en çok yaklaşan film *Abluka*’dır. Görüldüğü gibi gecekondulu zaten sosyal, ekonomik ve siyasi eşitsizlikler üzerine kurulu distopik bir mekândır. İnceleme kısmında bu ortamın nasıl bir distopik temsille sunulduğu, bunun için hangi kavramsal aygıtların kullanıldığı ve filmin distopya ile olan ilişkisi değerlendirilecektir.

Kısaca toparlayacak olursak bu bölümde ele alınan distopik kurmacalar, anlatılarını şu sorular etrafında geliştirmişlerdir: sanayileşme ve makineleşme, seri üretim ve kapitalizm

⁴² Bkz. Geçgin’in *Kenarda* (2003) romanı ve Orhan Koçak’ın (2017) onun üzerine yazdığı *Tehlikeli Dönüşler* kitabında gecekondunun “sefalet” üzerinden temsili s. 160-161.

⁴³ Göç ve gecekondulu temalı filmler ve işledikleri sorunlar konusunda detaylı bilgi için bkz. Öztürk (2004).

ne tür kentler üretmektedir; burada yaşayanlar nasıl insanlardır ve bu olumsuz koşullarla nasıl başa çıkmaya çalışırlar; kısaca böyle bir mekân bireylerin ve toplulukların davranışlarını nasıl etkiler. Genel olarak bu bölümde adı geçen kent distopyalarının ortak özelliği, distopik kentlerini sanayileşme dönemi ve koşulları etrafında inşa etmiş olmalarıdır. Ele alınan konular günümüzde bilgisayar oyunlarında, edebiyat ve sinemada işlenmeye devam etmektedir. *Steampunk*⁴⁴ tarzında anlatılarda da benzer konular işlenir. Örneğin Philip Reeve'nin (2013) gençlik romanı *Yürüyen Kentler (Predator Cities)* gelecekte geçen fütürist-sanayi kenti gerek toplumsal örgütlenme gerekse mimari yapı bakımından, XIX. yüzyılın çelik ve kömürden şehirlerini andırır. Romanda şehirler arası rekabet, insan ve emek sömürüsü gibi konular ele alınır.

Sanayileşme yönetim biçimlerini de etkilemiştir. Antik dönemlerden bu yana gelen kent-mimari-beden ilişkisi, otoriter yönetimlerin totaliter bir kimlikle ortaya çıkıp güçlenmesiyle birlikte sermayeyi ve geniş kitleleri de arkasına alan askeri, bürokrat bir bünye kazanmıştır. XX. yüzyıl dikta kentleri ve onlardan yola çıkıp üretilen kurmaca coğrafyalar da bu yapıyı ve bu yeni ilişkilene biçimini yansıtır.

1.2.ŞEHRİN EMİR KİPİ

“Gecenin işçilerinin bu bölüğü, duvarlara, kapılara, direklere yollara, taşa, tahtaya yazı yazmakla görevlidir. Herkesin uyuduğu, ya da ışığını söndürüp karanlıkta kaygıyla beklediği saatlerde bunlar “Gece Gelecek” diye yazarlar şehrin her yanına”.

(Bilge Karasu, *Gece*, s. 40-41)

1934 yılında, Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, Nazi Hareketi'nin Berlin şehrindeki uygulamalarını şöyle tarif eder:

Fikrimizi sağlamlaştırdık ve bu şehre ismimizi yazdırdık, her ikisini de ona empoze ettik. Berlin için sekiz yıl süren ve nehirler dolusu kan ve göz yaşına mal olan bir mücadeleydi. Ama her şeye rağmen çaresiz bir azınlık tarafından başlatılan bu

⁴⁴ Steampunk terimi ilk kez 1987 yılında Amerikalı yazar K. W. Jeter ve arkadaşları tarafından yazdıkları Neo-Viktoryan hikâyeleri sınıflandırmak için kullanılmıştır. Bu tür, sanayileşmiş XIX. yüzyıl buhar çağından ilhamını alarak dönemin teknolojik nesnelerini daha gelişmiş bir formda birleştirir (Cengiz, 2022, s. 17-18).

mücadele, bu uçsuz bucaksız metropolü kendi hakimiyetine aldı ve sonunda onu yerle bir etti (aktaran T. Friedrich, 2012, s. 316).

Goebbels bir şehre uygulanan şiddeti bu sözlerle anlatmıştır. Nitekim Nazi Hareketi'nin temel hedeflerinden biri, örgütlendikleri büyük Alman kentlerini ele geçirmek ve buradaki muhalif grupları ortadan kaldırmaktır. Bununla birlikte Adolf Hitler, II. Dünya Savaşı galibiyetinin ardından bu kenti yıkıp yerine Nazi İmparatorluğu için adı Roma ile birlikte anılacak olan büyük bir Dünya Başkenti kurmayı tasarlamış ve şehrin adını da *Germania* olarak değiştirmiştir (Friedrich, 2012, s. 370-371).

Bu, günümüzde de benzerleriyle karşılaştığımız totaliter rejimlerin kentsel şiddet uygulamalarına tarihten bir örnektir. Distopyalar ise totaliter devletlerin kent politikalarını kurmaca şeklinde sunarak onları birer eleştiri mekanizmasına çevirmişlerdir. Dolayısıyla mimari, kentsel, mekânsal düzenleme ve yönetim pratikleri açısından totaliter rejimlerin tarihteki kent politikaları, distopya anlatılarında birer sistem eleştirisine dönüşmüştür. Bu yolla üretilen kent distopyaları da çevremizde gördüğümüz, deneyimlediğimiz olay ve uygulamaların sorgulanmasında katkıda bulunur. Böylece günümüzde örtük, dolaylı ya da doğrudan ve açık derecelerde seyreden benzer uygulamalar karşısında farkındalık geliştirebiliriz. Öte yandan bu bölüm, başta *Abluka* filminin olmak üzere “Üçüncü Çocuk” öyküsünün de analizinin kuramsal, tarihsel arka planını oluşturacak ve böylece bu eserlerin kendilerinden önce üretilen distopya literatürüyle nasıl ilişkilendiği ortaya çıkarılmış olacaktır.

Swastika Geceleri, Biz, Bin Dokuz Yüz Seksen Dört, Gün Ortasında Karanlık gibi klasik politik distopyaların yazarları, kent tasvirlerinde totaliter yönetimler altında ezilen “gerçek” şehirlerden ilham almışlardır. Bunların dışında *Alphaville, Dark City, Gece* gibi anlatılarda çizilen mekânlar ise doktriner şehir modelleri olarak kent distopyaları bağlamında değerlendirilebilir. Dolayısıyla bu bölümde özellikle klasik distopyalarda karşılaştığımız biçimiyle kente ve halka yönelik örtük ya da açık yollarla uygulanan baskı ve şiddet politikaları ele alınacaktır. Bu çerçevede yanıtı aranacak olan sorular şöyle sıralanabilir: Bu “kurmaca” sistemlerin mimari araçları nelerdir? Tasarladıkları büyük projeler kentsel ülkülerine nasıl hizmet etmiştir? Edebiyat eserlerinde ve sinema filmlerinde temsil edilen kentlerde totaliter rejimler, nasıl bireysel manipülasyon

teknikleri kullanmış ve hangi araçlarla duyguların ve hareketlerin kontrolünü ve mobilizasyonunu sağlamışlardır?

Totalitarizmin ideolojik mekanizmasının nasıl işlediğini görmek açısından mimari düzeneklere ve bunların temsil biçimlerine bakmak önemlidir. Örneğin Hitler'in baş mimarı ve dostu Albert Speer tarafından tasarlanan Nürnberg'deki Alman Stadyumu'nu ele alalım (Görsel 3). Burası gerek tasarım gerek inşa süreci bakımından Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin siyasal ülküsünü yansıtmakta ve bizzat Hitler'in kent ütopyası projelerinin önemli bir örneğini oluşturmaktadır.



Görsel 3: Nürnberg'deki Parti Miting Alanı İçin Tasarlanan Alman Stadyumunun Maketi: Stadyum 400.000'den fazla seyirciyi ağırlayacak büyüklükte ve gelecekteki Olimpiyat Oyunlarına ev sahipliği yapmak üzere tasarlanmıştır. (<https://museums.nuernberg.de/documentati>)

Nazi kent ütopyalarının en belirgin özelliği büyüklük ve anıtsallıktır. Speer (1970) *Inside the Third Reich (Errinnerungen)* olarak çevrilen anılarında Hitler'in devasa boyutlara olan düşkünlüğünü anlatır: “Çalışmalarını yüceltmek ve gururunu göklere çıkarmak için her şeyin en büyüğünü istiyordu... bu anıtlar, onun dünya hakimiyeti iddiasının birer tasdikiydi” (s. 69). Bu nedenle Hitler, dünyadaki diğer kentlerde bulunan büyük yapılara mimari bir savaş açmış, Roma İmparatorluğu, Fransız ve Amerika'daki örneklerinden bile çok daha büyük yapılar tasarlatmıştır: Alman Stadyumu ve Berlin Olimpiyat Stadyumu'nun yanı sıra Maerzfeld'in granit kuleleri ve iki kilometre boyunca uzanan

Gezi Bulvarı, Nürnberg’deki Nazi miting alanları Zeppelinfeld ve Luitpold, Roma Kolezyumu’nu andıran Kongre Sarayı (*Kongresshalle*), Hitlerin büyüklük iddiasına göre şekillenen kent ütopyasının anıtlarıdır. Bu yapılar için gerekli olan büyük miktarda granit, taş ve mermer ise toplama kamplarındaki Yahudilerin maden ve taş ocaklarında zorunlu çalışmalarından elde edilmiştir.⁴⁵

Speer (1970), Hitler’in anıtsal mimari takıntısını kendisi de bunun baş mimarı olmasına karşın “mimari megalomanlık” olarak nitelendirir (s. 50). Ancak buradaki amaç yalnızca Hitler’in kendi büyüklüğünü göstermek değildir. Bu yapılar güçlü silahlar olarak kurgulanmış ve politik üstünlüğün göstergesi ve koşulu olarak öne sürülmüştür. Arjantinli antropolog Gaston Gordillo (2015), Nazi mimarisinin nasıl duygusal (*affective*) bir silah haline getirildiğini inceler. Léopold Lambert’in çalışmalarından yola çıkarak duvarların ve diğer mimari şeritlerin, kinetik yakalama aparatları olarak işletildiklerini, yani bedenlerin uzamdaki hareketlerini kontrol eden ve yönlendiren maddi düzenekler olduklarını, böylece kendilerine özgü biçimde mimariyi silahlaştırdıklarını (*weaponized*) anlatır. Dolayısıyla hareketin mimari yoluyla zapt edilmesi ve kontrolü, Nazi Almanya’sı uzamsallığının merkezinde bulunmaktadır (Gordillo, 2015, s. 56).

Yahudilerin duvarlarla çevrili gettolara ve ölüm kamplarına kapatılması bunun yalnızca görünür kısmıdır. Gordillo’ya göre (2015), Hitler ve Speer’in “silah haline getirilmiş mimari” (*weaponized architecture*) türüne ilişkin asıl ilgilendikleri, “duygusal yakalamaya yönelik bir aygıt olarak mimari” fikridir (57). Coğrafyacı Ben Anderson’ın (2009) “duygusal atmosferler” (*affective atmospheres*) olarak adlandırdığı durumdan hareketle Gordillo (2015), Nazi anıtsal mimarisinin “beden üzerinde söylem öncesi, tamamen bilincine varılamayan baskılar uygulayan uzamsal ortamlar” yarattığını öne sürer (57). Bunu da büyüklük ölçüsünü kullanarak öncelikle insanların bakışını ve dikkatini yakalayarak gerçekleştirir. Speer (1970), New York’taki Grant Central Terminali’ne benzettiği merkezi Demiryolu İstasyonu’nu anlatırken hedeflenen etkiyi şu sözlerle ifade eder: Şehre dışarıdan gelen ziyaretçiler, “istasyondan çıkar çıkmaz şehrin

⁴⁵ Şehirlerin inşası için bu taşların fazla miktarlarda kullanılması ve dağlardan çıkarılması için de büyük bir iş gücü gerekiyordu. P. Jaskot (2000) bu doğrultuda ilk toplama kamplarının aslında ekonomik hedefler doğrultusunda birer çalışma kampı olarak kurulduklarını öne sürer (s. 19-20).

manzarası ve dolayısıyla Reich'in gücü karşısında şaşkına dönmüş, daha doğrusu sersemlemiş olacaktı" (s. 134-135). Dolayısıyla bu mimari, insanları afallatacak, uysallaştıracak kısaca politik olarak pasif hâle getirecektir (Gordillo, 2015, s. 58).

Hitler'in anıtsal inşaat programının ortak özelliklerinden bir diğeri de Antik Yunan ve Roma mirasıdır. Bu mimari stilin tercih edilmesiyle devletin geçmişi "sağlam" temellere dayandırıldığı düşünülmüş ve bekası, dayanıklılığı, sağlamlığı vurgulanmıştır (Speer, 1970, s. 96-97). Nitekim Platon ve Aristo'ya göre şehrin deseni ve alansal düzenlenmesi, ideal toplumun aynadaki yansımasıdır. Dolayısıyla onlara göre düzenli ve organize bir toplum için yine bu özellikleri taşıyan bir şehir tasarlamak gerekmektedir. Bununla amaç, aynı zamanda bedenin terbiyesidir. Ancak Richard Sennett'e (2002) göre Roma dönemine ait *Forum Romanum* ya da Hadrianus Pantheonu gibi yapı ve mekânlar, bedeni keşif ve geziye değil, ileriye doğru yönlendiren "görsel direktifler" içermektedir: "Romalıları kişinin dikkatini yanal hareketlerle çekilmek yerine ileri doğru gideceği bir mekân yaratmaya çalışıyorlardı; Roma mekânının bir omurgası vardı" (s. 98). Dolayısıyla şehrin açık alanları da tıpkı yine o dönemde açılan ilk modern müze⁴⁶ gibi işliyordu: "Ziyaretçi omurga boyunca ilerleyerek Roma'nın askeri kudretinin tarihini takip edebiliyordu" (s. 98).

Sonuç olarak diyebiliriz ki Hitler ve Speer, kendi kent ütopyalarında antik Yunan ve Roma mimari stilini izlerken bunu yalnızca estetik kaygılarla yapmamışlardır. Onları esinleyen, taşın bedene yönelttiği bu emirdir. Nasıl ki "Roma mekânının geometrisi beden hareketlerini disipline ediyor ve tam da bu anlamda bak ve itaat et buyruğunu veriyor"sa (Sennett, 2002, s. 99), Hitler de şehrin formunun emir kipi ile yüklü olmasını istemiştir. Bu nedenle şehrin kompozisyonunu, büyüklük ölçülerini, biçimini, kullanılan materyaller ile stil ve işlevini hep bu arzu doğrultusunda şekillendirmiştir.

Öte yandan Yunan ve Roma kalıntıları, Hitler için "gücün ölümsüzlük sembolleri"dir (Speer, 1970, s. 56). Speer buradan hareketle "Harabe Değeri Teorisi"ni öne sürmüştür. Buna göre modern inşaat binaları Hitler'in hayalini kurduğu gelecek nesiller için

⁴⁶ "MÖ 318 yılında Roma Forumunun bir tarafını oluşturan bir dizi dükkânın üzerine şehir tarafından uzun bir ikinci kat (*Maeniana*) inşa ettirildi. Burada Roma'nın fetihlerinde elde ettiği hatıra eşyaları tarihsel bir sıra içinde sergileniyordu" (Sennett, 2002, s. 98).

“gelenek köprüsü” oluşturmaya malzeme ve estetik açıdan pek uygun değildir. Dolayısıyla çelik ve beton yerine Berlin’in inşasında taş ve tuğladan yararlanılmalıydı; böylece bin yıl içerisinde onların kalıntıları da Roma’nınkiler gibi etkileyici görünecektir (s. 56).

Nazi mimarisinin bir başka önemli özelliği ise rejimin “artırılmış sosyallik” ilkesine göre tasarlanıp hizmet etmesidir. Dolayısıyla muazzam büyüklükte ve genişlikte miting alanları sadece izleyicisini cüceleştirmek ve sersemletmek amacıyla değil, mitinglere, yürüyüşlere ev sahipliği yapmak için de tasarlanmıştır. Bu yürüyüşler, gösteriler ve mitinglerde hareketin toplu organizasyonu, birlikte hareket ilkesi doğrultusunda beden ve ruhun terbiyesi esasına göre yapılmıştır. Örneğin Leni Riefenstahl tarafından 1935 yılında filme alınan Alman propaganda belgesel filmi *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*), mekân düzenlemesi ve mimari tasarımlar ile siyaset ve ideoloji arasındaki güçlü ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir. Nürnberg Alman Stadyumu’nun tasarımı, bu tasarımda güdülen amaç, onun kullanımı ve filmdeki temsil biçimindeki birlik, benzerlik veya yakınlık dikkat çekicidir.



Görsel 4: İradenin Zaferi filminden bir sahne.

Hitler, filmdeki konuşmalarında sıkça Alman Halkının “birlik” ve “sadakat”inin güzelliğinin altını çizerek. Filmde de Nazi kadroları Führer’e bağlılıkta birleşmiş, sağlam, geometrik bedensel bir topluluk oluşturur. “Eğer burada bu mimari düzenlemenin

duygusal atmosferi tarafından telkin edilen bir politik ontoloji varsa o da Bir-Olmak'tır: bir insan, bir ulus, bir Reich" (Gordillo, 2015, s. 58).

Bu tek beden, hem içinde bulunduğu mimari yapı tarafından güdülenmekte hem de onun bir aynası, onun etten temsili ya da taklidi olmaktadır. Dolayısıyla bu mimari tarafından kurulan beden; eril, genç, sağlam, dayanıklı, gösterişli ve güçlü bir bedendir. Kadınlar ise ya filmde temsil edildikleri gibi birer ödül ya da bir faşizm distopyası olan *Swastika Geceleri*'ndeki (1937) gibi damızlık hayvan olarak gösterilir. Nitekim Nazi Almanyası'nda kadınların yaşam ve faaliyet alanları 3K ile sınırlı tutulmuştur: Çocuk, mutfak, kilise (*Kinder, Küche, Kirche*).

Katherine Burdekin, *Proud Man* (1934) ve *Swastika Geceleri* (2016) romanlarıyla dönemin çok ilerisinde bir feminist bakışla toplumsal cinsiyet sorunlarını ele almıştır (Shaw, 2000, s. 42). Özellikle *Swastika Geceleri*'nde kafaları tıraşlanarak kafeslerde bir hayvan gibi tutulan kadınlardan ve eril toplumun onlara yaklaşımından söz ederek "faşizm ve mizojini arasındaki ilişkiye" (s. 47) işaret eder. Romanda bir tanrı olarak tapınılan dev sarışın Hitler ise bir kadından doğma değildir: Şimşekler Tanrısından infilak ederek hayat bulmuştur (Burdekin, 2016, s. 19-20).

Klasik distopyalar da yukarıda anlatılan Nazi mimarisine benzer biçimlerde kurmaca kentlerini inşa ederler. Bu kimi zaman pırıl pırıl ışıldayan, steril bir "cam cennet"tir (Zamyatin, 1996, s. 106), kimi zaman da çıplak, sefil, fakir bir şehir (Orwell, 1999, s. 66). Her nasıl olursa olsun her iki tür şehrin de ortak özelliği, "artırılmış sosyallik" (*enhanced sociability*) ve "zorunlu birlik" (*compulsory solidarity*) ilkesidir.

Gregory Claeys (2017), bir distopya okuma yöntemi olarak bu durumu siyaset psikolojisi çerçevesinde değerlendirir. Burada kolektivist ethosa katılım konusunda bireyin rızasının olup olmadığına bakılır. Ütopya ya da distopyalarda insanlar ortak iyi, sosyal dayanışma ve birlik için kendi bireysel paylarından feragat ederler. Ütopyalarda bu "arttırılmış sosyalliğe" gönüllü olarak ve özgürce bağlanılır. Distopyalarda ise bu bağlar çoğunlukla "zorunlu birlik" şeklinde görülmektedir. Dolayısıyla kolektivist distopyada genellikle sosyalliğin ethosu en uç noktada sergilenmekte, "ortak iyi" için koyu bir teslimiyet koşulu getirilmektedir ki bu da uzlaşımın ziyade despotik bir tutumdur (Claeys, 2017, s. 8).

Zorunlu birlik ilkesi kent mekânlarının deneyimlenmesi ve gündelik pratiği de belirler. Örneğin bu toplumlarda topluca yapılan faaliyetler ve özellikle törenlerin rolü ve artırılmış önemi söz konusudur. Böylece toplum, genellikle kanın aktığı bu arkaik ayinsel buluşmada, yeniden güç kazanır ve bir an için tek bir büyük beden halini alır (Foucault, 2000, s. 317). Hannah Arendt (2014) ise bunu gizli topluluklar ile totaliter hareketler arasındaki benzerlikle açıklar:

Moskova Kızıl Meydan'da yapılan geçitler, bu bakımdan Nuremberg parti günlerinin cafcıflı törenlerinden daha az karakteristik değildir. Nazi töreninin merkezinde 'kan bağı sancağı' diye bilinen bir şey vardır, Bolşevik töreninin merkezindeyse Lenin'in mumyalaşmış cesedi bulunmaktadır; bunların ikisi de merasime güçlü bir putperestlik katmaktadır... Gizli toplulukların törenlerinden alışık olduğumuz, ayrıca korkunç ve saygı uyandıran semboller aracılığıyla üyelerini gizemlilikle korkutan 'putlar' saf örgütsel araçlardır. Sırrın kendisinin ortaklaşa deneyimlenmesiyle insanları bir arada tutmanın daha güvenli olduğu açıktır (Arendt, 2014, s. 151).

Dolayısıyla distopya yazarları kentsel meydanın kamusal bir alan olmaktan çıkarılıp törenlere tahsis edilmesi ve bu yerlerin kitlesel hareket, birlik, aidiyet, bağlılık, hatta tapınma kültürünün birer merkezi hâline gelmesi üzerinde durmuşlardır. *Biz*'in (Zamyatin, 1996) toplumsal ilerleme konusunda övünmeyi seven kahramanı D-503, "Küp Meydanı"nda yapılan bir idam/kurban töreninin ardından şunu itiraf etmek zorunda kalır: "Evet, bizim biricik ayinimizde antik dinleri anımsatan bir şey var" (s. 49). *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'ün (Orwell, 1999) anti kahramanı Winston ise yine böyle bir ayin sırasında kendi gerçek duygularını yüz ifadesi ve bakışlarıyla ele verir: "İki Dakikalık Nefret" programına canı gönülden katılmayı başarmış fakat onun hemen arkasından gelen Büyük Birader İlahisi'nde bakışlarındaki değişimi ayarlayamamıştır. Oysa devletin düşmanına karşı sergilenen çılgınca nefrette de devletin liderine karşı söylenen ilahide de "ilkelce bir şeyler" vardır: "ezginin gerisinde, çıplak ayakların yeri dövdüğünü, tamtamların çalındığını duyar gibi oluyordu insan... Büyük Biraderin bilgeliğine ve görkemine adanan bir ilahiydi, ama daha çok, halkın kendi kendisini ipnoz etmesi, bilinçlerin ritmik bir ses yardımıyla, istemli olarak bastırılmasına yarıyordu" (s. 21).

Emir kipinde düzenlenmiş şehirlerde dev anıtsal yapılar gibi bulvarlar da serbest gezinti yerlerinden ziyade devletin üstünlüğünü sergilediği birer gösteri ve resmî geçit alanı olarak kullanılır. Totaliter ve bürokrat doktriner kentler, Barok şehirlerinin askeri ve örgütsel yapılanmalarına, devlet dairelerinin gösterişli ve ağır başlı mimarisine ve

tasarımdaki akli işlevselliğe sahip özellikler gösterebilir. Dolayısıyla bu şehirleri, eski arkaik kentlerden ya da postmodern *neo-noir* şehirlerden ayıran, mekânın hareket ve zamanı birleştiren bir formülasyona göre tasarlanmış olmalarıdır.⁴⁷ Üretim ve sanayiye merkeze alan ancak asıl olarak bürokrasi ve ordunun gücüyle serpilmiş bu tür kentler, aslında Modern Devletin de özelliklerini taşıyan ölçü ve düzen, planlama, hizalandırma ve büyüklük üzerine inşa edilmiş bir kent ütopyasıdır. Burası iki yanda gösterişli devlet binaları ve tezahürat yapan, alkışlayan heyecanlı kalabalıkların eşliğinde devletin gücünü sergilediği bandolu resmi geçitlerin, tanklar ve tüfeklerle askeri birliklerin geçit yaptığı zafer alanıdır. Nitekim savaşlar sonrasında kurulan ya da bağımsızlığını kazanan pek çok şehir bu formüle göre örgütlenmiştir.⁴⁸

Ancak Orwell (1999), bu parlatılmış bulvarların ötesine, şehrin diğer kısımlarında, sıradan insanın hayatına dikkati çeker: “çağdaş hayatın en önemli özelliği, acımasızlığı ya da güvensizliği değil, çıplaklığı, ruhsuzluğu ve bayağılığıydı” (s. 66). Bu şehirde gündelik hayatın kendisi devletin sergilediği şaşaadan, yalanlarından ve ulaşmaya çalıştığı ülküden öylesine uzaktır ki:

[H]ayat can sıkıcı görevlerden, metroda yer kapabilmek için itişme ve kakışmalardan, delik çorapların onarılması için uğraşmalardan, bir sakarin tableti için dilenmelerden, bir ızgara izmaritini saklamaktan oluşuyordu. Partinin ulaşmaya çalıştığı ülkü, pırlıl pırlıl kocaman bir şeydi: Dehşet saçan silahlar, korkunç makinelerle kurulmuş bir çelik ve beton dünyası ve hepsi tam bir birliktelik içinde ilerleyen, aynı şeyleri düşünen, aynı sloganları atan, hiç durmaksızın çalışan, savaşan, yenen, zulmeden, aynı yüzü taşıyan tam üç yüz milyon insan. Oysa gerçek, karnı doyurulmamış bir yığın insanın altı delik ayakkabılarıyla dolaşır lahana ve çiğ koku, döküntü halindeki on dokuzuncu yüzyıl yapılarında oturduğu soluk, çürüyen kentlerdi. Gözünün önüne Londra geldi; milyonlarca çöp tenekelik koskocaman yıkık bir kentin görüntüsü, yüzü çizgilerle dolu, süpürge saçlı, tıkalı bir lavaboyla cebelleşen Bayan Parsons’un görüntüsüne karıştı (Orwell, 1999, s. 66).

Orwell’in resmini çizdiği Londra, büyük ölçüde Dünya Savaşlarında yaşanan kötü koşullardan ilhamını almıştır.⁴⁹ Nitekim romandaki Okyanusya Devleti de dünyadaki diğer iki süper devletle sürekli savaş halindedir ve şehrin üzerine sık sık bombalar yağar.

⁴⁷ Barok kentin mekânsal konfigürasyonu için bkz. Lewis Mumford (2007) s. 449-450.

⁴⁸ Türkiye tarihinden örnekler için bkz. Sibel Bozdoğan (2002); Suavi Aydın (2012); Güven Arif Sargın (2012).

⁴⁹ *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* romanının baskı mimarisi bağlamında bir değerlendirilmesi için bkz. Adem Balcı (2022).

Giorgio Agamben (2001), “çıplaklık” kavramını tüm siyasi hakları elinden alınmış “kutsal insan” için kullanmıştır (s. 235). Şehirlerin ise günümüz biyosiyasal paradigması içinde artık birer kampa dönüştüğünden söz eder. Ona göre şehirlerin inşası ve geliştirilmesinin altında, kamusal alanlarda, kısaca günümüzün siyasi ve toplumsal mekânında esas alınan gizli model, Naziler tarafından son haline kavuşturulan kamp olmuştur (s. 217). Burada hukuk askıya alınmış ve savaş, deprem, ayaklanma gibi olağanüstü koşullar için devletin müdahalesini serbest bırakan istisnai durum sürekli bir hâl almıştır. Bir başka ifadeyle istisnai durum, kampta kural olarak uygulanıp yürütülmektedir. Bu durum, kamplara özgü, hukuk ile istisnai hukukun birbirinden ayrılmadığı melez, muğlak bir belirsizlik mıntıkasının oluşmasına yol açar. Bu belirsizlik mıntıkasında artık “her şey mümkün”dür: hak ve hukuk kavramları, bütün anlamlarını yitirmiştir, böylece insanlara yapılan hiçbir hareket suç sayılmaz (s. 222).

Orwell’in doktriner kenti de “çıplak” bir şehirdir. Burada insanlar yalnızca siyasi haklarından değil, tarihle mekân aracılığıyla kurulan ilişkilerden de mahrum bırakılmışlardır: “Heykeller, yazıtlar, anıtlar, caddelerin adları, geçmişe ışık tutabilecek ne varsa, hepsinin adları değiştirilmişti” (Orwell, 1999, s. 85).

Totaliter rejimlerde istisnai hâl’in sürdürülebilmesi için “mutlak kötü”, “ebedi düşman”, “halk düşmanı” gibi yarı soyut yarı gerçek düşman aktörlere ihtiyaç duyulur. Nitekim içinde bulunan sefaletin tüm suçu da bu düşmanlara yüklenir. Böylece öfke ve nefret canlı tutulacak, bu sayede alınacak olağanüstü kararlar meşrulaştırılacak ve bunlara duygusal-politik zemin hazırlanacaktır. Bu insanın en temel bileşeni ise korkudur.

Dystopia kitabında distopyanın tarihini, korkunun tarihi üzerinden okuyan Claeys (2017), distopyayı besleyen korkunun, antropolojik, psikolojik temelleri olan ve tarihteki militer ve köleci toplumlar, despotik yönetimler, hapishane, getto ve akıl hastanesi gibi mekânlar ve salgın hastalıklar ile büyüyen bir korku olduğunu belirtir. Politik korkuda ise düşmanın somut varlığından ziyade düşman fikri önemlidir. Claeys (2017) politik korkuyu şöyle tanımlar: “kendi kolektif esenliğine zarar verebileceği kaygısı taşıyan insanların duygusu” (s. 17). Günümüzde bu, terörizm, suç, ahlaki çöküş, nükleer savaş ya da çevresel felaketlere karşı duyulan kaygı ve korkulara denk gelmektedir.

Bunun kentsel politikadaki karşılığı sürekli ve kendini besleyen bir korku üretimi ve yabancı düşmanlığıdır (zenofobi). Farklı dinlere mensup olanlar, siyahlar, kadınlar, eşcinseller, yabancılar, mülteciler, sanatçılar, şarkıcılar, yazarlar, muhalifler, engelliler, gençler, hatta yüksek sesle gülenler ve daha birçokları, toplumun “refahı” için bir engel ve potansiyel düşman olarak görülebilirler. Totaliter devlet bu nefreti söylemle pekiştirir çünkü “nefret, bir grubun birleştirilmesi için kolayca manipüle edilen bir işleve sahiptir... Böyle bir yerde her insan bizim kendi bireyselliğimizi, niteliklerimizi, otonomimizi, bağımsız düşünme ve karar alma yetimizi, hatta sağlığımızı tehdit eder” (Claeys, 2017, s. 48). Bu durum distopyalarda *Gün Ortasında Karanlık* (A. Koestler) ya da *Gece* (B. Karasu) romanlarında gördüğümüz gibi politik paranoya ile birlikte verilir. Böylece distopya, grup şiddeti ve barbarlığa geri dönüş yönündeki kolektif korkular tarafından beslenir ve büyür. Böyle bir kentte öncelikle herkes birbirinin gözlemcisidir. Komşular, akrabalar, arkadaşlar birbirlerinden, ebeveynler çocuklarından korkar hâle gelmiştir. “Bir bakıma herkes herkesin ajan provokatörüdür” (Arendt, 2014, s. 233) ve kişi sürekli gözetlenme hâlinindedir.

Distopyalar sürekli gözetim için çeşitli teknikler geliştirmişlerdir. Zamyatin (1996, s. 52) “sokak dinleyicileri”nden, Orwell (1999, s. 27) ise hem yayın yapabilen hem de kaydedebilen “tele-ekran”dan, “düşüncopolisi”nden, ailelerini şikâyet eden fanatik çocuklardan ve resmin arkasındaki “göz”den söz eder (s. 181). Bunlar arasında kent distopyası bağlamında mimari açıdan en dikkat çekici örnek *Biz* romanındaki cam kenttir. Burada apartmanların yalnızca dış yüzeyleri değil, komşular arasında olması gereken duvarlar da camdandır.

Bedensel bir tutma/engelleme figürü olan duvarın, bedeni zapt etme, hapsetme, kapatma ya da durdurma amacıyla örülmüş bir insanın burada gözün erişimine sınırsızca açılması ne anlama gelmektedir? Yalnızca dairelerin arasında değil, *Biz* romanında kent ile dışarıdaki yabani ormanı birbirinden ayıran duvar da yine camdandır (“Yeşil Duvar”).

Cam, totaliter rejimlerin şehir inşalarında sıkça kullanılan taşın tersine sağlamlığı ve gücü imleyen bir gösterge değildir; tersine kırılganlığı ifade eder. Ancak XIX. ve XX. yüzyılda mimari, içerisi ve dışarısının yeni bir ilişkisini yaratmak peşindedir. Bu nedenle cam, Modernist mimari için sembolik öneme sahip bir materyaldir. “[M]odernist mimarinin öncelikli projesi bu iç alanı kırmak, çizgilerini temizlemek, darmadağınlığını

temizlemek, içeriye ışık ve hava girmesini sağlamaktı” (Spurr, 2012, s. 58). Örneğin demir ve camdan çatı tasarımı, Walter Benjamin’i esinleyen 1822’de Paris pasajlarında kullanılmıştır. Londra Hyde Park’da 1851’de düzenlenen 1. Dünya Fuarı için mimar ve botanikçi Joseph Paxton tarafından demir-çelik ve cam öne çıkarılarak inşa edilen Kristal Saray (*Crystal Palace*) ise başta Charles Dickens olmak üzere dönemin pek çok sanatçı ve yazarını etkilemiştir (Spurr, 2012, s. 58). Bu durum kent ütopyalarında da cam materyallerinin kullanılmasını sağlamıştır.⁵⁰ Nitekim Zamyatin de bir yandan modernite ve ilerlemecilik idealleri doğrultusunda kurulan sistemin ideal kentini cam kullanarak inşa etmiş bir yandan da onun kırılmağını bu şekilde göstermek istemiş olabilir.

Ancak cam, gözetim ve kontrol sistemlerinin de gözde materyalidir. Saydamlık ve görünürlük ilkesinin hem modernitenin hem de Nazi Mimarisinin kontrol ve gözetim sisteminde özel bir yeri vardır. Foucault (2000b), bireyselleştirici gözetim sistemlerinin ideal mimari biçimi olarak Bentham’ın *Panopticon* düzeneğini örnek gösterir. Panoptikon’un çevresinde halka biçiminde bir bina ve bu halkının ortasında ise geniş pencereleri olan bir kule vardır. Çevre bina hücrelere bölünmüştür. Bu hücreler eski hapisanelerin karanlık ve izbe yeraltı zindanlarına hiç benzemez. Bunlar hem dışarıdan bolca güneş alacak biçimde hem de içerideki kule tarafından kolayca gözetlenebilecek şekilde ikili pencere sistemiyle aydınlatılmışlardır. Böylece kuleden bakan kişi, hücrelerin içinde ne olup bittiğini kolaylıkla görebilir. Ancak bu mimari tasarımın asıl özelliği, kulenin içinden bakan kişinin hücredekiler tarafından görünmemesidir. Böylece orada biri olup olmadığı, kimin olduğu, izlenip izlenmediği tutuklu tarafından bilinmez. Foucault’ya göre Bentham, iktidarın görünür (kule oradadır) ve varlığının kanıtlanamaz olması (kulede biri olup olmadığı, kimin olduğu, izleyip izlemediği görülememektedir) ilkesini koymuştur (s. 297). Bu sayede tutuklu sürekli izlendiği düşüncesiyle hareket etmeye ve kendi gardiyanı olmaya başlar.

Görülmeden gözetim altında tutmaya olanak veren düzenleme, sürekli görmeye ve hemen tanımaya olanak veren mekânsal birimler oluşturmaktadır. Sonuç olarak, hücre ilkesi

⁵⁰ Camın mimaride ve edebiyatta ön plana çıkmaya başlaması, modern uzamın ve öznenin tanımını ve konumunu da değiştirmiştir. Örneğin pencere, iç dünyalara açılan bir metafor olarak edebiyatta bu dönemde kullanılmaya başlanır. Böylece Proust’tan Woolf’a modern edebiyat, arzu mekânları, dikizcilik, gizlice pencereden şahit olma, pencereden bakan kadın gibi imge ve olaylarla mimariyi etkin biçimde kullanır ve psikoloji ile kesişim hatlarını çizer (Spurr, 2012, s. 61-66).

tersine döndürülmekte veya daha doğrusu onun üç işlevi –kapatmak, ışıktan yoksun bırakmak ve saklamak- tersyüz edilmektedir, bunlardan yalnız birincisi korunmakta, diğer ikisi kaldırılmaktadır. Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır (Foucault, 2000b, s. 296).

Bu mimari düzenek, kalabalık grupların denetlenmesine ve istenmeyen davranışların önüne geçilmesine yönelik bir sistem sunar. Hücredeki kişi yalnızdır; diğer hücredekilerle temas kurması engellenmiştir. Sürekli biçimde “görülmemekte ama görememektedir; bir bilginin nesnesidir, ama asla bir iletişim öznesi olamamaktadır” (Foucault, 2000b, s. 296). İktidar böylece bilinç düzeyinde otomatik olarak sürekli işler hâlde tutulmaktadır. Dolayısıyla panoptikon, “iktidarı icra edeninkinden bağımsız bir iktidar ilişkisini yaratan ve destekleyen bir makine” (s. 297) işlevi görür. İktidarı mekanik olarak ortaya çıkarır ve bilinç düzeyinde sürdürür.

Bu düzenek yalnızca hapisanedeki mahkumların davranışlarının kontrolü için uygulanmaz. Deliyi sakın olmaya, işçiyi çalışmaya, öğrenciyi özenli olmaya, hastayı tedaviye uymaya güç kullanmadan zorlar: “Bir görünürlük alanına tabi kılınan ve bunu bilen kişi, iktidarın zorlamalarını kendi hesabına yeniden ele almaktadır; onları kendi üzerinde kendiliğinden etkili kılmaktadır; içinde aynı anda iki rolü de oynadığı iktidar ilişkisini kendinde kapsamaktadır; kendi tabiiyetinin ilkesi haline gelmektedir” (Foucault, 2000b, s. 299).

Zamyatin de distopik cam kenti sakinlerini benzer biçimde birbirlerini gözetledikleri bir hapisane olarak tasarlar. Burası görüntünün kesintisizliği içinde modern bir kapatılma ve kontrol mekânıdır. D-503 önceleri bunu güzel bulur. Sabah zil sesiyle komşularıyla birlikte uyanmıştır: “Sağımdaki ve solumdaki cam duvarların ardından, odamın, elbiselerimin, hareketlerimin benzerlerini görüyorum. Binlerce kez çoğalmış hallerini. Bu insana güç veriyor. Muhteşem bir bütünün parçası olduğunuzu bir kez daha hissediyorsunuz. Ve bu bütünün, kusursuz güzelliğini görüyorsunuz. Gereksiz tek bir hareket bile yok” (Zamyatin, 1996, s. 38). Ancak sonra bir kadına âşık olur, sistemi ve inançlarını sorgulamaya başlar: “İnsanın kaçabileceği hiçbir yer yok...” (s. 76). Yine de romanda kaçabilecek bir yerler vardır. Yeşil Duvar’ın ötesi, kentin dışındaki orman, bir heterotopya, kaçış ve özgürlük alanı olarak sunulur.

Kent distopyaları söz konusu olduğunda heterotopyanın farklı temsil biçimleriyle karşılaşırız. Aslında medikal bir anlamı olan sözcük Foucault'ya özgü bir neolojizmdir. “*Hétérotopie*” yani “öteki yerler” ile, Foucault, gündelik hayatın dışında bir mevkii; bu hayatın rutinlerini ve normalliğini, zaman-mekân deneyimlerini açıkça bölen çeşitli kuruluş ve yerlere işaret eder. Buralar sıradan hayatımızın dışında farklı kurallara ve zamansal düzeneklere ve ilkelere tabi olduğumuz ya da tutulduğumuz yerlerdir. Okullar, kışlalar, huzurevleri, psikiyatrik kuruluşlar, hapisaneler, mezarlıklar, tiyatrolar ve sinemalar, kütüphane ve müzeler, fuarlar ve karnavallar, tatil kampları, hamamlar, saunalar, moteller, genelevler, Cizvit kolonileri, bahçeler, gemiler gibi mekânları örnek gösterir. Ona göre heterotopyalar her kültürde farklı biçimlerde görülür ve işletilir, zaman içerisinde dönüşüme uğrayabilir (Foucault, 2000a, s. 296-297). Zamansal birikmeyi (müzeler, kütüphaneler) veya süreksizliği içerebilir (şenlikler, panayırılar vs.), giriş-çıkışları kendine ait bir ritüel gerektirir; çünkü bir açılma-kapanma sistemine sahiptir (hapisaneler, okullar, kışlalar vs.). Tiyatro, sinema gibi kendi içinde bağdaşmayan pek çok mekânı üst üste yan yana koyma gücü vardır (s. 300).

Kent distopyalarında, bilim kurgu edebiyatı ve sinemasında pek çok heterotopik alan kurulmuştur. Tuhaflik ve yadırgatma bu alanlar üzerinden gösterilir. Bunlar içerisinde hemen ilk akla gelen en önemli örneklerden biri Andrey Tarkovsky'nin (1979) *İz Sürücü* (*Stalker*) filmi ve ona ilham kaynağı olan Arkady ve Boris Strugatsky (1971) tarafından kaleme alınan *Uzayda Piknik* (*Roadside Picnic*) romanıdır. Romanda ve filmde bir bölge, üzerinde anlam kurabilmeye olanak tanımayan tekinsiz bir dönüşüm geçirmiştir. Bu bölgenin çevresindeki kent de bundan sosyo-ekonomik olarak olumsuz etkilenmiştir. Bölge, insanların yaşaması için imkânsız bir yer haline gelmiştir. Burada hiçbir nesne varsaydığımız işlevini yerine getirmez; dolayısıyla şeyler, göstergeler ve kodlarından bağımsız hareket etmeye başlar. Dolayısıyla burası, ontolojik ve psikolojik düzeyde insan ile mekân arasındaki ilişkiyi tekinsizlik ve yabanılık üzerinden tanımlayan bir öteki yerdir.

Ancak öteki yerin illaki olağan üstü, tuhaf, yadırgatıcı bir yer olması gerekmez. Henry Lefebvre, gündelik hayatın içinde sıradan kimi eylemlerle ortaya çıkıveren hatta daha dinamik bir öteki yerin varlığından söz eder (Lefebvre, 2021, s. 39-40). Dolayısıyla *heterotopi* olarak adlandırılan Lefebvre'in öteki yeri, Foucault'nun heterotopyasından

daha farklı özelliklere sahiptir (Çavdar, 2018, s. 943). Lefebvre, kent mekânını “aynı yerler”, “yakın düzen” olarak tanımladığı *izotopinin* karşısına “hem dışlanmış, hem de iç içe girmiş olan, öteki yer ve ötekinin yeri. Uzaklardaki düzen” olarak heterotopiyi koyar. Bunların arasında da nötr mekânlar; kavşaklar, geçiş yerleri ve nispeten önemsiz yerler vardır (Lefebvre, 2021, s. 122). “Örneğin devlet rasyonalizmi tarafından şekillendirilen mekânlarda dikkat çeken bir izotopi vardır: Büyük dış çizgiler, geniş, boş caddeler, çok açık perspektifler” (s. 122). Lefebvre, kenar mahallelerin heterotopik karaktere sahip olduğunu belirtse de (s. 123) aslında heterotopi bir bölgeyle sınırlı değildir ve izotopik olan bir yer de her an heterotopiye dönüşebilme potansiyeline sahiptir. Diyalektik biçimde buradan da ütopya ortaya çıkar.⁵¹ Nitekim Lefebvre’e göre “*kent*, şimdiki zamanın gerisinde olan tamamlanmış bir gerçeklik olarak değil, aksine bir ufuk, aydınlık bir virtüellik [potansiyel] olarak tanımlanır” (s. 21). İnceleyeceğimiz *Körfez* filminin İzmir’inde kentin bu özelliği üzerinde durulmuştur. Bu doğrultuda Stavrides’in heterotopya yorumunu da hatırlamamız gerekir.

Stavros Stavrides’in (2016) Foucault’dan yola çıkarak tanımladığı heterotopya bu doğrultuda olumlu anlamda bir özgürlük ve diyalog mekânıdır: “heterotopyalar, genelleştirilmiş disiplin düzeninin dışında kalan, farklılıkların farklı karakterleri değil toplumsalın sınırlarını tarif ettiği ötekinin alanları olarak tanımlanabilir” (Stavrides, 2016, s. 151). Stavrides “bir insani özgürleşme geleceğini ‘prova eden’ bütün mekânsal deneyimleri heterotopik deneyimler olarak” ele alır. Ona göre “heterotopik mekânlar, adacıklar kentinin ötesinde ve aksine, mekândaki ve zamandaki – hâkim düzenin ve kontrolün sorgulandığı- eşiklere işaret eder” (s. 23).

Ütopya/distopya çalışmalarında ise heterotopyanın benzer açıklamaları söz konusudur:

“Heterotopya mekânları gerçek mekânların düzeninden tümüyle farklı –hatta bazen bunların karşıtı- bir düzen sunan mekânlardır. Distopya edebiyatı açısından heterotopyalar başkahraman için bir tür sığınağı temsil eder ve sıklıkla bu

⁵¹ “Ütopya, yakınlardaki düzeni ve uzaklardaki düzeni birleştirir” (Lefebvre, 2021, s. 124). Lefebvre bu üç topiyi (izotopi, heterotopi, ütopya), homojen endüstriyel mekânın ardından gelen *diferansiyel* kentsel mekânın, yani yeni bir topoloji anlayışının temel özellikleri olarak gösterir: “Kentsel mekân-zaman, endüstriyel rasyonaliteyle -onun homojenlik projesiyle- tanımlanabilir olmaktan çıktığı andan itibaren bir *diferansiyel* görünümü alır; her mekân ve her an yalnızca bütünü içinde, onları başka mekânlara ve momentlere ayrıştırarak bağlayan karşıtlıklar ve zıtlıklar üzerinden varlık bulabilir” (Lefebvre, 2021, s. 39).

başkahramanların anılarında, düşlerinde ya da bir nedenle o toplumlarda egemen olan gözetleme sisteminin uzanamadığı yerlerde bulunur” (Vieira, 2010, s. 18).

Ancak kent distopyaları içinde heterotopyanın farklı temsil biçimleri söz konusudur. Hâkim bakışın perspektifine, kimin konuştuğuna ve yapılan eylemlere göre onu konumlayabilir olumlu, olumsuz ya da (şenlikler gibi) her ikisini de içerebilen düzen kırıncı mekân-momentler olarak değerlendirebiliriz. Bu kimi zaman Zamyatin’in örneğinde gördüğümüz gibi doktriner kentin dışında bir kurtuluş yeri kimi zaman *Stalker*’daki gibi bir bilinçüstü mekân ya da *District 9*’daki (Blomkamp, 2009) gibi bir abluka bölgesi, mülteci kampı ya da kapan bölge olarak gösterilebilir.

İnceleme metinlerinden *Abluka*’nın geçtiği “varoş” olarak tanımlanan ve abluka altına alınmış gecekondu bölgesi, şehir karşısında olumsuz yapıda heterotopik bir öteki yerdir. Buranın kendi yasaları, düzen(sizlikleri), zamansal biçimlenişleri ve pratikleri vardır. Bir hezeyan alanı olarak rasyonun sınırlarında yer alır. Ancak burası aynı zamanda Henri Lefebvre’in kullandığı anlamda bir *heterotopi* bölgesidir. (Lefebvre, 2021, s. 40). Devlet iktidarının buradaki çerçeveleme, zapt etme ve polis gücünü kullanmasının temel nedeni de bölgenin izotopik alanın dışında, düzen dışı özelliğinden ve potansiyel gücünden gelir. “Üçüncü Çocuk”ta şehir merkezi ve gökdelen izotopik alanlardır ve bu özelliğinin dışarıdan gelenlere karşı korunması esasına göre inşa edilmiştir. *Körfez*’de ise yaşanan küçük kıyamet sonrası kentin kendisi izotopiden heterotopiye ve bir özgürleşme alanına dönüşmüştür.

Bütüncül bir distopik kentte heterotopyanın varlığı bile metnin olumlu anlamda bir açılıma ve kurtuluş umuduna sahip olduğunun işaretidir. Çünkü asıl distopik olan bu farklılık alanlarının yokluğudur. Bu anlatılarda karakterlerin kaçabileceği hiçbir yer yoktur. Böyle bir doktriner kentin insan üzerinde yarattığı patoloji güçlü bir yalnızlık duygusu, sürekli izlenme korkusu ve paranoyadır. “Karşılıklı şüphe”, der Arendt (2014), “totaliter ülkelerde tüm toplumsal ilişkilere siner ve gizli polisin özel görüş alanının dışında bile her şeye sinmiş bir atmosfer yaratır” (s. 233). Burada devlet eliyle yürütülen terör, korkunun en özel bir biçimini yaratır.

Böyle kentlerde aniden ortadan kaybolan insanlar vardır. Orwell’in (1999) romanında bunlardan “yokkişiler” olarak söz edilir (s. 44). Bu insanlar artık “yaşamıyordu ve daha

önce de yaşamamıştı”. Arendt (2014), gizli polisin eline düşen bu kurbanların sanki hiçbir zaman var olmamış gibi ortadan kaldırıldıklarını anlatır:

Totaliter ülkelerdeki polisin yönetimindeki tüm gözaltı yerleri, insanların arkalarında ceset ya da mezar gibi eski varlıklarının bildik izlerini bırakmadan kazara içine düştükleri hakiki unutulmuş hücreleri olarak yapılmışlardır. Bu en yeni insan tasfiye etme buluşuyla karşılaştırıldığında politik ya da canice eski tarz cinayet yöntemi gerçekten verimsizdir (Arendt, 2014, s. 240).

Derinlere nüfuz eden ve gündelik yaşamı domine eden bu korkuların kentte nasıl kurulduğunu anlatan önemli distopya metinlerinden biri de Bilge Karasu’nun (1991) *Gece* romanıdır. 1985 yılında, 1971 Muhtırası ve 12 Eylül darbesinin siyasi atmosferinde yazılmış olan bu roman, totaliter bir kent distopyası olarak değerlendirilebilir.

Gece’de korkunun (*ürküntü*) ve korku söyleminin kentsel şiddet, faili meçhul cinayetler, ortadan yok olan kişiler, ölüm oyunları gibi faaliyetlerle nasıl adım adım kurulduğunu, böylece yapılacak olan darbe girişimine duygusal zemin hazırlandığını okuruz. “Gecenin işçileri”nin kente korku ve dehşet saçan rastgele kısımlarından, gençlere saldırımları ve muhalif seslerin susturulmasına kadar romanda anlatılan pek çok durum, totaliter baskıcı rejimin kurulmasına ortam hazırlayan politik sindirme manevralarıdır.⁵²

Romanın sonlarında kent de bir baskı mekanizması olarak yeniden tasarlanır. Bu yeni şehrin caddeleri, girenin bir daha çıkamadığı bir kapan biçiminde düzenlenmiştir. Karasu’nun çok sevdiği gibi kentte yürüyüşe çıkmak, dolaşmak, artık özgürleştirici bir faaliyet değildir; çünkü farklı yükseltideki sokaklar, başka sokaklarla kesişmez hâle getirilmiştir. Girilen sokaktan çıkmanın tek yolu ya gerisin geriye dönmek ya da karanlığa kalıp polis tarafından tutuklanıp götürülmekle mümkün olur. Karasu (2010) kentsel dönüşümün baskıcı yönünü ortaya çıkarmak için burada bilim kurgunun yadırgatma gücünü kullanır. Belediye işçilerine benzeyen birileri tarafından sokaklar kazılıp altı üstüne getirildikten sonra ortaya çıkan manzarayı şöyle tarif eder:

⁵² Hareketin beyni olduğunu iddia eden anlatıcılardan biri Goebbels’in konuşmalarını andırır biçimde bu politikalarını şöyle özetler: “Biraz gizemli, biraz şiirli bir şey göster insanlara; unuttukları, gömdükleri duyguları, duyarlıkları, içlilikleri biraz kıskırt; ne zamandır geride bıraktıklarına inandıkları birtakım çocukluk korkularını, kaygılarını, çekingenliklerini karıştırıp bulandır; ondan sonra da istediklerini yaptır onlara” (s. 103).

[S]okağın bir ucu yerine duruyordu ama öteki ucu, açıldığı (yani eskiden açıldığı) sokağın en az iki metre ya altında ya da üstünde kalmış oluyordu. Yani sokağa ancak bir ucundan giriliyor, çıkılacağına dönülüp aynı yerden çıkılıyordu. Büyükçe caddeler havada kalmış gibiydi. Elbette bu caddelerden en az *bir* sokağa geçilebiliyordu (hiç değilse öyle düşünmek istiyordu kentliler) ama hangi sokağa geçilebileceğini anlamak için kimi zaman boydan boya yürümek gerekiyordu o caddede. Araba kullanmak artık kimsenin usuna bile gelemeydi. İnsanlar yavaş yavaş vaz geçeceklerdi elbet, gerekmedikçe evlerinden çıkmaktan (Karasu, 2010, s. 201).

“Sokağın ölümü” (Berman, 2001, s. 227-228) olarak nitelendirebileceğimiz, Baron Haussmann’dan Speer’e ve Le Corbusier başta olmak üzere bazı Modernist mimarların idealindeki bu kentsel dönüşüm, insanların hareket ve tavırlarında kesin değişimi hedeflemektedir. Nitekim bu kentin insanların çoğu da tıpkı *Alphaville* sakinleri gibi büyük ölçüde robotlaşmış, katılaşmışlardır.

Romanı kent distopyaları bağlamında çok değerli kılan bir başka özelliği ise totaliter baskı rejiminin operasyonları yürüttüğü iki alanı, kent ve dil/söylem düzeylerini birleştirerek vermiş olmasıdır. Bu bağlamda Hamdi Bravo (1997), “*Gece’ye Hazırlanırken*” başlıklı yazısında şehrin yolları ile metnin yolları arasındaki benzerliğe dikkati çeker: “Her ikisi de *delik deşik olmuş* -ya da *edilmiş*-, her ikisi de bir *çıkılmazlar yumağı* haline gelmiştir. Sanki bir *labirent* karşındadır, insanlar. Kapı (çıkış kapısı) nerede, kimse bilemez olmuştur” (s. 239). Dolayısıyla tıpkı sokaklarda yürümeye çalışan anlatı kişisi gibi okuyucu da bu farklı anlatı katmanları, tekinsiz anlatıcılar, kaypak anlamlar, dipnotlar, bölümler, günceler vs. ile bölünen metinde kaybolmamak için bir hayli çaba sarf etmelidir.⁵³ Elbette okuyucunun metni alımlaması ve okuma edimi ile doktriner bir kentte yaşam deneyimini buluşturan bu romanın kent distopyası bağlamında daha ayrıntılı incelenmesi gerekmektedir.

Sinemada ise iki kent distopyası, *neo-noir* anlatımları ve karanlık kent tasarımlarıyla öne çıkar: 1965 yılında çekilen Jean-Luc Godard’ın *Alphaville* ve 1998 yapımı Alex Proyas’ın *Dark City* filmleri, kent distopyası olarak okuyabileceğimiz totaliter kentlerdir.

⁵³ Buradan hareketle Jale Özata (2003), benzer bir gerilimin metnin okuyucuya okuma edimi ile yaşatmak istediği yorumunda bulunur: “[H]em öykü hem de söylem düzleminde ‘baskı altında’ olanlar, söylentinin gücü yoluyla elde tutulan insanlar ve belirsizlikler, tutarsızlıklar yoluyla elde tutulan okurdur” (s. 87).

Alphaville'in makine kenti, tamamen kendi iradesine göre hareket eden ve bir despot olan *Alpha 60* adlı bir bilgisayar tarafından çok katı kurallarla yönetilmektedir. Bu kentin sakinleri sevmek, kızgınlık, nefret, şefkat, empati gibi duygularını yitirmişlerdir. Kayıtsız, donuk, sevmeye becerisinden yoksun robotlara dönüşen bu insanlar, geçmişle tüm bağlarını da koparmışlardır. Duygu belirtisi gösterenler ise derhal bir gösteri ile infaz edilmektedir. Ancak bu tekno-totaliter kent, *Metropolis*'te olduğu gibi tamamen baştan tasarlanmış fütürist bir şehir değildir. Film Paris'te çekilmiş fakat anlatının olay örgüsü başka bir gezegende geçtiği için kentin bilindik mekânları değil, yeni yapılan modern mekânları kullanılmıştır. Barbara Mennel (2008), bu sayede tanıdığımız şehrin, şehir mekânına yansıtılan bir anlatı aracılığıyla alışılmadık biçimlerde sunulduğuna dikkati çeker (s. 134). Öte yandan karanlık, izbe otel lobileri, dar, karanlık ve nemli sokaklar, zaman zaman neon ışıklı sözcüklerle parçalanmış mekân bütünlüğü de kullanılmıştır. Bunlar 1930 ve 40'ların Amerikan *pulp fiction*'ından alınmış *film noir* mekânlarıdır. Nitekim başkahraman, pardösüsü, fötr şapkası, sigarası ve kaba, sert, maço tavırlarıyla bir özel dedektif Lemmy Caution (Eddie Constantine) da Amerikan ucuz romanlarındaki anlatı kişilerini anımsatır.⁵⁴

Yaklaşık otuz yıl sonra çekilen *Proyas*'ın *Dark City* filmi de benzer bir karanlık şehri tasarlar. Ancak burası bir deney şehridir ve insanların bellek, sınıf, toplumsal kimlik gibi özellikleri her gece değiştirilmektedir. Bununla birlikte kentin fizyolojik yapısı ve görünümü de değişir. Sokaklar, binalar, hatta ev içleri bile her gece başka biçimlere bürünür. Burada bireylerin mekânı algılamaları, deneyimlemeleri ve buna ilişkin yaşantıları da sürekli değişen yapıyla birlikte bozulmaya uğramıştır. Dolayısıyla birey ya da toplum, çevre ile sağlıklı bir ilişkilenebilemez. Mekânsal hafızanın devre dışı bırakılması, şehri sürekli değişen, mekânsal kodlar ve sembollerin birbirine girdiği hareketli bir labirente dönüştürür.

Her iki filmde de kentler Mark Augé'nin (2016) öne sürdüğü biçimiyle “yok-yer” olarak inşa edilmiştir (s. 59). Yani yerin “kimlikleyici”, “ilişkisel” ve “tarihsel” özellikleri olmayan, hızla tüketilen, geçilmesi gereken zorunlu şebekeler (ekspres kara ve demir

⁵⁴ *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* ile birlikte *Alphaville* filminin de kendisinden yirmi yıl sonra yazılan *Gece* romanında etkili olduğu ve bu üç anlatının metinlerarasılık bağlamında incelemesinin verimli olacağı görüşündeyim.

yolları, köprülü kavşaklar, havaalanları), ulaşım araçları, büyük alışveriş merkezleri, otel lobileri, odaları ya da “gezegenin sığınmacılarının beklemeye geldikleri uzatmalı transit kampları” (s. 47-48) gibi yerler olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla diyebiliriz ki distopiyaların totaliter sistemleri zaman içerisinde “bak ve itaat et” direktifi veren kent tasarımlarını “yürü ve geç” formülüne göre biçimlendirmiştir. Böylece baskı mek nizmaları bu nötr mekân içine gömülmüş, gizlenmiştir.

Nitekim Nan Ellin (1997), *Architecture of Fear* kitabında günümüze yaklaştıkça totaliter uygulamaları tanımak, tanımlamanın gittikçe zorlaşmaya başladığını, çünkü bunların daha az görünür olduklarını  ne sürer (s. 35). İktidar kendi mekanizmasını gizlemenin türlü yollarını geliştirmiştir. Günümüzde yapılan kimi kentsel düzenlemeler ya da “Proje Kent”, “ ılgın Proje”, “Kent  topyası”, “Kentsel Yenilenme” gibi başlıklar altında yapılan büyük girişimler de işte bu totaliter gücün daha gizli ve ustaca yürütülen yanına hizmet eder. Onlar başka hikâyeler ortaya çıkarır.

1.3.PROJE KENTLER: ÜTOPYA, KAOS VE BEYAZ BARBARLIK

“Fordumuz çocukları severdi”
(A. Huxley, *Cesur Yeni Dünya*, s. 133)

“Biz, yüzyılların kıyısında duruyoruz!” diye haykırır Filippo Tommaso Marinetti (2001), 20 şubat 1909’da Paris’te yayınlanan *Le Figaro*’nun ilk sayfalarında, “geriye bakmak neye yarar? Zaman ve Mekân d n  ld ler. Sonsuzlukta yaşamaya başladık bile, çünkü yarattık her yerde var olan ebedi hızı” (s. 64). Fütürist Manifesto, geçmişten günümüze gelen her şeyi hantal, yaşlı, ilerlemeye engel olarak görür ve bunların yıkılması, yok edilmesi gerektiğini savunur. Kentler, şiir, resim ve pek çok sanat dalı bu yıkım sayesinde temizlenecek böylece hız, hareket, dinamizm ve gençlikle dolu yeni bir  ağ başlayacaktır.

Kübistler nasıl uzamı ön plana  ıkartmışlarsa fütüristler de modern kentten ilham alarak ritmi, dinamizmi hareketi ve gücü vurgulamışlardır (Ragon, 2010, s. 317). Hareketin ateşli savunucularından İtalyan mimar Antonio Sant’Elia, kent  topyası *Citta Nuova*’yı (*Yeni Kent*) bu ilkeler doğrultusunda tasarlamıştır. Burada, “makine ilk kez şehre dönüşüyordu. Yeraltı trenleri, uçaklar için sahanlıkları, otomobiller için yolları ve binaların dışında hareket eden yayalar için asansör ve yürüyen merdivenleriyle *Citta*

Nuova” (s. 317), ilhamını, gelişimi ve hareketi temsil eden, gökdelenlerin yükseldiği hayali bir Amerika’dan almıştı. İleride Fritz Lang *Metropolis*’i ya da Le Corbusier kent ütopyalarını inşa ederken yine bu hayali “yeni ülkeye” bakacaklardı (s. 317).

Sant’Elia (2001), 1914’te yayınladığı *Fütürist Mimarlığın Manifestosu*’nda geleceğin şehrin peyzajını şöyle çizer:

Bizler, anıtsalın, ağır ve durağanın duygusunu yitirdik ve duyarlılığımızı hafif ve pratik olanla zenginleştirdik. Artık kendimizi, katedrallerin ve meydanların adamı değil, büyük otellerin, demiryolu istasyonlarının, koskoca yolların, devasa limanların, kapalı pazar yerlerinin, ışıklı pasajların, düz yolların ve faydalı kenar mahalle yıkımlarının adamı olarak hissediyoruz (Sant’Elia, 2001, s. 67).

Bu “yeni kent” imajı yalnızca fütürist ya da modernist mimarları değil, dönemin bilim insanlarını, sanatçıları, şairlerini ve ütopyacılardan da büyülemiştir. Örneğin 1920’lerde İngiltere’deki “Bilim ve Toplum Hareketi”nin önde gelen isimlerinden biri biyolog J. B. S. Haldane,⁵⁵ kır karşısında kentin tarihsel rolünü yüceltir: “Tarihteki insan ilerlemesi, isteksiz bir kırsal bölgeyi peşinden sürükleyen şehirlerin ilerlemesi olmuştur. Sentetik besin gübre yığını ve mezbaha, çiçek bahçesi ve fabrika ile değiştirilecek ve şehri sonunda kendine yeter hale getirecektir” (aktaran Kumar, 2006, s. 367).

Nazım Hikmet’in 1923 yılında Moskova’da yazdığı “Makinalaşmak İstiyorum” şiiri de dönemin ve Bolşevik fütürizminin ruhuna ışık tutar:

trrrum,
trrrum,
trrrum!
trak tiki tak!
Makinalaşmak
istiyorum!
Beynimden etimden iskeletimden
geliyor bu!
Her dinamoyu
altıma almak için
çıldırıyorum!
Tükürüklü dilim bakır tellerini yalıyor,
damarlarımda kovalıyor
oto-direzinler lokomotifleri!...

⁵⁵ Krishan Kumar’a (2006) göre özellikle biyoloji ve tıp alanındaki gelişmelere dair Haldane’in gelecek tasavvurları Aldous Huxley’in *Cesur Yeni Dünya*’yı yaratmasında etkili olmuştur (s. 369).

Nazım Hikmet'in tarif ettiğine benzer organik beden ile makinenin birleşmesi ve yeni bir melez beden, makine ile simbiyotik bir oluşum içerisindeki siborgun doğuşu için Philip K. Dick'in romanlarına ve Cronenberg'in filmlerine en az kırk yıl vardır. Ancak değişim kentte çoktan başlamış ve büyük metropollerde etkilerini göstermiştir. Örneğin kent tasarımlarını inşa ederken İsveçli kent plancısı, mimar ve yazar Le Corbusier (2014), "Kültür dikey bir zihniyettir" (s. 35) logosu ile hareket etmekte, 1925'te yayımladığı *Şehircilik (Urbanisme)* kitabında dikey kültürün temeli olan aklı, düzeni ve matematiği, insanın rastlantısal doğaya karşı kazandığı bir zafer olarak yüceltmektedir (s. X). Böylece modern kentin yeni biçimi olarak sunulan gökdelenler ve çok katlı yollar, eski yatay kentin, meydanları ve bulvarlarına rakip olarak yükselmeye başlamıştır. Bu dikey mimari için sosyolojik gerekçe olarak da kent nüfusunun aşırı artması, kişi başına düşen alanın yetersizliği ve konut sıkıntısı gösterilmektedir. Kısaca yüzyıl başında XIX. yüzyıl sanayi kentinin sorunları ancak böyle radikal yöntemler ve yeni kentsel düzenlemelerle giderileceği görüşü hakimdir.⁵⁶ Modernistler, -Fütüristlerden farklı olarak- eski şehirlerdeki tarihi yapıların korunması gerektiğini belirtmiş ancak bunu da halk sağlığını ve trafiğin akışını tehlikeye atmamak koşuluna bağlamışlardır (Le Corbusier, 2009, s. 80). Oysa Le Corbusier 1925 yılında tasarladığı "*Plan Voisin*"de, Paris kent merkezinin büyük bir bölümünün yıkılmasını önermiştir. Böylece tarihi şehrin yerine simetrik aralıklarla birbirinin eşi gökdelenler ve bunların arasına parklar ve bahçeler inşa edebilecektir. Artık gökdelenler yeni mahalleler, onların asansörleri de yeni sokaklar olacak; "Park şehrin içinde değil, şehir parkın içinde" (Summerson'dan aktaran Fishman, 2016, s. 184) bulunacaktır.

Modernist mimari anlayışın başta gelen sözcülerinden biri olan Le Corbusier gerek kişiliğiyle gerekse öne sürdüğü fikirler ve projeleriyle kent distopyacıları için popüler bir figür, neredeyse bir anti-kahraman hâline gelmiştir. Özellikle J.G. Ballard, Tahsin Yücel gibi gökdelen gerilimini merkezine alan romancılar; Jane Jacobs, Richard Sennett, Manfredo Tafuri, Charles Jencks, Marshall Berman gibi kent yazar ve eleştirmenleri ya da Fransız yönetmen Jacques Tati gibi sinemacılar, Le Corbusier'nin fikirlerine karşı

⁵⁶ Bkz. Le Corbusier (2009) s. 43-57.

çalışmalar üretmişler ya da eserlerinde ona yönelik eleştirilerde bulunmuşlardır.⁵⁷ Özellikle *Voisin Planı* (1925) ile Paris'in merkezindeki çok büyük bir alanın yıkılıp baştan gökdelenlerle imar edilmesini içeren tasarısı, onun, şehrin organik büyümesine karşı olan kültür ve tarih düşmanı bir “cerrah” olarak görülmesine yol açmış, postmodern mimar ve kültür eleştirmenleri tarafından, insan ruhunu anlamaktan uzak olmakla suçlanmıştır.⁵⁸ Ama Le Corbusier'nin en başta gelen eleştirmeni Amerikalı kültür ve mimarlık tarihçisi Lewis Mumford'dur.⁵⁹ Yaşadığı faşist ve totaliter iktidarlar döneminin ruhuna uygun biçimde, hayatının bir döneminde sergilediği elitist tavırları ve spekülasyona açık sözleri,⁶⁰ Mumford (2007) tarafından sertçe eleştirilmiş, yazar onun gökdelen tasarımlarının dikey banliyölerden ibaret bir “anti-kenti” olduğunu öne sürmüştür (s. 630).

XX. yüzyılın başlarında üretilen ütopyalarda gelecek, değişim ve kentlere dair büyük bir heyecan, devrimci bir coşku söz konusudur. Sanatçı-filozof-düşünür mimarlar, yarattıkları ideal kentlerin “fiziksel çevrenin yeniden şekillendirilmesiyle toplumun tüm yaşamının kökten değiştirilebileceğine” (Fishman, 2016, s. 14) ve kökleri derinlerdeki toplumsal sorunların dahi çözülebileceğine inanmışlardır. Le Corbusier de “Çağdaş Şehir” projesinde hiyerarşik yapıyı, alt-üst değil, dönemin Paris'ini yansıtır biçimde, merkez-çevre hattı üzerinden kurmuştur. Diğer çalışanlar ve proleterya şehrin çeperlerine doğru yerleştirilmiştir. Bu sayede toplumun her kesimi rahat yaşam koşullarından nasiplenebilecek, buralarda toprak ve güneşe tekrar kavuşturulan, sağlıklı yaşam ve çalışma ortamı sunulan işçiler de “isyankâr özelliklerinden kurtulacaklar”dır (Fishman,

⁵⁷ Bu konuda en çok eleştirenlerden biri de Amerikalı kültür teorisyeni ve mimari tarihçi Charles Jencks'tir. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (1973) başlıklı kitabında Le Corbusier'i, mimariye ve toplumsal meselelere Nietzscheci bir ahlak anlayışıyla bakmakla suçlamıştır. Jane Jacobs'ın *The Death and Life of Great American Cities* (1961) (Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı, Metis, 2015) başlıklı meşhur kitabında da Le Corbusier eleştirisi büyük bir yer kaplar. Bunların yanı sıra Le Corbusier'nin “mimarlık siyasetinin” günümüz perspektifinden bir eleştirisi için bkz. Levent Şentürk'ün (2011) *Le Corbusier: Modülör'ün Bedeni*.

⁵⁸ Bkz. Jane Jacobs (1961) ve Charles Jencks (1973).

⁵⁹ Fishman'a (2016) göre, Mumford'un Le Corbusier'e dair çizdiği portre, onun karmaşık kişiliğini yansıtmaktan uzak, şematik ve tek yönlüdür. Le Corbusier'nin bu kadar olumsuz biçimde anılmasının bir sebebi de bu portrenin haksız biçimde benimsenmiş olmasıdır (s. 253-255).

⁶⁰ Bu görüşlerden bazılarını Le Corbusier'nin Türkçe'ye de çevrilen şu kitaplarından ulaşılabilir: *Şehircilik* (Daimon, 2014) ve *Bir Mimarlığa Doğru* (YKY, 2017). Ayrıca bkz. *Atina Anlaşması* (YKY, 2015).

2016, s. 191): “Mimari ya da Devrim. Devrimden vaz geçilebilir” (Le Corbusier, 1986, s. 289).

Le Corbusier’den yaklaşık yüz yıl kadar önce Baron Haussmann⁶¹ da mimari ve kentsel düzenlemeler yoluyla toplumsal sorunlara çareler aramış, merkezi sistemleri kuvvetlendirmek amacıyla sokağın sivil ve kamusal varlığını yok etmek istemiştir. Mekânın bu şekilde totaliter biçimde hızla ve sorgusuz sualsiz dönüştürülmesine en çok tepki gösterenlerden biri de Walter Benjamin olmuştur.⁶² *Pasajlar* kitabında, Benjamin (2004), Haussmann’ın politik ve askeri amaçlarına dikkati çeker: “Haussmann’ın çalışmalarının asıl amacı, kentin iç savaşa karşı güvence altına alınmasıydı. Haussmann, Paris’te barikatların kurulmasını artık bütün bir gelecek için olanaksız kılmak istiyordu” (s. 102). Nitekim Haussmann, evlerin hizalandırılması, ağaçlar arasındaki mesafeler, geniş caddeler (bulvarlar) gibi uygulamalarla Orta Çağ Paris’inin “kaos”una son vererek kente “bir düzen duygusu” kazandırmayı amaçlamıştır (Ellin, 1997, s. 18).

Aslında mimarinin pek çok soruna çözüm üretebileceği düşüncesi bu iki kent planıcısına özgü değildir. Dünyanın farklı yerlerinde ve zaman dilimlerinde benzer görüşler ortaya atılmıştır. Örneğin panoptikonun mucidi Jeremy Bentham, mimari tasarısının çözüm üretme becerisini şöyle açıklar: “Ahlak ıslah edilmiş- sağlık korunmuş- endüstri canlandırılmış- öğreti yayılmış [instruction diffused]- kamusal yük hafifletilmiş- ekonomi adeta bir kayanın üzerine oturmuş... tüm bunların hepsi Mimarideki basit bir fikir sayesinde” (aktaran Ellin, 1997, s. 16). Nitekim erken XX. yüzyılda ortaya atılan kent ütopyelerinin temel özelliği mimariyle sınırlı kalmayarak total bir evren inşa etmeleridir; sanat, politika, konut, yerel ve sosyal sorunlara evrensel çözümler ve bunlara bağlı olarak yeni, ideal, bir insan ve yaşam modeli sunarlar.⁶³

Modernist mimarinin bu bütüncül tutumuna ve toplumsal iddialarına karşı önemli bir tepki yine aynı dönemde distopya yazar ve sinemacılarından gelmiştir. Bu sanatçılar, *Metropolis*’te örneğini gördüğümüz gibi, bir yandan fütürist kurmaca kentler inşa ederken

⁶¹ Fransız politikacı ve kent planlamacısı Baron Haussmann, XIX. Yüzyıl’da Paris kentinin büyük bir kısmını yıkarak askerin geçişini kolaylaştıracak geniş caddeler, bulvarlar ve bahçelerle yeniden düzenlemiştir.

⁶² Benjamin (2004), Haussmann’ın yaptığı yıkımlar ve hızlı değişimler karşısında Parisliler’in kentlerine yabancılaştığından söz eder: “Parisliler, artık o kentin yerlisi oldukları duygusunu yitirirler” (s. 102).

⁶³ Ellin (1997) s. 23. Ayrıca bkz. Fishman (2016).

diğer yandan bu kentlerin altında yatan “canavar”ı göstermeye çalışmışlardır. Bunlar sermaye, iş gücü sömürsü ve totalitarizmdir.

İngiliz yazar Aldous Huxley (1999), 1932 yılında kaleme aldığı *Cesur Yeni Dünya* (*Brave New World*) kitabının önsözünde “[t]abii ki yeni totaliter sistemin eskisine benzemesini gerektirecek hiçbir neden yok” diye yazar: “Polis copu ve idam mangaları, yapay açlık, toplu hapsedmeler ve toplu sınır dışı etmeler yoluyla devlet” (s. 16), hem insanlık dışı yöntemleri uygulamış olur hem de yönetimde yetersiz kalır. Oysa ileri teknolojik çağda yeterlilik ve işlevsellik tıpkı bir makineden beklendiği gibi kusursuz olmalıdır. Dolayısıyla daha incelikli teknikler denenmelidir:

Gerçekten etkili totaliter devlet, siyasi patronların ve onların yönetici ordularının tüm güçleri kendisinde toplayan hükümetinin, kölelerden oluşan nüfusu köleler, köleliklerini sevdikleri için zor kullanmaksızın kontrol ettikleri devlettir. Günümüz totaliter devletlerde köleliği sevdirmek, propaganda bakanlıkları, gazete yayıncıları ve okul öğretmenlerine verilmiş bir görevdir (Huxley, 1999, s. 16).

Bu kitapta Huxley farklı özellikler taşıyan kentlerden beslenir. Romanın yazıldığı şehir 1930’ların Dünya Savaşları arasındaki endüstriyel kent Londra’dır. Kitapta ise asıl olaylar, ultra modern görünümlü 26. Yüzyıl Londra’sında geçer. Kumar’a (2006) göre bu kenti tasarlarken Huxley’in aklında Amerika seyahatinden kalan “Batının büyük eğlence şehri” Los Angeles vardır. “Burada tamamen hedonizme kapılmış bir dünya, filmlerin, cazın, kokteyllerin, otomobillerin ve iyi vakit geçirmenin hayatın kendisi ile eşitlendiği bir dünya gördü. İyi vaktin diğer yüzü olan angarya ve sıkıntıyı ve onun merkezinde yatan ölümlüğü de gördü” (s. 390).

Cesur Yeni Dünya’nın haz şehrinde hastalık, yoksulluk, açlık, depresyon gibi pek çok sorun, gelişmiş teknoloji, öjenik gruplandırma ve ilaç sanayi sayesinde giderilmiştir. Bu kentin insanları temiz ve cilalanmış yaşamları boyunca hastalık, yara, sakatlık, ihtiyarlık gibi durumları bilmeden yaşar ve çalışırlar. Görevlerinin dağıtıldığı katı hiyerarşik kast sistemi düzenin devamlılığının baş koşuludur. Bu amaçla sistem çocuksu, pasif, itaatkâr ve cahil bireyler yetiştirmek, uyuşturucuyu (*soma*), tüketici ve hedonist bir yaşam tarzını teşvik etmek gibi politikalar yürütür. Genetik mühendislik ve zihinsel şartlandırma teknikleri ile belirlendikleri sınıfa ait görüş ve davranış kalıpları çocuklara uykudayken ekilir, böylece büyüdüklerinde kendi sınıfının gerektirdiği biçimde düşünmesi ve

davranması sağlanır. Amerikalı sanayici Henry Ford⁶⁴ ise bu yeni dünyanın tanrısı olarak görülür ve onun geliştirdiği seri üretimde montaj hattı tekniği bebeklerin döllenmesinden büyütülmesine kadar hayatın pek çok alanında kullanılır. Böylece bireyler bu makine dininin öğretileri uyarınca yalnızca sistemin sürekliliği ve çarkların dönmesine yarayan birer fabrika ürünü emtia olarak görülür. Yapay döllenme ve çocukların enstitülerce toplu biçimde bakılması sonucu aile, düşünce becerilerinin yitirilmesi ile de sanat, edebiyat ve felsefe üretimi sona ermiştir.

Londra'nın karşı kutbunda yer alan diğer yerleşim yeri, "kötü yer" anlamında *Malpais* bölgesinin ötesinde bulunan Vahşi Ayrıbölgesi'dir. Burası yüksek voltajlı elektrik telleriyle çevrili, insanların yarı açlık, hastalık ve sefalet içinde yaşadıkları yabani bir yerdir. Buradan çıkmak mümkün değildir.⁶⁵ Bölgede ne kadar insanın yaşadığı bilinmez ve hepsine vahşi gözüyle bakılır. Dolayısıyla Huxley "uygarlık" olarak sunulan Londra'nın karşı kutbunda bulunan bu yeri de bir distopya olarak tasarlamıştır. Romanın gerçekten ütöpik tek kenti, Vahşi'nin annesinin anlattığı hikâyeler ve Shakespeare ile beslenen imgeleminde yer alan Londra'dır: "Hey cesur yeni dünya!" (s. 188).

Michael Anderson'un 1976'da yönettiği *Logan'ın Kaçışı* (*Logan's Run*) filminin fütürist, steril, erotik mikro dünyasında da yaşlılara yer yoktur. Fütürizmin gençlik, dinamizm, hareket, sağlıklı ve güçlü işleyen bedenler ethosuyla kurulan bu kent distopyası, *Cesur Yeni Dünya* ile yine benzer bir hikâyeyi ve çocuksu yetişkinleri anlatır. Filmin girişinde verilen bilgiden 23. Yüzyılda kentlerin içinde çevresel kirlilik, aşırı nüfus gibi sorunlar yaşanmış olduğunu ve nihayetinde meydana gelen büyük bir savaştan geriye bir avuç insan kaldığını öğreniriz. Nesiller sonra bu insanların çocukları, büyük fanuslarda iklimi ayarlanmış alışveriş merkezi benzeri yapay bir kentte akvaryumdaki rengarenk balıklar gibi yaşar. Tüm işler makineler tarafından yapılır. Hastalık, yaşlılık ya da yaşamın diğer güçlüklerinden habersiz genç bedenler, tüm vakitlerini eğlenceye ayırır, otuz yaşına geldiklerinde ise bir ışık ve renk gösterisiyle "yenilenir", yani öldürülürler. Böylece nüfus kontrolü sağlanır, bireyler hafızasız ve tarihsiz birer çocuk olarak denetim altına alınır.

⁶⁴ "Fordumuz ya da Freud'umuz ki sırrına eremediğimiz bir nedenle her ne zaman psikolojik konulardan söz etse kendine Freud derdi – aile hayatının korkunç tehlikelerini ilk ortaya koyan kişi olmuştur" (Huxley, 1999, s. 66).

⁶⁵ "Ayrıkbölge'de doğanların kaderi Ayrıkbölge'de ölmektir" (Huxley, 1999, s. 143)

Buna direnenler ise toplumda üstün bir konumda yer alan güvenlik görevlileri tarafından derhal öldürülür. Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) buranın “erotik kent” terimine uygun biçimde insanların bir düğmeye basarak cinsel eş talebinde bulunabildiği ya da canı istedikçe yeni kimlikler edinebildiği, yetmişli yılların ortasına ait bir liberal haz cenneti” (s. 383) olarak tasarlanmış olduğunu belirtir: “Filmin muhafazakâr ideolojisine göre geleneksel ailenin yerine konması, bireyciliğin korunması ve üreme amaçlı olmayan cinselliğin kısıtlanması birbiriyle bağlantılı koşullardır ve hepsi de teknoloji ile temsil edilen her şeyin – uzlaşma, eşitlik, ikame edilebilirlik vb.- reddedilmesi esasına dayanır” (s. 383). Film, fanus-kentin yıkılmasıyla dışarı çıkmak zorunda kalan insanların, terk edilmiş Washington D. C.’den gelen yaşlı adamla (Peter Ustinov) karşılaşmalarıyla sona erer.

Bu anlatılarda kent, alt üst edilmiş ve distopik bir figür hâline dönüştürülmüş modern bir *Cockaigne* diyarı olarak karşımıza çıkar. *Cockaigne*, bir Orta çağ köylü ütopyasıdır. Burada çalışmak ve üretmenin tüm zorlukları, zahmeti ortadan kalkar. İtalyan, Hollanda (*Luilekkerland* ya da “tembel ve tatlı” diyar) ve Alman (*Schlaraffenland* ya da “süt ve bal ülkesi”) varyasyonu bulunan *Cockaigne* ütopyalarında ilginç imgeler üretilmiştir.⁶⁶ Her tür eğlence, cinsellik, bol yemek ve içmek serbesttir. Sürekli bir festival hâli içinde olan bu yerler bolluk ve refah ülkesi olarak bilinir.

Arzu ve ihtiyaçların doğa değil, bu sefer gelişmiş teknoloji yoluyla sistem tarafından karşılandığı modern *Cockaigne* kentlerinde ise yine benzer bir hazcı eğilim söz konusudur. Burada insana düşen tek görev, makine gibi işleyen sistemin sürekliliğini sağlamaktır. Bu nedenle uyum, tıpkı mutlak totaliter kentlerde olduğu gibi en büyük erdem olarak öne çıkarılır ve yıkıcı davranışlara asla müsamaha gösterilmez. Örneğin *Cesur Yeni Dünya*’da bireysellik ve davranış bozukluğu, cinayetten bile daha büyük bir toplumsal suç olarak sayılır (s. 197). Bireyin toplumsal bolluktan faydalanma konusunda gösterdiği isteksizlik, tatminsizlik ve eksiklik duygusu, sorgulama ve başkaldırı,

⁶⁶ Örneğin bu ülkelerden birinde dağlar rendelenmiş peynirden, deniz Grek şarabından oluşur ve gökyüzünden yağmur gibi kızarmış kuş yağar, ağaçlar tüm yıl olgun meyvelerini verir ve baykuşlar kürk mantolar yumurtlarken çalışanlar cezalandırılır, uyuyanlar ödüllendirilir (Lecoq ve Schaer, 2000, s. 74).

genellikle bu tarz distopya kahramanlarının serüvenlerinin güzergâhını oluşturur ancak kurtuluş umudu olsa bile bu çoğunlukla bireysel düzeyde tutulur.

Bu durumun bir nedeni de totaliter yönetimlerin doğrudan değil, gizli baskılama teknikleri kullanmasıdır. Örneğin yine *Cesur Yeni Dünya*'da hastanede meydana gelen bir ayaklanmada polisin kalabalığın üzerine soma gazı sıkmasıyla insanlar birbirleriyle kucaklaşmaya başlar ve isyan bastırılır (Huxley, 1999, s. 279); böylece uyuşturucu aynı zamanda bir “sosyal yapıştırıcı” (Stock, 2019, s. 87) ve kontrol aracı olarak kullanılır. Dolayısıyla *Cesur Yeni Dünya*'nın düşünce polislerine, sevgi bakanlıklarına ya da işkence odalarına ihtiyacı yoktur.

Modern kentsel düzenlemeleri kullanan baskıcı yönetimlerin mekân ve çevre düzenlemesi üzerinden ve tekno-totaliter aygıtlar aracılığıyla bireyleri sindirmesinin bir örneğini ise inceleme kısmında ele alınacak olan “Üçüncü Çocuk” öyküsünde görüyoruz. Nitekim burada da mimari yapı üzerinden hazdan endişe ve dehşete doğru seyreden duygu spektrumundaki hareketler yönetilerek bireyler kontrol altına alınmıştır. Burada mesele yalnızca bireylerin yatıştırılması değil aynı zamanda sistemin kendisine karşı duyulan ve gittikçe biriken nefret, öfke, korku gibi duyguların iktidarın istediği kanallara yönlendirilmesi ve “sağlıklı” biçimde boşaltılmasıdır. Dolayısıyla Proje Kentler, “beyaz barbarlık”la birlikte işletilir.

Totaliter iktidarlarca bir miktar arzulanan, teşvik edilen, manipüle edilen bu yönetim stratejisine bu çalışmada “beyaz barbarlık”⁶⁷ denilmesinin sebebi, bunun çağımıza ilişkin yaygın bir tutum olarak kent distopyalarında sıkça karşımıza çıkmasıdır. Endüstriyel sistemin, edilgen, tüketici zihniyetin yarattığı bu yeni barbarlık türü, Huxley’e göre eskisinden çok daha kötüdür, çünkü ona bir çatı sağlayan din ve tabular artık yoktur: “Zihinsel durumdan duruma, bir panayırın bölümlerini ziyaret eden çocuğun eğlenişi ile geçiyorlar. Bu, bir barakada şehvet, sonrakinde tiksinti. Parayı öder ve sarhoş öfkeyi ya da sarhoş duyarlılığı seçersin” (Huxley’den aktaran Kumar, 2006, s. 394). Beyaz barbarlık, büyük ölçüde “beyaz gürültü”den beslenir. Örneğin Don DeLillo’nun (1985) endüstriyel yaşamın doğal ve organik çevrenin yerine geçtiği meta dünyasını anlattığı

⁶⁷ Terimin hatırlatılmasında katkısı olan Prof. Dr. Gonca Gökalp Alparslan’a teşekkürler.

postmodern romanı *Beyaz Gürültü* (*White Noise*) bu toplumsal ortamın nasıl kurulduğunu anlatır. Bu toplumun doğal havası zehirli gazlardan, suyu toksik atıklardan, besinleri sentetik ürünler, katkı maddeleri ya da DNA'sı değiştirilmiş gıdalardan oluşur. Burada bilginin aktarım biçiminde kullanılan dil ve medya tüm sesleri eşitleyen bir gürültüden ibarettir. Dolayısıyla “gerçek” varsa eğer, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te olduğu gibi sansür ve zorbalıkla gizlenmiş değildir, seslerin çokluğu ve çeşitliliği içinde kaybolup gitmiştir.

J. G. Ballard'ın (2015) 1975 yılında kaleme aldığı *Gökdelen* romanında distopik gerilim tam da bu durumu oluşturan iki hattın kesişiminde kurulmuştur. Gökdelen bir yanıyla Aydınlanmanın akıl ve düzen buyruğunda inşa edilen ideal bir modern- steril yaşam alanıdır. Dolayısıyla sakinlerine artırılmış haz vaadiyle dikey biçimli modern bir *Cockaigne* banliyösü⁶⁸ olarak görülür. Ancak tam da bu özelliği ile gökdelen, en ilkel şiddetin üreticisi konumundadır. Daha önce Sant'Elia ve Le Corbusier tarafından savunulan “makine-ev”⁶⁹ uyarınca inşa edilen bu ultra modern binanın sakinlerine düşen tek iş, vakitlerini nasıl daha eğlenceli geçirebileceklerini bulmaktır.⁷⁰ Hazzı öne çıkaran bu ero-ludik (erotik ve oyuncu) mekân, bir süre sonra bir savaş alanına döner.⁷¹ Büyük makinede çıkan bazı sorunlar, gökdelenin alt katlarında oturanların yaşadıkları sıkıntıları daha da görünür hâle getirmiştir. Nitekim gökdelen, tıpkı *Metropolis* filminde olduğu gibi hiyerarşik toplumsal yapının uzamsal bir ifadesidir. Gökdelenin imkânlarından “yukarıdakiler” kadar faydalanamayan bu insanlar üst katlara doğru tırmanmaya başlar (asansörler çoktan bozulmuş, elektrik ve su sistemleri çalışmaz hâle gelmiştir). En üst katta oturanlar yakın alt komşuları ile müttefik kurarak savunma hattı oluşturur. Üst katta oturan bir film yıldızının köpeğinin havuzda ölü bulunması gibi kimi adli olaylar giderek şiddetlenir, tecavüz ve cinayet gibi özellikle eril şiddetin baskın olduğu olaylar meydana gelir. Ardından yalnızca güçlünün hayatta kalabileceği kat savaşları başlar. Çeteler,

⁶⁸ “Apartman pratikte küçük, dikey bir şehirdi; iki bin sakini göğe yükselen bir kutunun içindeydiler” (Ballard, 2015, s. 7).

⁶⁹ “Modern kenti, dev boyutlarda ve devinim halinde -esnek, hareketli ve her parçasıyla dinamik- bir inşaat sahası olarak, modern evi de koskoca bir makine olarak icat etmeli ve *ex novo* inşa etmeliyiz” (Sant'Elia, 2001, s. 67). Le Corbusier'nin (1987) yorumu ise şöyledir: “Eğer evlere ilişkin tüm ölü kavramları kalplerimizden ve düşüncelerimizden silsek ve meseleye eleştirel ve objektif bir bakış açısıyla yaklaşırsak varoluşumuza eşlik eden aygıtlar ve enstrümanların “Makina Ev”ine ulaşırsınız, kitle-üretim evine, sağlıklı (ve de ahlaklı) ve aynı zamanda güzel” (s. 227).

⁷⁰ Banliyö ile çocukluk arasındaki ilişki için bkz. Mumford (2007) s. 602.

⁷¹ *Gökdelen*'le ilgili kısımlar şu yazıdan alınmıştır: Şahin Yeşil (2019).

kabilelere dönüşür; bu süreçte kadınlar ve çocuklar ezilir, öldürülür ya da takas için kullanılır. Eskiden toplumun üst tabakasının oturduğu bu çok katlı binanın mikro modern topluluğu böylece uygarlık sürecinde entropik bir sürece girer. “Bilinçaltında savaş için tasarlanmış bir mimariydi bu”, diye düşünür romanın baş kahramanı Laing, gökdelenlerden oluşan bu sitenin soğuk brütalist dikeyliği karşısında; “tek dizi halinde sıralanmış beton sığınaklar” (Ballard, 2015, s. 8).

Tam olarak Le Corbusier’nin hayalini kurduğu biçimde olmasa da mimari yoluyla bireyin toplumdan ayrılarak yalnızlaştırılması, apolitize edilmesi, pasif ve hedonist bir yaşam biçimine alıştırılması II. Dünya Savaşı sonrası liberal görünümlü totaliter sistemlerin yönetim politikası hâline gelmiştir. Yukarıda Nazi kentlerinde de dile getirildiği gibi kent ütopyası adı altında şehirlerin büyük çaplı olarak dönüştürülmesinin bir hedefi de insanların kent içindeki hareket biçimlerine bu doğrultuda bir düzenleme getirmektir. Bu yolla liberal görünümlü proje kentlerinde de iktidar için tehlikeli olan kitle hareketleri yerine bireysel hareketler özendirilmiştir. Richard Sennett (2002), Tocqueville’in gözlemlerinden yola çıkarak “bireycilik çağı”nda kentsel düzenlemenin, bir tür terbiye biçimi olarak gerekçelendirildiğinden söz eder. Sennett, büyük şehirlerin “birbirleriyle karşılıklı kayıtsızlıkları sayesinde katlanan, içe dönük insanların biraradalığı” (s. 289) esas alınarak kurulduğunu öne sürer. Kent mekânında bu tür bireyciliğin arzulanmasının sebebi, serbestçe hareket eden bireylerden oluşan bir kalabalık yaratma ve örgütlü grupların şehir içindeki hareketi önleme amacıdır. “Kent mekânı içinde hareket eden bireylerin bedenleri yavaş yavaş içinde hareket ettikleri mekândan ve mekânın içindeki insanlardan koptular. Mekân [bu] hareket yüzünden değerini yitirirken bireyler başkalarıyla ortak bir kaderi paylaştıkları hissini yavaş yavaş yitirdiler” (s. 289).

Bu doğrultuda bir kentsel düzenleme yöntemlerden biri de Amerika’da 1950’lerle birlikte teşvik edilip yaygınlaştırılan kentten kaçış hareketi ve banliyö yaşamıdır. Mumford (2007), banliyönün kent kadar eski ve onun alternatifi bir kaçış mekânı olduğundan söz eder. Ancak XX. yüzyılda banliyöleşmenin kitlesel bir hareket hâline gelmesi yeni bir topluluk türetmiştir:

Tek tip aralıklarla, tek tip yollar üzerinde ağaçsız ve çorak bir komünal arazide sıralanan, aynı sınıfa, aynı gelir düzeyine, aynı yaş grubuna mensup, aynı televizyon programlarını izleyen, aynı dondurucudan çıkardıkları, aynı tatsız fabrikasyon yiyecekleri yiyen, merkezi metropolde üretilen ortak kalıptan çıkma, içiyle dışıyla

her yönden bu kalıba uyan insanların oturduğu bir sürü tek tip, birbirinden farksız ev. Bu nedenle günümüzde banliyöye kaçışın sonunda vardığı yer, ironik bir biçimde, kaçışın mümkün olmadığı düşük kaliteli tek tip bir çevredir (Mumford, 2007, s. 593).

Modern tüketim toplumun geldiği bu tek düze yaşam biçimi, bilim kurgu yazar ve yönetmenlerinin de hedefi hâline gelmiştir. Bunların içerisinde 1972 yılında yayınlanan Ira Levin'in *Stepford Kadınları* adlı feminist romanı ve Lorcan Finnegan'ın *Vivarium* (2019) filmi, tek düze banliyö yaşantılarını kâbusvari bir döngüsellik içinde ele almışlardır. Öte yandan distopyalarda karşılaştığımız kent yaşantısı Sennett'in kamusal alandaki bireysel hareketi üzerine açıklamalarını farklı bir seviyeye taşımıştır. “Üçüncü Çocuk” öyküsünde de göreceğimiz gibi akıllı binalar, AVM benzeri siteler, her türlü ihtiyacın tek bir mekânda karşılandığı yerler, insanların dışarıyla, kent ve sokaklarla bağını tümenden koparmıştır.

Nan Ellin (1997) günümüzde yapılan kentsel dönüşümlerde bir yandan kendi (baskı) gücünü gizlerken diğer yandan bireyin yalnızlaştırmasının esas alındığını vurgular (s. 35). Buna örnek olarak merkezkaç (bölücü, santrifüjlü) kentçiliği gösterir: 1968 Mayıs'ı ayaklanması benzeri bir olayın tekrar yaşanmaması için Fransa'da üniversiteler küçük ünitelere bölünerek şehir merkezi dışına taşınmıştır. Böylece öğrenciler üzerinde mekânsal kontrol sağlanmıştır. Aynı biçimde şirket kampüslerinin ortaya çıkması da yönetimin işçiler üzerinde daha iyi kontrol kurmasını sağlamak için geliştirdikleri bir yöntemdir. Mimaride avlulu binalara sıkça başvurulması panoptikon benzeri sistemlerin sürdürüldüğünü gösterir. Merkezde bir gözetleyici yerine boşluğun olması da insanların birbirlerinin gözetleyicisi konumuna getirir. Bu ve benzeri mimari tasarım yöntemleriyle günümüzde iktidarın pratiği gizlenir, bunun tanımlanması ve fark edilmesi güçleşir; böylece mekân aracılığıyla iktidar büyük ölçüde içselleştirilir. Gücün bu anlaşılması zor niteliği insanlara kendilerini daha küçük ve önemsiz hissettirir ve buna karşı direnmeyi zorlaştırır.

Bunun yanı sıra medya ve iktidar kanalları yoluyla beslenip büyütülen güvenlik meselesi de mekânsal yalıtımı, gönüllü kapanmayı ve yabancı düşmanlığını kitlesel patoloji hâline getirmektedir. Kente yönelik sürekli beslenen bu korku, “düşmancıl mimari” (*hostile architecture*) ya da “dışlayıcı mimari” (*exclusionary architecture*) gibi çevresel düzenlemelerin yapılmasına yol açmaktadır. Örneğin evsizlerin üzerinde uyumalarını

engelleyecek biçimde tasarlanan banklar, köprü altlarının ya da boş alanların çitlenmesi, bu yerlerde barınmayı olanaksızlaştıran dikenli teller ya da sivri uçlu çıkıntılar konulması, geceleri bahçelerde çalıştırılan sulama sistemleri ya da bankların, çeşmelerin, umumi tuvaletlerin kaldırılması gibi “kent estetiği” adı altında yapılan totaliter uygulamalar yaygınlaşmaktadır (Özmkas, Yıldırım, 2020, s. 777).

Distopya şehirlerinde de benzer konular işlenebilir ve farklı modellerde kapatılma alanları geliştirilebilir. Üstelik hepsinin Foucault’nun öne sürdüğü gibi disipline edici terbiye mekânları olması gerekmez. Tersine uygarlığın tam da merkezinde yer alan fakat medeniyete dair her şeyin dışarıda kaldığı bir adacığın varlığı da pekâlâ mümkündür. Nitekim burası modern şehrin ürettiği ve dışladığı atık alanlardan biri olabilir. Kent labirentleri ya da modern kentin kapan alanları aynı zamanda iktidardan kaçan heterotopya bölgeleridir. Örneğin Ballard’ın (2018) 1973’te yazdığı modern bir Robinsonad olan *Beton Ada (Concrete Island)* romanı kentin modern bireye sunduğu yeni bir tür kapatılma alanı ve bir iç hesaplaşma mekânıdır. Bu roman Londra’da bir trafik adasında kapana kısılmanın toplumun ve bireyin içinde bulunduğu durumdan nasıl özgürleştirici bir potansiyel taşıdığını anlatır. Dolayısıyla burası distopik kent karşısında bir heterotopya bölgesidir. Şehrin merkezinde vahşi yaşama geri dönmek hiç de zor değildir.

Türkiye’de ise son dönemdeki uygulamalar, kentsel dönüşüm adı altında şiddet ve devlet terörüne varan görünümlere sahne olmaktadır. Örneğin 1 Eylül 2022 tarihli *Gazete Duvar*’da şöyle bir haber yer alır: “İstanbul’da Çevre, Şehircilik ve İklim Değişikliği Bakanlığı ile Beykoz Belediyesi’nin yürüttüğü Tokatköy kentsel dönüşüm projesi kapsamında evler tahliye edilip, yıkılıyor. Yıkım için Tokatköy Mahallesi gece saat 03.30 sıralarında polis tarafından ablukaya alındı”. Haberin devamında kentsel dönüşüm kapsamında olan Tokatköy’de 238 konutun yıkılarak yerine 776 konut ve 47 iş yeri inşa edilmesi planlandığı, mahalle sakinlerinin bu karara yasal yollardan itiraz ettiği ve İstanbul 13. İdare Mahkemesi kararınca imar planının parsel bazında yürütmesini durdurduğu bilgileri yer almaktadır. Mahkeme, söz konusu planın şehircilik ilkelerine aykırı olduğuna vurgu yaparak, “telafisi güç zararlar doğabileceğine” dikkat çekmiştir. Mahkemeye sunulan bilirkişi raporunda, “halk yararına olmayan bir proje” ifadelerine yer verilmiştir. Beykoz Belediyesi ise bir an önce yıkımları tamamlamak istemektedir.

Gece saatlerinde yüzlerce polis, çok sayıda TOMA ve zırhlı aracın sokaklarda barikatlar kurduğu ve mahalle giriş-çıkışlarını kapattığı, polisin bazı evlerin kapılarını koçbaşıyla kırarak içerip girip, aileleri zorla dışarı çıkardığı anlatılmaktadır. (<https://www.gazeteduvar.com.tr/gece-tokatkoye-gelen-polis-yikim-icin-mahalleyi-ablukaya-aldi-haber-1579528>)

Bu olay Türkiye’de son yıllarda kentsel dönüşüm adına yürütülen şiddet uygulamalarının, hukukun ve insan haklarının ihlal edilmesinin yalnızca bir örneğidir. Yukarıda anlatıldığı gibi mekânın yeniden düzenlenmesi ve organizasyonu amacıyla iktidar ve rant odaklarının polis gücüne başvurması ne zamanımıza ne de coğrafyamıza özgüdür. Ancak kent ve halk üzerindeki yıkıcı politikalarıyla neoliberal, totaliter ve baskıcı bir tutum alan AK Parti belediyelerinin uygulamaları, Tokatköy’de yaşananlara benzeyen olayların günümüzde sıklaşması, yaygınlaşması ve şiddetini artırması sonucunu doğurmuştur. Yerel yönetimlerin bu türden kent politikalarına yönelik yazılı basında, görsel medyada, edebiyat ve sinemada pek çok içerik hazırlanmış ve çeşitli gruplar tarafından tepkiler⁷² dile getirilmiştir.

Ak Parti ekonomik ve idari sisteminin büyük ölçüde inşaat sektörü üzerine kurulması, şehirleri birer şantiye alanı haline dönüştürmüştür.⁷³ Büyük şehirlerde çok katlı binaların, gökdelen rezidansların yapımına yönelik bir eğilim söz konusudur. Tanıl Bora (2017) bunun için Sovyet ve Nazi mimarisi için kullanılan ve büyüklük saplantısı anlamına gelen “gigantomani” terimini hatırlatır: “Fallik binalarla iktidar teşhirciliği. Mermer ve granitin organik dayanıklılığıyla ebedilik arzusu” (s. 15). Bora, AKP’nin “çılgın proje” olarak adlandırdığı Kanalİstanbul⁷⁴ projesinin tasarlanan görüntülerini “Bilim kurgu filmi, New York silueti, Dubai estetiği, AVM’ler mahallesi... arası bir şey... gigantomanik bir pornografi” (s.15) olarak nitelendirir.

Günümüzün önemli kent distopyalarından biri olarak gösterebileceğimiz Tahsin Yücel’in (2018) 2006’da kaleme aldığı *Gökdelen* romanı tam olarak bu konu hakkında yazılmış

⁷² Bu tepkilerin başında elbette 28 Mayıs-30 Ağustos 2013 tarihleri arasında meydana gelen Gezi Direnişi hareketi gelir. Bunun dışında Tezcan Karakuş Candan başkanlığında Ankara Mimarlar Odası gibi kuruluşlar şehirlerin İslamcı-neo-totaliter biçimlerde dönüştürülmesine karşı yasal mücadeleler vermişlerdir.

⁷³ Konu hakkında bkz. Tanıl Bora’nın (2016) derlediği *İnşaat Ya Resulullah*.

⁷⁴ Bu konuda ayrıca bkz. Ece Ceylan Baba (2020).

bir bilim kurgudur. Romanda da Henry Lefebvre'in dile getirdiği biçimiyle “şiddete muktedir iktidar”, gigantomanik dikey kent tasarımı üzerinden kendisini gösterilir. Lefebvre (2014) özellikle çok katlı binaların “gururlu dikeyliği”nin manzaraya “fallik, daha doğrusu fallokratik bir kibir” kattığı yorumunda bulunmuştur (s. 122). Bu yapı “kendini teşhir eder, gösterir, fakat bunu, her seyircinin bu yapıdaki otoriteyi fark etmesi için yapar. Dikeylik ve yükseklik, şiddete muktedir bir iktidarın mevcudiyetini her zaman ortaya koyar” (s. 122). Yücel’in romanında da benzer biçimde mimaride dikeylik eğilimi eleştirilir. Le Corbusier’nin planlarını andırır biçimde İstanbul’u tamamen yıkıp yerine New York’un bir eşini dikmek isteyen Laz müteahhit “Niyorklu” Temel Diker, neoliberal totaliter iktidar ve onun “karizmatik” liderinden destek alarak İstanbul’da büyük bir yıkım ve inşaat işine girişmiştir. Bu süreçte İstanbul ve diğer büyük kentler “uçsuz bucaksız bir inşaat alanına dönüşmüş” (Yücel, 2018, s. 244), siyaset, mafya ve inşaat sektörü arasındaki ilişki güçlenmiştir. Tarihiyle birlikte doğası da yok olan kentin insanları, yükseklerdeki yaşam alanları ve uçan ulaşım araçları sayesinde kirlenen yeryüzüne hiç inmeden yaşamaktadır ve yerde olup bitenlere de kendilerinden aşağıda oturanlara karşı da duyarsızlaşmışlardır (s. 245-246). Yerlerinden edilen, mülkleri ellerinden alınan insanlar haklarını yasalar ve resmi yollarla arayamazlar; çünkü hukuk da diğer her şey gibi özelleştirilmiş ve güçlü olanın eline geçmiştir. Yücel (2018), aslında karmaşık ve çoklu bir aklın ürünü olan kentlerin bir zihin, sermaye ve iktidar tarafından tasarlanıp inşa edilmesine, kısaca kent ütopiyalarına Thomas More’un *Nusquama*’sı üzerinden karşı çıkar:

[B]izim Niyorklu’nun tasarısı Thomas More’a da, çağımıza da çok uygun... Thomas More başkentinin evlerinin hep aynı biçimde ve çok uzun bir ev sanılacak kadar düzenli bir biçimde sıralanmış olduğunu söylemiyordu yalnızca. Aynı zamanda kenter düzenini de muştuluyor ve insanların kadın ile erkeği, evli ile bekârı ayırt etmek koşuluyla hep aynı biçimde giydirdiyordu. Bugün, konutlar ve yollar hızla tek biçimliliğe yönelirken, kılıklar da tek biçimliliğe gidiyor (Yücel, 2018, s. 64-65).

Yücel’in hukukçu kahramanı Can Tezcan’ın bu sözleri, kent ütopyalarını benzer biçimde eleştiren kent tarihçisi Lewis Mumford’un sözlerini anımsatır. Mumford (2007) da benzer biçimde More’un *Ütopya*’sına kent ve toplum ölçeğinde baktığında total, bütünleştirici, dayatmacı, tektipçi, baskıcı yapısı ve kolektif ethosuyla bir distopya görür:

Bu yeni mekânsal ölçekle yeni bir tek tiplik bir arada gelişir, ve evet, buna yeni bir kasvet ve monotonluk da eşlik eder. Arazinin doğası izin verdiği ölçüde birbirlerine

öylesine benzeceklerdir ki, ‘bu kentlerden birini bilen hepsini bilecektir’. Aynı dil, aynı tavırlar, âdetler, yasalar. Görünüşleri de aynı olacak, kent biçiminde hiçbir çeşitlilik olmayacaktır. Giysilerde de renklerde de çeşitlilik olmayacaktır. Bu yeni muhtıraydı, standartlaşmanın, hizaya sokmanın ve kolektif denetimin muhtırası: Quaker kasveti ya da hapishane kasveti. Peki Ütopya, yani ‘iyi yer’ bu mudur? (Mumford, 2007, s. 408).

Tahsin Yücel’in yukarıda değinilen eserinin yanı sıra Türkiye’de son yıllardaki şantiyeleşme politikasını eleştiren bir başka kent distopyası da Hakan Bıçakcı’nın 2017 yılında kaleme aldığı *Uyku Sersemi*’dir. Sinemada ise Ramin Matin’in yine 2017 yılına ait *Son Çıkış* filmini bu konuya örnek gösterebiliriz. İstanbul’da geçen her iki kent distopyasında da yoğun bir inşaat faaliyeti, kalabalık ve trafik söz konusudur. Bunların yarattığı ses kirliliği, gürültü ve kakofoni, kent kaynaklı fonetik bir gerilim oluşturur. Şehirlerin patlamasına ve her şeyin sona ermesine sanki çok az kalmıştır.

1.4.SÜPRÜNTÜ KENTTE YAŞAM STRATEJİLERİ

“‘Süprüntünün birinci yasası’ dedi Isidore. ‘Süprüntü, süprüntü olmayan her şeyi uzaklaştırır... Ve o dairelerde bu süprüntüyle savaşıacak kimse yok’”
(P. K. Dick, *Androidler Elektrikli Koyun Düşler Mi?*, s. 74)

“Antroposen Çağ” ya da “İnsan Çağı” tanımlaması, insan etkinliğinin gezegen üzerinde meydana gelen değişimlerde dramatik ölçülerde baskın olmaya başlaması nedeniyle dünyanın yeni bir jeolojik döneme girmesine vurgu yapar.⁷⁵ Bu dönemde doğal kaynakların kontrolsüz ve sınırsızca kullanımı, özellikle Sanayi Devrimi’yle birlikte başlayan ve günümüz teknolojisi ve rekabet koşullarında hızla ivme kazanan bir sürecin yaşanmasına yol açmıştır. Toprağın, suyun ve havanın kirlenmesi, ozon tabakasının incilmesi, karbondioksit emisyonundan kaynaklanan küresel ısınma tehdidi ve bunun gibi birçok “insan eliyle” yaratılan çevresel sorun, çeşitli anlatılarda kendisine yer bulmuştur. Bu anlatılardan özellikle Rachel Carson’un (1962) çok satan romanı *Sessiz Bahar*, günümüz anlamıyla ekolojik anlatı türünü başlatması bakımından ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Ama elbette bu eğilim *Gilgamiş Destanı*’ndan Avrupa’da doğayı yücelten

⁷⁵ Ancak “antroposen” terimi, ekolojik suçları tüm insanlara yüklemesi bakımından tartışmalıdır ve kullanım esnasında bazı açıklamalara ihtiyaç duymaktadır. Bu konudaki bir tartışma için bkz. Eray Çaylı (2020)

Romantiklere ve ormanı bir katedral olarak resmeden 19. Yüzyıl Amerikalı mistik yazarlar Ralph Waldo Emerson’a ve Henry David Thoreau’ya kadar götürülebilir.⁷⁶

Ancak bu çevre sorunları, diğer anlatı türleri bir yana, eleştirel gücü arkasına alarak bir gelecek tasavvuru nosyonuna sahip olan ütopyacı edebiyat kategorilerinin,⁷⁷ bilim kurgu, apokaliptik ve post-apokaliptik anlatı ya da kent fantezilerinin özellikle ilgi odağı olmuştur. Dolayısıyla insanın sebep olduğu bu doğa yıkımı karşısında kırların ve şehirlerin içinde bulunduğu kötü durum ve yaşamaya elverişsiz koşullar, ekoloji ile edebiyat ve sinema arasında güçlü bağlar kurulmasını sağlamıştır.

Ekolojik endişeler üzerine üretilen bazı apokaliptik anlatıların aynı zamanda oldukça güçlü kent distopyası imgeleri içerdiklerini söylemek mümkündür. Yıkılan, batan, gömülen, boşalan kentler, altüst olan trafik, kaynakların tükendiği ve yaşamı sürdüren altyapının çöktüğü, birer savaş alanına dönen sokaklar ya da sanayinin ve yozlaşmanın batağı çelik şehirler, “çorak ülke”ler... Bunların izi çok eski anlatılara kadar sürülebilir. Örneğin mekânın coğrafi konumuyla yakından ilişkili olan korkular, kaygılar yerel efsane ve mitlerin yaratılmasına yol açmıştır. Edebiyat tarihçisi ve göstergebilimci Yuri Lotman (1990) bu tür kent anlatılarının arkasında yatan semiotik bağlantının, insan ve doğa arasında sürekli bir mücadele, çatışma ve uyum ilişkisinden türediğini vurgular. Özellikle kıyı şeridi, nehir ağzı ya da ada üzerine kurulmuş kentlerin “elementler üzerinde bir zafer” ya da “doğal düzenden sapma” olarak görülmüş olduklarını belirtir (s. 192). Bu nedenle bazı eskatolojik mitlerin böyle kentlerde yıkım, kıyamet kehanetleri ve elementlerin zaferi üzerinde durduğu görülmüştür: sellerin vurduğu ya da denizin dev dalgaları altına gömülen kentler böyle bir doğa/kültür mücadelesinin yaşandığı yerler olarak düşünülmüştür: “Ölüme mahkûm olan kent fikri, elementler ve kültür arasındaki sonsuz mücadeleyi içerir” (s. 193).

Diğer yandan mitler ve klasik anlatılar, Lotman’ın ikili karşıtlık olarak düşündüğü bu doğa-kültür çatışmasını etik bir platformda ve tanrısal bir müdahale ile sunar. Dolayısıyla

⁷⁶ Ekokurgunun erken tarihi için Sezgin Toska (2017), Greg Garrard’ın (2017) çalışmaları, Serpil Oppermann’ın editörlüğünde yayımlanan *Ekoeleştiri* kitabı, *Cogito*’nun “Yerküre Krizi, Dönüşen İnsan” başlıklı 93. Sayısına bakılabilir.

⁷⁷ “Ütopyacı edebiyat kategorileri”, toplumsal imgelemin çalıştırıldığı ya da “sosyal hayal kurma” olarak işlev gören eutopia, distopya, anti-ütopya vb’yi kapsamaktadır (L. T. Sargent, 1994, s. 9).

bu anlatılarda “gömülen kent” temasının genellikle ahlaki yozlaşma ve etik kabahatlerin yol açtığı bir ilahi cezalandırma biçimi olduğunu görüyoruz. Bildiğimiz gibi klasik dönemdeki Platon’un *Atlantis*’i ve Eski Ahit’te “Sodom ve Gomorra” bu çerçevede cezalandırılan şehirleri anlatır.⁷⁸

Bu türden apokaliptik anlatılar günümüzde seküler bir boyut kazanmıştır. Dini ya da mitolojik kıyamet düşüncesinin sekülerleşmesi, Tanrı’nın gazabı ya da mahşer senaryoları yerine felakete yol açan yıkımın artık insan eliyle tetiklenmesi anlamına gelir: atom bombası, Dünya Savaşı, doğal kaynakların kötüye kullanılması gibi insan yapımı bir kıyamet söz konusudur (Skult, 2019, s. 10). Artık alınan yanlış kararlar sonucu insanları ve kentlerini cezalandıran bir yüce figür ya yoktur ya da doğanın kendisi bu şekilde sunulur. Dolayısıyla günümüzde anladığımız şekliyle post-apokaliptik anlatı modernitenin bir sonucudur. Ancak dini ve mitolojik kıyamet düşüncesinin tür üzerinde etkisi sürmektedir. Douglas Robinson (2000)⁷⁹ ve Frank Kermode (2000) gibi eleştirmenler, günümüzde yazılan apokaliptik distopyaların da geçmişin kanonik teolojik metinlerinden ödünç alınan anlatılar olduklarını öne sürmüşlerdir. Özellikle ekolojik spekülasyon anlatılar ve iklim kurmacaları (*sci fi*), arkaik suç-ceza-kefarete denklemini seküler boyutta devam ettirir ve geçmişin kanonik teolojik metinlerden ödünç alınan korkuları, “eskatolojik endişeler”i sürdürür (Kermode, 2000, s. 95). Kısaca bir kentin batması temasını kullanan bir kent apokaliptiği, ölüm/gömülme ya da batma/boğulma gibi arkaik korkulara temas eder.

Sonuç olarak çevresel etkiler, Platon’un “Atlantis”⁸⁰inden bu yana günümüz edebiyatındaki ve sinemasındaki şehirlerin başına türlü işler açmıştır. Birkaç örneğe bakacak olursak iklim değişimi⁸¹ ve küresel ısınmanın neden olduğu sellerin,⁸²

⁷⁸Edebiyatta “batan kent” teması Marcel Proust’tan (*Sodom ve Gomorra*, 1921), ölüm ve gömülme ile ilişkisi üzerinden Thomas Mann’e (*Venedik’te Ölüm*) ve ahlaki yozlaşma bağlamında Yakup Kadri Karaosmanoğlu’na (*Sodom ve Gomorra*, 1928) dek izlenmiştir. Bilge Karasu’nun (2008) tıpkı bir organizma gibi büyüyen ve ardından sular altında kalan adasının insan bedeni ile yakın bir ilişkisi vardır (Bkz. “İncitmebeni”, s. 140). Calvino’nun (2002) “Zemrude”si ise günlerin yalınlığıyla git gide batan bir şehirdir ve tanrısal bir müdahale ile değil, bireyin bakışı karşısında bu hâle gelmiştir (s. 110).

⁷⁹ Bkz. S. 361-362.

⁸⁰ Bkz. Platon (1971)

⁸¹ *Parable of the Sower* (O. E. Butler, 1993).

⁸² *The Drowned World* (J. G. Ballard, 1962); *The Flood* (M. Gee, 2005).

okyanuslar ve yükselen su seviyesinin⁸³ şehirleri yutabildiğini görürüz. Bazen bloklar arası politik gerilimlerden nükleer savaşlar⁸⁴ ya da III. Dünya Savaşı çıkar ve bu savaşlar sonucunda atom bombasının ve dünyaya yayılan radyasyonun şehirler ve insanlar üzerindeki korkunç etkileri görülebilir.⁸⁵ Türün klasiği kabul edilen *Kumsalda* (Nevil Shute, 1957) romanında olduğu gibi insanlar, ağır ağır yaklaşan radyoaktif serpinti karşısında kendi usullerince mutlak yok oluşlarını bekleyebilir; bu durum “bildiğimiz” uygarlığın sonunu getirebilir⁸⁶ ve hayatta kalanlar kıyamet sonrası oluşan yeni barbarlık düzeninde ve sınırlı kaynaklarla yaşam mücadelesi verebilirler.⁸⁷ Cormac McCarthy’nin (2006) önemli romanı *Yol*’da olduğu gibi nereden çıktığı belli olmayan çok geniş ölçekli yangınlar ve beraberinde gelen kıtlık ve zehirli hava doğaya ve kentlere yayılabilir. Şehirlerin aşırı kalabalıklaşması, yetersiz kaynaklar ve sera etkisi beraberinde büyük bir kıtlık getirebilir ve açlığı gidermenin alternatif yolları da pek iştah açıcı sayılmaz.⁸⁸ Tüm dünya, iklim değişimi ve global ısınma nedeniyle yeni buzul çağı gelişile karlar altında kalabilir ya da buzulla kaplanır⁸⁹ ama yine de eski sömürü düzeni sürdürülür.⁹⁰ Günümüz pandemi koşullarında olduğu gibi hızla yayılan bir virüs tüm insanlıkla birlikte şehirleri de hızla tüketebilir;⁹¹ üstelik bu bir zombi virüsü de olabilir.⁹² Yapay zekâ kontrolü ele geçirmeye karar verir.⁹³ Kötü uzaylılar şehirleri işgal eder,⁹⁴ iyi uzaylılar insanın doğayı yıkımına “dur” diyebilir.⁹⁵ Türlü türlü azman canavarın saldırısıyla metropollerin düzeni alt üst olur, gökdelenler birer oyuncak gibi yıkılır.⁹⁶ Bilimin ve gen teknolojisinin

⁸³ *The Sea and Summer* (George Turner, 1987); *New York 2140* (K. S. Robinson, 2017).

⁸⁴ *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (S. Kubrick, 1964).

⁸⁵ *Threads* (M. Jackson, 1984); *The Day After* (N. Meyer, 1983).

⁸⁶ *Maymun ve Öz* (Aldous Huxley, 1948).

⁸⁷ İlk filmi 1979’da gösterime giren *Mad Max* serisi; *Son Şeyler Ülkesinde* (P. Auster, 1987); *Mara ile Dann* (D. Lessing, 1999).

⁸⁸ *Make Room! Make Room!* (H. Harrison, 1966); *Soylent Green* (R. Fleischer, 1973). Bu roman ve film aynı zamanda demografik bir kent distopyasıdır (*demodystopia*). Roman savaş sonrası dönemde Amerikan şehirlerinin kalabalıklaşması ve nüfus artışından duyulan endişenin bir yansımasıdır. Harrison, Amerikan hükümetlerinin dini nedenlerle nüfus kontrolü için gereken önlemleri almakta yetersiz kalmasını eleştirir.

⁸⁹ *Yarıdan Sonra* (R. Emmerich, 2004); *The Snow* (Adam Roberts, 2004).

⁹⁰ *Snowpiercer* (Bong Joon-ho, 2013).

⁹¹ *Son Adam* (M. Shelley, 1826); *Mahşer* (S. King, 1978); *12 Maymun* (T. Gilliam, 1995).

⁹² *28 Days Later* (D. Boyle, 2002); *I Am Legend* (F. Lawrence, 2008); *Zombie Apocalypse* (S. Jones, 2010); *The Walking Dead* dizisi (2010-); *World War Z* (Marc Forster, 2013).

⁹³ *R.U.R.* (K. Capek, 1921); *Alphaville* (Jean-Luc Godard, 1965); ilk gösterimleri sırasıyla 1984 ve 1999 olan *Terminatör* ve *Matrix* serileri.

⁹⁴ *Dünyalar Savaşı* (H. G. Wells, 1898); *Invasion of the Body Snatchers* (D. Siegel, [1956] ve Philip Kaufman [1978]).

⁹⁵ *The Day the Earth Stood Still* (R. Wise, 1951).

⁹⁶ *King Kong* (ilk filmi M. Cooper, 1933); *Godzilla* (ilk filmi *Gojira*, Ishiro Honda, 1954).

“kötü”ye kullanılması ile dönüşen hayvanlar üstün tür haline gelebilir.⁹⁷ Kıyameti getirecek olan şeytani bebekler doğabileceği gibi,⁹⁸ doğum oranlarında kritik bir düşüş de yaşanabilir.⁹⁹ *Wall-E*’de (A. Stanton, 2008) olduğu gibi tüketim çılgınlığı sonucunda çöplerden yeni kuleler oluşması ve dünyanın bir atık mekân (*junkspace*) hâline gelmesi¹⁰⁰ ya da *Cloud Atlas*’daki (D. Mitchell, 2004) gibi insanın açgözlülüğü sebebiyle birden fazla apokalipsin yaşanması da mümkündür. Bunlar dışında siber saldırı, biyoterörizm, kötücül bilgisayarlar, deprem, çığ, yanardağı patlaması gibi felaketleri anlatan pek çok film ve roman kentlerin sonunu getirir; hatta bu, Doris Lessing’in (1974), *Hayatta Kalma Güncesi*’nde olduğu gibi hiçbir zaman bilemeyeceğimiz bir “şey” bile olabilir.¹⁰¹

Philip K. Dick’in (2018) *Androidler Elektrikli Koyun Düşler Mi?* romanının önemli karakterlerinden biri olan Isidore için ise kentin, onu “tavuk kafalı” bir “özel” durumuna düşüren radyoaktif serpintiden bile daha büyük bir sorunu vardır: “Süprüntü” (*kipple*). Bunu şöyle tanımlar:

Süprüntü gelen posta reklamları veya son kibriti kullandıktan sonra kalan kibrit kutuları veya sakız kağıtları ya da dünkü otomatik gazete gibi işe yaramayan nesnelerdir. Etrafta kimsecikler olmadığı zaman süprüntü kendi kendine ürer. Mesela, eğer dairende bir süprüntüyü ortada bırakıp yatmaya gidersen ertesi sabah uyandığında iki katı süprüntü bulursun. Süprüntü sürekli çoğalır (Dick, 2018, s. 74).

1960’lardan sonra bilim kurgu anlatılarda insan bedeninin yavaş yavaş evrim geçirerek “beyaz-sentetik-plastik” çevreye uyumlu hâle gelmeye başladığını görüyoruz.¹⁰² Bir ölçüde fütüristlerin hayali gerçekleşmiş, insan yeni çağla birlikte makine ile bütünleşmeyi nihayet başarmıştır. Ancak bu süreçte kentler birer atık mekân, daimî ve durdurulamayan bir çürüme alanı olarak temsil edilmeye başlanmıştır. Barbara Mennel (2008),

⁹⁷ *Planet of the Apes* (serinin ilk filmi F. J. Schaffner, 1968); *DelliÂddem* Üçlemesi (M. Atwood, 2003).

⁹⁸ *Rosmary’nin Bebeği* (R. Polanski, 1968); *The Omen* (ilk filmi R. Donner, 1976).

⁹⁹ *Damızlık Kızın Öyküsü* (M. Atwood, 1985); *Children of Men* (P.D. James, 1992 ve *Son Umut* adıyla filmi A. Cuaron, 2006).

¹⁰⁰ *Androidler Elektrikli Koyun Düşler Mi?* (P. K. Dick, 1968).

¹⁰¹ Bu liste konunun popülerliği nedeniyle uzatılıp güncellenebilir. Çevirisi olan eserler Türkçe adlarıyla anılmıştır. Ancak *The Walking Dead* adlı dizide olduğu gibi orijinal ismini kullanmaya alıştığımız kaynaklar, olduğu gibi bırakılmıştır. Öte yandan yukarıda belirtilen eserlerin yanı sıra başta *Last of Us* olmak üzere bilgisayar oyunları alanında da pek çok post-apokaliptik örnekle karşılaşmak mümkündür. Bu tür oyunların kısa bir listesi için bkz. Skult 6.

¹⁰² Konunun önde gelen anlatıcılarından biri de Kanadalı yönetmen David Cronenberg’dir. *Videodrome* (1983) ile başlattığı makine ile insanın organik ve grotesk birleşimini son filmi *Crimes of the Future* (2022) (*Geleceğin Suçları*)’nda sürdürmüştür.

Alphaville'in (Gordard, 1965) *noir* kent tasarımı örnek göstererek bu durumun bilgisayar teknolojisinin gelişmesiyle birlikte filmlerdeki kentsel peyzajın öneminin azalması ile açıklar: “çünkü gelecek vizyonu, görsel dizayn ve kent yapılarıyla daha az, bilgisayarın görünmez yönleriyle daha çok ilişkilendirilir hâle gelmiştir” (s. 134). Frederic Jameson'a (2008) göre ise geç kapitalizmin kültürel mantığı yeni bir estetik uzam yaratmıştır: “kentsel çürüme”.¹⁰³

1968'de yazılan *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi? (Do Androids Dream of Electric Sheep?)* romanında olaylar 1992 yılı San Francisco şehrinde geçer. Kimsenin nedenini ve kazananını hatırlamadığı Son Dünya Savaşı'ndan sonra şehir çürümeye terk edilmiştir. Kentin önceki sakinlerinden çoğu radyasyon nedeniyle ölmüş, bir kısmı dünya dışı kolonilere göç etmiş, geriye kalanlar da ya Isidore gibi zihinsel ve fiziksel deformasyona uğramış ya da her an bunun tehdidi altında yaşayan kişilerdir. İnsana çok benzeyen androidleri “emekliye ayırmak”la görevli Rick Deckard da bunlardan biridir ve işinden de dünyada kalmak zorunda olmaktan da hiç memnun değildir. Bu memnuniyetsizliğini android olmayan bir hayvan besleyerek gidermeye çalışır. Ne var ki hayvan türlerinin birbirini ardına yok olmasıyla artık dünyada “gerçek” bir hayvan bulmak öyle kolay değildir.

Romanın geçtiği 2019 yılı San Francisco şehrinde aslında iki değil, üç tür “insansı” biçim bulunmaktadır: Henüz radyasyondan etkilenmemiş “normaller”; radyasyondan etkilenen toplumun dezavantajlı “özeller”i ve kimsenin yapmak istemediği işleri yapmak için üretilen zeki androidler. Romandan uyarlanan *Blade Runner* (R. Scott, 1982) filminde Deckard karakterinin (Harrison Ford) baş düşmanı kaçak androidlerin lideri Roy Batty (Rutger Hauer) öne çıkarılmış ve bu iki karakter arasındaki çatışma, karşıtlık, ötekilik, farklılık ya da benzerlik gibi meseleler üzerinde durulmuştur. Bundan on yedi yıl önce yazılmış olan romanda ise Roy Batty yerine Isidore, Deckard kadar önemli bir karakterdir. Teknolojinin gelişip insana çok benzeyen hatta zekâ yönünden ondan çok daha üstün olan androidlerin üretildiği bu çağda iki tür arasındaki tek ayrım empati yeteneğidir (Dick, 2018, s. 38). Androidlerden farkı konusunda kendi kafası da karışık

¹⁰³ “Metalaşma terimleri ile ifade edildiğinde bu kentsel yozlaşma ne şekilde görsel bir ziyafet oluşturur ve kentin gündelik yaşamındaki yabancılaşmaya doğru bu eşi görülmemiş büyük sıçrama şimdi nasıl, acayip sanırsal bir coşku biçiminde deneyimlenebilir”? (Jameson, 2008, s. 73).

olan Deckard yerine romanın asıl trajik kahramanı Isidore, “insan”ın çağımızda geldiği son hâlin acıklı bir temsili olarak gösterilir.

Isidore bir zamanlar görkemli olan bir gökdelende tek başına kalmıştır. Süprüntü bütün binayı sarmış bir tek onun dairesini henüz ele geçirememiştir. Ona karşı savaşını şöyle anlatır:

Kimse süprüntüye karşı kazanamaz... Olsa olsa geçici veya belki de benim dairemde olduğu gibi tek bir noktada zafer kazanılabilir. Ben şimdilik süprüntünün baskısı ve süprüntü-olmayan arasında bir tür denge yarattım. Ama nihayetinde ya öleceğim ya da buradan gideceğim ve zibil tekrar kontrolü ele alacak. Bu evrensel bir prensip; bütün evren tam ve mutlak bir süprüntüleşmenin son safhasına doğru yaklaşıyor (Dick, 2018, s. 75).

Bu evrenin kaderi çöp ve onunla temsil edilen hiçlik, mutlak yok oluşturmaktır. Giuliana Bruno (1987) “Ramble City: Postmodernism and ‘Blade Runner’” başlıklı makalesinde filmin kentsel temsili “post endüstriyel çürüme” ile tanımlanabileceğini öne sürer (s. 63). Filmde gelecek, idealize edilen, steril, teknolojik düzen olarak düşünülmemiştir ama sadece şimdiki kentin ve geç kapitalizmin sosyal düzeninin gelişmiş hâli olarak görülmüştür. “*Blade Runner*’ın kenti ultramodern değildir ama postmodern kenttir. Bu, gökdelenlerin ve ultra-konforlu ve hiper-mekanize ev içlerinin düzenli bir planı değildir. Bunun yerine çürümenin estetiğini yaratır, teknolojinin karanlık tarafını, çözülme sürecini teşhir eder” (s. 63). Yüksek teknolojinin hemen yanında, onun artıkları olan çöpler vardır ve karakterler de bunların arasında ve sürekli yağan ve her şeyi aşındıran yağmurun altında yürürler.

Filmde çöp yalnızca karanlık, kirli sokaklarda oraya buraya atılmış, kullanım dışı kalmış malzemelerle dolu iç mekânlarda görülmez. Bu izlek, kentin mimari manzarasında da belirleyici olmuştur. 2019 yılının Los Angeles’i başka çağlardan farklı coğrafyalardan ve uzak kültürlerden pek çok unsurun amaçsızca bir araya getirilip birleştirildiği bir yerdir. Örneğin filmde Sebastian (William Sanderson) olarak adlandırılan Isidore’un yaşadığı yer için Los Angeles’da bulunan Bradbury Binası seçilmiştir. XIX. yüzyıldan kalma binanın İtalyan Rönesansı stilindeki mimarisi, gelecekte geçen bu bilim kurgu filmi için kullanılan postmodern pastişe yönelik bir sahne seçimidir. Filmde kullanılan her bir mimari öğe distopik kentin pastiş estetiğini oluşturur.



Görsel 5: Blade Runner’ın son sahnelerinin çekildiği yer, 1893’te inşa edilen ve halen ofis ve alışveriş merkezi olarak kullanılan Bradbury Binası.

Frederic Jameson (2008), postmodern durumun ayırt edici bir özelliğinin “uzamsal pastiş” (*spatial pastiche*) olduğunu öne sürer (s. 56). Ona göre postmodernitede pastiş, ölü stillerin herhangi bir hicivsel dürtüden yoksun taklidi olarak kullanılır. Bu farklı biçimlerin zoraki birliği yeni türde bir alıntılar estetiğini oluşturur: “Şimdi, estetik etkinin içine yerleştirilen bir özellik ve ‘geçmişe ait olma’nın ve içinde ‘gerçek’ tarihin yerini estetik tarzların aldığı yapay-tarihsel derinliğin işleticisi olarak ‘metinlerarası’ bir noktadayız” (s. 59).

Buradan hareketle Giuliana Bruno (1987), *Blade Runner* kentinin postmodern pastişle oluşturulmuş hibrit bir mekân olduğunu ve burada kullanılan tekniğin radikal bir eklektizm olduğunu belirtir: Filmde “postendüstriyel çürümenin tasavvuru kapsayıcı bir hibrit mimari tasarım ile verilmiştir” (s. 65). Burada çeşitli parçalar, stiller, alt sistemler, farklı geçmişlere ilişkin alıntılar, anımsamalar ya da alt kodlar zorlama bir sentezle bir arada kullanılmıştır. Bradbury Binası’nda olduğu gibi, Yunan ve Roma sütunları, Klasik Doğu mitolojisinin göstergeleri, Neon ışıkları içinde Çin ejderhaları, batan güneşe bakan Mısır piramitlerini andıran şirket binası, Deckard’ın antik Maya süslemeleriyle çevrili taş apartmanı filmde kullanılan mimari parçalardır. Bunlar geçmişten, hatıralardan ve tarihten koparılmış fragmanlar, ölü stiller, kendi bağlamlarından çıkarılarak farklı bir bağlamda birbirine eklenmiş parçalardır. Pastişte tarihle kurulan ilişki yapay ve zorlama biçimde şeyleri bir araya dikişler. Bruno (1987) bunu “geridönüşümün estetiği” olarak adlandırır (s. 67). Böylece şeyler gibi kentler de tarih ve kültür içindeki biricikliklerini, tekil varlıklarını ve gösteren kodlarını yitirmişlerdir. Bruno filmde Los

Angeles olduğu söylenen yerin, New York’a, Hong Kong ya da Tokyo’ya benzediğine ya da bu kentlerin zihinsel gösterenlerinin bir sentezi olarak kurulduğuna dikkati çeker (s. 66). Bu birbirinin yerine geçebilir yapı, coğrafi yer değiştirme ve yoğunlaştırmalar, kentin yoğun göç alan demografik yapısı ve kentte kullanılan dil için de geçerlidir.¹⁰⁴ Bu çevrenin yarattığı psikopatoloji ise zamanın hızlanması, bedenlerin erozyonu ve “hızlandırılmış ihtiyarlıktır” (s. 65).

Romanın şehrinde okuduğumuz atık mekân ve çöp vurgusu devam etmekle birlikte filmin çekildiği 1980’lerde artık karşımıza geri dönüştürülen biçimleriyle pastiş estetiği olarak çıkar. Oysa romanın sonunda Isidore süprüntüye karşı verdiği mücadeleyi kaybedecek romanın asıl kahramanı Rick Deckard ise sahte bir epifani yaşayarak androidleri “emekliye” ayırmanın vicdani gerekçesini bulduğunu düşünecektir: çünkü onlar kolayca öldürebilir!

2000’li yıllara gelindiğinde ise endüstriyel çürümenin ürettiği gezegensel atık sorunu had safhaya ulaşmıştır ve artık geridönüşümün esas alındığı pastiş estetiğinin kendisi de yeni bir kentsel temsil biçimi olma özelliğini yitirmiştir. Hollandalı mimar Rem Koolhaas 2002’de günümüz dünyasını, tıpkı Philip K. Dick’in kahramanı Isidore gibi, “atık mekân” (*junkspace*) kavramıyla tanımlar. Koolhaas’a (2002) göre atık mekân, “modernizasyonun tortusudur” (s. 175). İnsanlar nasıl uzayı artık bir uzay çöplüğüne dönüştürmüşlerse tüketim kültürü ve modernizasyon süreci de dünyayı ve kentleri böyle bir çöplük alanı hâline getirmiştir. Nitekim Kanadalı yönetmen Denis Villeneuve tarafından 2017’de çekilen devam filmi *Blade Runner 2049*’un önemli bölümleri bir atık mekânda, şehrin artık en üretken kısmı olduğu belirtilen devasa bir çöplükte geçer. Isidore’un kâbusu gerçekleşmiş, süprüntü, kenti ele geçirmiştir.

¹⁰⁴ Asyalı tüccarlar, punkçılar, Hari Krishnalar filmin eklektik insan kalabalıklarından oluşturulmuştur. “Kent konuşması” Japonca, İspanyolca, Almanca ve İngilizcenin bir karışımıdır. Baştan çıkarıcı Japon yüzleri, Coca Cola tabelaları ve dev reklam panolarıyla yüksekte bakıldığında kentin bir “Japon simülakrumu” olduğu görülür (s. 66).



Görsel 6: Blade Runner 2049'daki çöplük sahnesi

2000'ler Türkiye'sinin kurmaca kentlerinin de genellikle ekolojik sebepler ve kötü yönetimlerle felakete sürüklendiklerini görüyoruz. Örneğin *İstanbul 2099* (K. Kutlu, A. Tohumcu, 2019) adlı derlemede yer alan distopik öykülerde şehrin başına gelmedik kalmaz: Derleme, politik, mimari ve klasik distopik öykülerin yanı sıra, aşırı sıcaklar yüzünden suların çekilmesinden salgın hastalıklara, büyük mülteci akınlarından insan soyunun tükenmesine, radyasyon salınımına, böcek ve türlü haşerat istilasına kadar iklim değişikliği ve çevresel kaynaklı olası tüm felaketleri listeler; hâliyle Marmara Denizi kâh kurur kâh zehirlenir; İstanbul bir dolar bir boşalır, yıkılır, batır ya da yükselir. Bu öykülerin genel özelliği klasik distopya formatına uygun olarak umuda pek yer vermeyişleridir. Bazılarını iklim kurmacası (*cli-fi*) olarak nitelendirebileceğimiz bu öykülerde ekolojik eleştiri, doğal kaynakların kirletilmesi, tüketilmesi ya da sömürülmesi ve bu durumun insan grupları arasındaki eşit olmayan etkileri, karamsar bir tavırla ele alınmaktadır. Yazarların görüşleri İstanbul'un bu koşullar altında parlak bir geleceğinin olamayacağı doğrultusundadır. Dolayısıyla bu megapole yakıştırılan her bir apokaliptik senaryo, aynı zamanda günümüz kent politikalarının, sömürüye dayalı siyasi ve ekonomik sistemlerin birer eleştirisi olarak okunabilir.

Selim Erdoğan'ın (2019) *Kurbağa Adası* adlı distopik romanı ise ayrıntılarıyla tasarlanmış bir bilim kurgu ve kent distopyasıdır. Örneğin romanda kullanılan aletlerden deprem sonrası yaşanan iklimsel koşullara uygun mimari tasarıma kadar kullanılan özgün detaylandırma, romanın dünya tasarımını inandırıcı kılar. Bu romanda İstanbul, beklenen

Büyük Deprem’ini yaşamıştır ve aşırı sıcaklarla, kavurucu rüzgârlar ve kum fırtınalarıyla kavrulmaktadır. Zehirli hava, tehlikeli etnik gruplar, radikal ve sapkın İslami cemaatler, faşizan gençlik çeteleri, iklim mültecileri, kentsel yozlaşma, sağlığa, modern kentli yaşam tarzına ve mikro ailenin geleneksel yapısına birer tehdit teşkil eder.

Buğday (Semih Kaplanoğlu, 2018) adlı mistik ve tasavvufi film ve *Mod* (Deniz Tarsus, 2013) gibi kısa filmler de benzer şekilde ekolojik sorunların sebep olduğu post-apokaliptik anlatılardır ve eski güzel günlere özlem duyan nostaljik tutumlarıyla öne çıkarlar. Bu filmlerde sağlıklı temiz bir hava ve deniz, canlı bir doğa ve bitki örtüsü, ekolojik yıkıma uğramış dünyanın ve kentin nostaljik unsurlarını oluşturur.

2000’li yıllarda Türkiye’de üretilen kent distopyaları içerisinde Oya Baydar’ın (2019) *Köpekli Çocuklar Gecesi*, sosyal ekoloji okumalarına olanak tanıyan bir metin olması bakımından öne çıkar. Romanda dikta yönetimi, mülteciler, sahipsiz sokak çocukları ve sokak köpekleri, devlet baskısı, kaybolan, öldürülen muhalifler, sansür, kıtlık, susuzluk, kuraklık ardından gelen aşırı yağış ve nihayet seller sonucu sular altında kalan şehirlerden bahsedilir. Belki de kent distopyalarının en can alıcı figürleri sokak çocukları ve terk edilmiş sokak hayvanlarıdır. Baydar (2019) içimizi yaralayan bu konu üzerinden iyiliğin ve merhametin sonunda elimizde geriye kalan tek şey olduğu bir roman kurgular: “Hani sinemadan çıktığımızda gördüğümüz köpeğine sarılmış uyuyan çocuğu hatırlıyor musun? Neden bilmiyorum, o çocuk kafama takıldı, onu bulamazsam, yardım edemezsem, köpeğiyle birlikte barınacağı güvenli bir yer ayarlayamazsam başıma kötü şeyler geleceği, cezalandırılacağım kaygısına kapıldım” (s. 83).

Günümüzde eko-eleştiri çalışan araştırmacılar ekoloji meselesinin yalnızca doğayla ya da “yaban” yaşamla sınırlı kalmadığını öner sürerler. Örneğin Karla Armbruster ve Kathleen R. Wallace (2001). *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism* başlıklı kitabın giriş bölümünde “çevre” kavramının aynı zamanda “işlenmiş ve inşa edilmiş manzaraları [*landscapes*], bu manzaraların doğal elementleri ve veçhelerini ve bu doğal elementlerle olan kültürel etkileşimleri” de içerdiğinden söz etmişlerdir (s. 4). Nitekim Michael Bennett’e (2001) göre ana akım eko-eleştiri, kentsel çevreyi biçimlendiren politik seçimler, sosyo-ekonomik yapılar ve nüfusu yoğun eko-sistemler arasındaki karmaşık etkileşimi temsil etmekte yetersiz kalmaktadır (s. 31-32). Dolayısıyla sosyal ekoloji, bu alandaki boşluğu gidermek amacıyla yola çıkmıştır ve “insan eliyle

yaratılan sosyal, politik ve ekonomik kararların çevreyle olan ilişkimizi nasıl etkilediği” (s. 33) üzerine çalışmalar yapmaktadır. Bu alanın önde gelen savunucularından olan neo-Marksist Murray Bookchin (2017) ise doğa üzerindeki tahakkümü, insanın insan üzerindeki tahakkümüyle açıklar. Ona göre “erkeğin kadın, yaşlıların gençler, bir etnik grubun diğeri, devletin toplum, bürokrasinin birey, bir sınıfın diğer sınıflar ve sömürgeci güçlerin sömürge halklar üzerindeki baskısı”, doğa karşısındaki tutumumuzda da belirleyici olmuştur:

[T]oplumsal ekoloji özgürlük arayışını sadece fabrikada değil, aile içinde de, sadece ekonomide değil, psişede de, sadece maddi yaşam koşullarında değil, tinsel koşullarda da sürdürmelidir. Toplumdaki en moleküler ilişkileri, özellikle kadın ve erkek, yetişkinler ve çocuklar, beyazlar ve diğer etnik gruplar, heteroseksüeller ve eşcinseller (bu liste daha da uzatılabilir) arasındaki ilişkileri değiştirmedikçe toplum en sosyalist anlamda ‘sınıfsız’ ve ‘sömürsüz’ hale gelse de, tahakküm varlığını sürdürecektir...Hiyerarşi var olduğu sürece, tahakküm insanları bir elitler sistemi etrafında örgütlediği sürece doğaya hükmetme projesi de devam edecek ve gezegenimizi kaçınılmaz bir yok oluşa götürecektir (Bookchin, 2017, s. 105).

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere toplumsal ekoloji daha ziyade ekolojinin siyasi ve ahlaki yönünün altını çizer. Nitekim Greg Garrard (2017) bu doğrultuda geliştirilen ekoeleştirin felsefede ve siyaset kuramında yaşanan çevre odaklı gelişmelerle yakından ilişkili olduğunu belirtir (s. 16). Serpil Opperman (2012) ise adalet kavramının ekoeleştiri açısından önemine vurgu yaparak ekolojik adalet ile sosyal adaletin bir arada düşünülmesi gerektiğini vurgular (s. 27).

Dolayısıyla *Körfez* filminin analizinde de göreceğimiz gibi “sosyal ekoloji”, kent distopyası çalışması kapsamında yararlanılması gereken önemli alanlardan biridir. *Köpekli Çocuklar Gecesi*’nden devam edecek olursak, bu romanda da klasik ekolojinin, sosyal ekolojinin ve siyasetin birbirinden ayrılamaz olduğunu görüyoruz: “Köpekli Çocuklar’la İklim Çocukları belki de bir bütünün birbirini tamamlayan parçaları...Yoksul bölgelerin çocuklarıyla zengin ülkelerin çocuklarının birbirlerinden haberleri bile olmadan, her biri kendi yöntemince ama ortak bir amaç uğruna sistemi zorlama, bir gelecek umudu yaratma çabaları...” (Baydar, 2019, s. 210).

Romanın kurgusunda aşırı yağmur yüzünden batan şehir imgesi dışında romanda dile getirilen her bir felaket, günümüz gerçeklerinin peş peşe ve fazlasıyla tekrara dayalı bir sıralamasından oluşur; öyle ki mültecilerin yaşadıkları zorluklar, Orta Doğu’da yaşanan

katliamlar, iklim değışikliğı, kuraklık, dünya liderlerinin totaliter ve savaşçı tutumu, sansürler, hükümetin baskıcı politikası, toplumsal parçalanma vb. gibi olgular, içinde bulunduğumuz dünyanın ve çağımızın sorunlarının birebir aynısıdır. Romanın “dünyanın sonu” karşısında bel bağladığı tek umut, toplumun en ezilmiş grubunu oluşturan kimsesiz sokak çocukları ve zeki sokak köpeklerinin örgütlü bir güç oluşturma fikridir: “Köpekli Çocuklar, savaşlardan, yıkımlardan, açlıktan, ölümden kaçan, analarını babalarını yitirmiş sahipsiz çocuklardır. Köpekler de sokaklarda bulup kendilerini korumak için sahiplendikleri başıboş sokak köpekleridir” (s. 220). Bu fikir her ne kadar vicdani ve etik bir duyarlılığı dile getirirse de romanın ekolojik açıdan hayli didaktik ve işlevselci anlatımı (yani okuyucuda bir bilinç oluşturmaya yönelik ısrarcı tutumu), birbirini tekrarlayan diyalogları ve getirdiğı çözüm önerisi inandırıcılıktan uzaktır. Yine de Baydar’ın romanı, günümüzde Türkiye’de üretilen sosyal ekoloji ve eko-Marksizm konusunda yazılmış en önemli distopyalardan biri olarak gösterilebilir¹⁰⁵ ve iki binli yılların sosyal adaletsizlik, çevre sorunları ve bunlara yönelik yanlış politikaların birer dökümü ve kaydı olarak değerlendirilebilir.

Buraya kadar adı anılan metinler genellikle kentsel felaket üzerine yoğunlaşmış ve apokaliptik süreci anlatmışlardır. Oysa post-apokaliptik metinler de vardır ve bunların her zaman bu kadar karanlık olmaları gerekmez. Susan Sontag (1990), çoğu apokaliptik anlatının temel eğilimi olarak yeni bir başlangıç, “temiz bir sayfa” temasının ön plana çıktığından söz eder; “böylece ufak da olsa mutlak yok oluşa karşı umuda kapı aralanır” (s. 215). Sontag’a göre bu anlatılar çift yönlü bir fantezi temeli üzerine kurulmuştur: Bir yandan New York, Londra, Tokyo gibi şehirler, geniş planda boş olarak gösterilir; şehrin tüm popülasyonu yok olmuş ya da yok olmaya yüz tutmuştur. Böyle bir genel felaket fantezisinin cazip yönü, “kişiyi normal yükümlülüklerinden azat etmesi” (s. 215), hatta “normal, gündelik ve sıradan olan”ı yerinden etmesidir. Bu tarz kentsel felaket filmlerinin diğeri bir cazip yönü ise bir “yeniden başlama fantezisi”ni sergilemeleridir. Örneğin kent distopyalarında boşalan metropol, tıpkı *The World, The Flesh, and The Devil* (1957) filminde olduğu gibi “yeniden başlamanın” mekânı olarak gösterilmiştir. Böylece

¹⁰⁵ Bu konuda daha ayrıntılı bir çalışma için bkz. Ürün Şen Sönmez (2020).

“dünyanın sonu”nu getiren yozlaşmanın merkezi, bir tür “Robinson Crusoe dünyası” vazifesi gerekerek yeniden diriliş potansiyeli taşır (s. 215).

Garrard (2017) ekolojik yaklaşım söz konusu olduğunda tragedya değil komedya türünden bir kıyametçi anlayışın daha sağlıklı olduğunu belirtir. Bunun çeşitli nedenleri vardır¹⁰⁶ ve nihayetinde “gezegenin geleceği için sorumluluk alacaksak, bunu ancak gezegenin bir geleceğinin *var olduğunu* düşünürsek yapabiliriz” (s. 157). Benzer bir yaklaşımla Pat Brereton (2005) da *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* başlıklı çalışmasında bir filmin sonunun izleyicileri için anlam yaratmada kilit bir rol oynadığını öne sürer (s. 23). Ernst Bloch’un izinden giderek eko-filmlerdeki mutlu sonların insanlarla ve diğer tüm doğal dünyanın arasında daha merhametli bir ilişkinin ütopyan bir ön temsili olarak değerlendirir.

Komik kıyametin bu özellikleri aynı zamanda “eleştirel” ya da “ümitvar” distopya için de geçerlidir. Ümitvar distopyada, karamsar klasik distopyadan farklı olarak umut ilkesi ön plana çıkar.¹⁰⁷ Bunun yanı sıra karakterin eyleminin önemi, direniş umudu, açık uçlu anlatı ve türün kalıplarının kırılması gibi özellikler Raffaella Baccolini ve Tom Moylan’ın (2003) teorize ettikleri “ümitvar distopya”nın (*critical dystopia*) genel çerçevesini oluşturur.

Stephen O’Leary (1994) ise *Arguing the Apocalypse* başlıklı kitabında kıyamet anlatılarını tiyatro retoriği üzerinden değerlendirir. Yazar, edebiyat eleştirmeni Kenneth Burke’un (1960) trajik ve komik anlatıları ‘kabul çerçeveleri’ (*frames of acceptance*) kavramından ve filozof Susanne K. Langer’ın (1953) komik ve trajik “ritim” düşüncelerinden yola çıkarak apokaliptik mitleri değerlendirir. Anlatının zaman, fail ve insan eylemi konularını dramatize ediş biçimi kabul çerçevesini belirler:

Trajedi, kötülüğü, suçluluk açısından ele alır; kefare mekanizması kurban etme üzerinden şekillenir, olay örgüsü, merhametsizce feda etmek ve “öldürme kültü” doğrultusunda hareket eder. Komedî, kötülüğü suç üzerinden değil, hata olarak ele alır; kefare mekanizması kurban etme yerine farkına varmadır (*recognition*) ve olay örgüsü fedakârlık doğrultusunda değil, yanılma payını bırakacak şekilde gelişir. Komik olay örgüsü, Langer’a göre, yazgıyı Talih olarak, trajik olay örgüsü ise Kader

¹⁰⁶ Bkz. 154-156.

¹⁰⁷ Konu hakkında çeşitli çalışmaları olan Tom Moylan ve Raffaella Baccolini “critical dystopia” özelinde umut ilkesi üzerinde özellikle durmuşlardır Bkz. Moylan (2000); (2020); Baccolini ve Moylan (2003); Baccolini (2004).

olarak gösterir. Yazgı, Talih olarak ele alındığında zaman açık uçludur, bu ise değişim olasılığına olanak tanırken Kaderin trajik kavranışı, zaman ve insan edimine kapalıdır ve önceden belirlenmiştir (O’Leary, 1994, s. 68).

Bu konularda yazılmış en önemli örnek metinlerden biri de Margaret Atwood’un *DelliÂddem* üçlemesidir. *Antilop ve Flurya* (*Oryx and Crake*, 2003), *Tufan Zamanı* (*The Year of the Flood*, 2009) ve *DelliÂddem* (*MaddAddem*, 2013) başlıklarını taşıyan bu üç roman küresel bir felaket sürecinin başlangıcını, gelişimini ve sonucunu çeşitli gruplar ve karakterler üzerinden çarpıcı biçimde anlatır. Roman gerek ekolojik kent distopyası gerekse kent boyutunda temsil edilen komik kıyamet açısından çok değerli veriler sunar.

Türkiye’de ise kent boyutunda yaşanan bir felaketi anlatan *Körfez* filmi, ekolojik ve sosyal bir distopyadır ama aynı zamanda gerek baş karakterin gelişimi gerek kurgu ve olayların seyri açısından komik kıyamete önemli bir örnek oluşturur. Nitekim *Körfez*’in ümitvar açılımı, analiz kısmında değerlendirileceği gibi, yine kent ve karakter boyutunda gerçekleşmiştir.

2. BÖLÜM: DİSTOPYA KENTLERİNDE KORKUNUN İNŞASI VE ÜMİTVAR AÇILIMLAR

2.1.YOKSUNLUĞUN DİSTOPYASI: ABLUKA

Neo-liberal devletin dezavantajlı grupların yaşadığı bölgelere yönelik politikalarının ve yerli halka karşı uyguladığı totaliter tahakkümün sinemada önemli temsillerinden biri 2015 yılında gösterime giren *Abluka* filmidir.¹⁰⁸ *Tepenin Ardı* (2012), *Kız Kardeşler* (2019), *Kurak Günler* (2022) filmlerinin yönetmeni Emin Alper'in bu filminin konusu kısaca şöyledir:

Kadir (Mehmet Özgür), yirmi yıllık hapisten sonra şartlı tahliye ile salıverilmiştir. Görevi, bir gecekondu mahallesinde kâğıt toplayıcılığı yapmak ve çöpte patlayıcı olarak kullanılabilecek şüpheli atıkları tespit ederek amiri Hamza'ya (Müfit Kayacan) bildirmektir. Hamza ve ekibi, bu bölgenin, şehirde baş gösteren terör faaliyetlerinin ve bombalama olaylarının merkezi olduğundan şüphelenmektedir. Kadir'in çocukluğundan beri görmediği kardeşi Ahmet (Berkay Ateş) de bu mahallede yaşamaktadır. Belediyenin köpek itlaf timinde çalışan Ahmet, eşi ve çocukları tarafından terk edilmiştir ve intihara meyilli, depresif bir ruh hâli içindedir. Ahmet'in belediyedeki görevi, boş arazilerde toplanan başıboş köpekleri tüfekle vurmak sonra da onları bir kamyonetle şehrin daha da dışında bulunan bir çukura atmaktır. Ahmet bir gün yaralayıp elinden kaçırdığı bir köpeği evinin yanında bulur. Köpeği iyileştirip besler. Onun varlığını herkesten, özellikle de sürekli kapısını çalan ağabeyi Kadir'den gizlemeye çalışır. Kadir ise telefonlarına bakmayan, kapısını açmayan kardeşinden şüphelenmeye başlar. Kardeşi sayesinde tanıştığı Ali (Ozan Akbaba) ve Meral'in (Tülin Özen) üst katlarında kiracısı olmuştur. Meral'den hoşlanır ve Ahmet'in şüpheli tavırlarını Meral ile gizli bir ilişki yaşıyor olmasına yorar. Bu sırada şehirde terör olayları iyice artmıştır. Televizyonda haberlerden sık sık çatışma sahneleri, yakılan ve bombalanan yerlerin görüntüleri gösterilmektedir. Eş

¹⁰⁸ Film, 72. Venedik, Toronto, Adana Altın Koza gibi film festivallerinde gösterilmiş ve buralarda çeşitli ödüllere layık görülmüştür. *Abluka*, Venedik Film Festivali'nde bağımsız eleştirmenler ödülü *Premio Bisato D'oro*, *Arca CinemaGiovani* ve *Jüri Özel Ödülü*'nü kazanmıştır. 22. Adana Altın Koza Film Festivali'nde *En İyi Film*, *En İyi Kurgu* ve *Umut Veren Genç Erkek Oyuncu* (Berkay Ateş) dallarında ödüle layık görülmüştür. 2016 yılında Sinema Yazarları Derneği tarafından, *En İyi Film*, *En İyi Kurgu* ve *En İyi Senaryo* ödüllerine layık görülürken, filmin yönetmeni Emin Alper ise *Abluka* filmiyle *En İyi Yönetmen* ödülünü kazanmıştır ([https://tr.wikipedia.org/wiki/Abluka_\(film\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Abluka_(film))).

zamanlı yapılan bombalı saldırılardan sonra karakterlerin bulundukları mahalle abluka altına alınır. Zaten polislerin kurduğu “güvenlik noktaları”ndaki kimlik kontrolleriyle denetim altında tutulmaya çalışılan mahalleye giriş çıkışlar tamamen yasaklanmıştır; baskınlar, tutuklamalar yapılır. Terörist olarak aranmakta olan Ali ve Meral’in ise nerede olduğu bilinmiyordur; yaşadıkları ev polisler tarafından gizli bir karakola dönüştürülmüştür. Amiri Kadir’e “iş sıkı tutması”, “gözünü dört açması” yönünde baskı yapar. Kadir, içeriden gelen ve aslında köpeğe ait olan sesleri Meral’in çıkardığını, Ahmet’in evinin de teröristler tarafından işgal edildiğini düşünür. Bu arada Ahmet köpeğinin elinden alınacağı ile ilgili kâbuslar ve halüsinasyonlar görmeye başlamıştır. Kadir’in ihbarı üzerine evine gelen polislere karşı köpeğini korumak için köpekleri öldürdüğü tüfekle ateş açar ve öldürülür. Bu durum karşısında Kadir bir bıçak alarak amirinin karşısına çıkar, fakat bıçağı kullanamaz onun yerine amirinden dayak yer ve aşağılanır. Ahmet’in evine geri döner. Orada başsağlığı dileyen ve içlerinde Meral’in de bulunduğu bir kalabalıkla karşılaşır. Sonunda Kadir, on yıldır kayıp olan ortanca kardeşi Veli’ye benzettiği ve örgütün lideri olduğunu düşündüğü motosikletli bir adamın önünde diz çöktürülerek infaz pozisyonuna getirilir. Film burada sona erer. Tüm bu süreç boyunca yaşanan olaylara ilişkin gerçeklik algısı, karakterlerin paranoya, halüsinasyon ve kâbusları ile zedelenmiş, neyin gerçek, neyin hayal olduğu anlaşılmaz olmuştur. Filmin yüksek açıyla çekilen bu son sahnesinde de benzer bir muğlaklık, yapılan eylemin sonucunun belirsizliği ve anlatısal açıklık söz konusudur.

Gösterime girdiği tarihten itibaren *Abluka* filmi üzerine pek çok yazı yazılmış, çeşitli yorumlar yapılmıştır. Bunlar arasında konumuz açısından önemli bulduğum üç çalışmadan ilki, Bahar Altay Erişen’in (2017) “Görsel İmgelerin *Abluka* Filminde Yarattığı Panoptik Evren” başlıklı yazısıdır. Burada, filmdeki bazı görsel imgeler, Foucault’nun panoptik gözetim kavramı üzerinden değerlendirilmiştir. Panoptik bir evrenin inşasının karakterler, anlatısal yapı, ışık, ses ve *mise-en-scene* aracılığıyla nasıl oluşturduğu incelenmiş ve *Abluka*, “panoptik bir dünyanın paranoyak imgesi” (Erişen, 2017, s. 67) olarak değerlendirilmiştir. Diğer önemli çalışma ise Gülsenem Gün’ün (2016) “Türkiye Sineması’nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: *Abluka* ve *Sarmaşık*” başlıklı yazısıdır. Hapishane ve hapsedilme kavramını Türkiye sinemasındaki temsilleri üzerinden değerlendiren Gün, hapsedilmişlik ve delilik arasındaki yakın ilişkiye değinmiş, özellikle *Abluka* ve *Sarmaşık* filmlerinin ortak özelliklerinin hapsedilmişliği

işleyişleri ve onun karşısında üretilmeye çalışılan çıkış yolları (delilik ya da rüya) olduğuna dikkati çekmiştir. Her iki çalışma da gözetleme ve kapatılma üzerinden filmin değerlendirilmesine dair değerli açılımlar getirmiştir.

Abluka filminin distopya türünün motifleri, teknikleri, stilleri ve yapıları bağlamında distopik söylem üzerinden değerlendirilmesi konusunda ise Umutcan Ünal'ın (2018) Yüksek Lisans tezi bir diğer önemli çalışmadır. Ünal, günümüz Türk sinemasının distopik temsilleri kapsamında *Sarmaşık* (T. Karaçelik, 2015) ve *Babamın Kanatları* (K. Sezer, 2016) filmleri ile birlikte *Abluka*'yı Darco Suvin'in yadırgatma efekti (*estranging effect*) ya da yabancılaştırma (*defamiiarization*) odağında değerlendirmiştir. Ünal'a göre *Abluka*'nın film dünyasında hem "uyumsuz" karakterlerin hem de izleyicilerin bilgilendirme açısından büyük boşluklara maruz bırakılması distopya ve bilim kurgu türü anlatıların sıkça başvurdukları yadırgatma efekti uyarınca izlenen bir tekniktir. Filmde bu doğrultuda kullanılan bir diğer teknik ise filmin, izlediklerimizin gerçekliğini sürekli sorgulamamız doğrultusundaki talebidir. Bu ve benzeri teknikler sayesinde izleyici sanat eserine karşı mesafelenir ve kendi dünyasındaki politik, kültürel, sosyal ve ekonomik düzene karşı kuşkucu bir yaklaşım geliştirebilir (Ünal, 2018, s. 43-44).

Ancak *Abluka*, tek bir türle sınırlı tutulamayan filmlerdendir. Bu nedenle, her ne kadar filmin içerik, söylem ve karakterler düzeyinde distopya ile yakın bir ilişkisi olsa da *Abluka*'yı bir kent distopyası olarak nitelendiremeyiz. Yine de filmi distopyaya yaklaştıran en önemli özelliklerinden biri mekânı kullanım biçimidir. Filmin Türkçe adı olan *Abluka*'nın mekânsal gönderimleri, daha ziyade zihinsel bir durumu, bir ruh hâlini işaret eden İngilizce ve Fransızca adlarından (*Frenzy/Frénésie*) daha kuvvetlidir.¹⁰⁹ Dolayısıyla film, Türkiye izleyicisini bu daralan yer üzerine düşünmeye davet eder.

Filmsel mekânın inşası politik şiddetin, eşitsizliklerin ve bunların yarattığı kesif ve bol hezeyanlı bir psikoz ile örülmüştür. Dolayısıyla filmdeki ev içi, sokak, mahalle gibi mekânlar, kahvehane, çöp depoları, köpek itlafının gerçekleştiği boş araziler aslında birer

¹⁰⁹ Gün (2016), bu durumu Türkiye'nin sosyo-politik koşullarıyla, toplumsal olaylar, baskı politikaları ve toplumsal bellekteki izleriyle açıklar (s. 110).

distopik alandır ve bu bölümün amacı da bu mekânları sosyo-ekonomik tarihsel konumu üzerinden distopya anlatı geleneği içerisinde değerlendirmektir.

Filmin mekânsal değerlendirilmesinde öncelikle göz önünde bulundurulması gereken husus, burasının, “Teneke Mahalleler” kısmında anlatıldığı gibi, sanayileşmeyle birlikte kentlerde ortaya çıkan ve günümüzde de kemikleşerek gecekondü bölgesi, kentin çeperi ya da varoş olarak adlandırılan toplumun yoksul ve dezavantajlı gruplarının yaşadığı bir yer olmasıdır. Böyle bir yerin merkezin ucunda bulunması ya da eşikteki konumu sebebiyle her zaman iktidardan kaçan bir *heterotopya* (Foucault, 2000a, s. 300) özelliğine sahip olması kaçınılmazdır. Dolayısıyla bu mekânın iktidarın ekonomik, sosyal, idari, politik, söylemsel ve sembolik düzeylerde kentin diğer kısımlarından ayrı, bir “öteki yer” olma özelliği söz konusudur. Bu nedenle yukarıda anlatıldığı gibi genellikle tehlikeli, politize olmuş, ahlaki açıdan düşük olarak algılanan, temsil edilen ve bu yönde bir kamu algısı oluşturulan bu öteki yer üzerinde bir tür belirsizlik mıntakası işlemi yapılır. Giriş-çıkışların denetimi, kimlik kontrolleri, gece baskınları, tecrit, abluka altına alma gibi uygulamalar, iktidarın mekândan kaynaklı bu belirsizliği kırmaya yönelik yine mekânı esas alan adımlarıdır.

Yukarıda da değinildiği gibi distopyalarda heterotopyanın bütünden ayrı, “normal” olandan “farklı” bir *bölge* niteliğinden dolayı çeşitli yüzleri ve prensipleri vardır. Heterotopyalar olumlu, olumsuz ya da nötr bir şekilde temsil edilebilirler. *Abluka* filminin mekân tasarımı şüphesiz olumsuz ve distopik bir heterotopya alanını gösterir. Lefebvre’in özgürlüklere açılan, devinimsel, zaman-mekânsal açıdan bağlamsal heterotopisinden ziyade Foucault’nun heterotopyasına daha yakındır. Bölgede zaman ve mekân deneyimi ve bunlara bağlı olarak kurulan gerçeklik algısı bildiğimiz dünyadan daha farklı işleme eğilimindedir. Dolayısıyla filmde karakterlerin zaman, mekân, nesneler ve birbirleriyle kurdukları ilişkilerde, hatta olayların akışı ve filmin kurgusunda bu distopik heterotopya ortamı dominant bir etkiye sahiptir.

Bu “ayrı bölge”nin ya da “öteki yer”in distopya karakteristiğini belirleyen birbiriyle ilişkili iki temel hattı vardır: Bunlardan ilki filme adını veren kapatılma, abluka altına alınma ve buna benzer totaliter ve militer uygulamalarla oluşturulan istisna hâli ve kamptır. Filmin geçtiği mekânda girişler ve çıkışlar polis kontrolünde bir eşikten geçilerek yapılır; böylece bölgenin iktidar tarafından bir heterotopya alanı olarak sınırları

çizilmiş ve “kamp” (Agamben, 2001, s. 216) koşulları yaratılmış olur: “İçeri” ve “dışarı” kavramları gündeme gelir (hatta bunlar karakterlerle temsil edilir). İçeri ve dışarı arasındaki hareketin bir dış kuvvet tarafından düzenlenmesi ve film süresince bu “dış” kuvvet(ler)in farklı şekillerde “içeri”ye nüfuz etmeleri, filmin distopik endişe /korku/ dehşet özelliğiyle olan en güçlü bağlantısıdır. İçeriye nüfuz etme, sızma, baskılama, müdahale etme gibi eylemlerin, delinme, çatlama, parçalanma, kırılma kiplerinin film süresince hem mahalle boyutunda hem evin içerisinde hem de bunlarla analogik bir ilişki içinde bulunan bilinç ve bilinçdışı boyutunda tekrarlayan bir örüntü halinde sunulduğu görülür ve filmin gerilimi büyük ölçüde bunun üzerinden kurulur. Kısaca filmin distopik atmosferini oluşturan yalnızca kapatma/kapatılma meselesi değil, muhkem sanılan sınırlarda (akıl, gerçeklik, hakikat, ev, aile, mahrem, mahalle vb.) oluşan çatlakların yol açtığı dehşet hissidir. İktidar ilişkileriyle biçimlenen bu sinematografik coğrafyaya daha yakından bakalım.

2.1.1. Evin İmkânsızlığı

Kent distopyalarında ve distopik kentlerin oluşturulmasında politika ve iktidar ilişkileri üzerinden inşa edilen ve tanımlanan mekân başlıca rolü oynar. Bu doğrultuda politik-totaliter distopyaların merkezinde gözetim ve kapatma sistemlerinin bulunması yetmez, bu mekanizmaların işletilmesi için kamuoyu nezdinde “düzenin düşmanı” imgesine de ihtiyaç duyulur (Claeys, 2017, s. 267). “Şehrin Emir Kipi” kısmında anlatıldığı gibi düşman imgesinin oluşması totaliter şiddetin hem bir tezahürü hem de bir meşruiyet aygıtıdır. *Abluka*, toplumun genelinde olumsuz açılımları bulunan “gecekondu”, “varoş” gibi adlandırmalar ile kurulan düşman ve öteki söyleminin her dönem yeniden üretildiği bir coğrafyada geçer. Genel düşman söyleminin kuşatıcılığı, bireylere, kardeşler arasındaki ilişkilere de yansır.¹¹⁰

¹¹⁰ Eren Yüksel’le (2016) yaptığı söyleşide Emin Alper düşman imgesinin filmleri açısından önemine dikkati çeker ve *Abluka*’daki ilişkiyi şöyle açıklar:

Düşman’a karşı mücadele veren iki kardeşin hikâyesini görüyoruz burada. Ama ne oluyorsa oluyor ve iki kardeş de birden kimin dost kimin düşman olduğunu anlayamamaya başlıyor. Derken işler iyice karışıyor ve Kadir kardeşini istemeden (ya da belki de gizliden isteyerek) “düşman” saflarına atıveriyor. Modern dünyaya ve siyasete damga vurmuş bu ayrımın yıkıcı potansiyeli ile ilgileniyorum galiba daha çok (Yüksel, 2016, s. 515).

Burası, Orwellyen bir “çıplak kent”tir. Baskın karakteristiği kamp modeline göre inşa edilmiş bir kapatılma mekânı olmasıdır. Filmin beşinci dakikasında Kadir’in mahalleye girişi sahnesinde karşılaştığı polis barikatı, kriminalize edilen bölgenin tecrit altında olduğunun başlıca göstergesidir: Tek sıra halinde dizilmiş, üstleri suçlularmışçasına aranan yoksul insanlar, kimlik kontrolleri, panzerler, ağır silahlı, kar maskeli kolluk kuvvetleri. Ardından meydana gelen abluka, bölgeye giriş çıkışların yasaklanması, polis baskınları, tutuklamalar, alevler içinde sokaklar, yakılan çöp tenekeleri ve arabalar, patlayan bombalar, sürekli devriye gezen helikopterler, polis yüklü kamyonlar, duvar yazıları, kaçışmalar, çığlıklar... Tüm bu imgeler mekânın aşırı siyasallaştırılmış ve terörize edilmiş olduğunu gösterir. Distopyanın baskı ve şiddet ortamı, kamp ve terör çerçevesinde bu şekilde temsil edilir. Böylece köyden göçmüş gecekondu karakterlerin şehir karşısında zaten enformel bir mekânın istenmeyen sakinleri olarak bu “olağanüstü” mekânla nasıl ilişkilendikleri, birbirlerini, kendilerini ve meydana gelen olayları nasıl kurdukları, büyük ölçüde kamp koşullarınca tayin edilmiş olur.

Abluka, Küçükçekmece Gölü’nün üzerinde Şahintepe Mahallesi’nde çekilmiştir. Ama bu mahallenin görsel temsili bir kapatılma mekânının özelliklerini taşır. Gördüğümüz inişli çıkışlı asfaltsız ve çamurlu sokaklar, dik kaldırımlar, orada burada bir iki katlı derme çatma gecekondu ya da inşaat halindeki çok katlı, düşük kaliteli apartmanlarla doludur. Filmin ortamı gri-karanlık, silik ve kasvetlidir. Genellikle karanlık dış çekimler, sokak lambalarının altında soğuk, puslu ve yer yer karlı kış, bu ağaçsız, çorak ortama kendi hâline terk edilmiş ve kasvetli bir görünüm verir. Özellikle Kadir’in, Ahmet’in evinde bir şeyler olduğunu düşündüğü ve tüm mahalleliye şüpheyi baktığı sahneler, *film-noir*’ın renksiz karelerini, aydınlık-karanlık karşıtlığını ve gölge oyunlarını, pus ve tehlikelerle dolu sokak sahnelerini andırır. Boş arazilere yığılan hurdalar, inşaat malzemeleri ve çöplerle dolu bu yerin arka planında, yoksulluğun ve bakımsızlığın izleri, döküntüleri hâkimdir. Arka planda fabrikalar yerine sınıra dayanmış gökdelenler, çok katlı apartmanlar vardır, (belki bu gecekondu mahallesinin de sonu yakındır). Modern kentin hızla akan ritmi yalnızca uzaktan görülen çevre yolunun trafiğinden anlaşılır. Bölge sakinlerinin hareketleri ise belki de mekânın kontrolünün kendi ellerinde olmayışının bir göstergesi olarak ağır ve donuktur.



Görsel 7: *Abluka* filminden şehrin panoraması

Abluka'nın çorak sokakları çoğunlukla erkeklerin ağır paltolarına gömülü yürüdükleri, dirimden yoksun soğuk yerlerdir; mekân bir tür yokluk ve yoksunluk üzerine kurulmuştur. Mahallenin açık hava hapishanesine benzetilmesinin bir sebebi de budur.¹¹¹ Kısaca filmin gecekondu temsili kente ya da köye değil bir gettoya, hapishaneye ya da kampa benzer. Bir varoş mahallesinin mimari ve yaşam örüntülerinden, sakinlerinin kendilerini mekân üzerinden ifade etme biçimlerinden ve renkli estetik anlayışlarından¹¹² yoksundur. Bunun yanı sıra filmde izlediğimiz gecekondu mahallesinin İstanbul'da olup olmadığını bilemeyiz. Burası, neoliberal dönüşümlerin yaşandığı herhangi bir şehrin varoşu olabilir. Ne bu yerin ne de uzaktan görülen kent manzarasının –otoyol, TOKİ binaları, arabalar, cami- kendilerine ait, özgül kimlikleri vardır; neredeyse tüm büyük şehirlerde benzerlerine rastlanabilir.

Bunların yanı sıra bölgenin bir şehir artığı olarak temsil edildiğini görüyoruz. Film boyunca devam eden çöp izleği, yukarıda sözünü ettiğimiz apokaliptik süprüntü kentleri gibi mekânın kimliğini tayin eden bir diğer önemli halkadır. Görüldüğü gibi filmde yer alan çöp izleğinin bölgenin kapatılma, kayıt dışı olma ve istenmeyen birikmesi özellikleriyle güçlü bir bağı vardır. Etrafta biriken inşaat atıkları, döküntüler, boş arazilere

¹¹¹ Nitekim Jean Mottet (2008) de insanların isteyerek değil zorunlu olarak bulunduğu bir dışlanma mekânı ya da sürgün yeri görünümünde olan Fransız banliyöleri için benzer bir yorumla “dışarıda hapis kalmak” (Daniel Sibony’den alıntılan Mottet, 295) ifadesini kullanmıştır.

¹¹² Konu hakkında bkz. Jale Erzen (2001).

yığılan tahta çitler, plastik bidonlar, boy boy kutular, Kadir'in sürekli karıştırdığı çöp tenekeleri, toplayıp, evini doldurduğu çöpler, yerlere dizilen ikinci el işporta mallar, çöp torbalarının dev yığınlara dönüştüğü polis depoları, filmin, mekânlarının, birer “atık mekân” temsili ile kimliklendirildiğini gösterir.

Öte yandan çöp, karakterin iktidarla karşılaştığı yerlerin de belirleyici mekânsal izleğidir. Kadir'in çöp toplama deposunda patlayıcılar hakkında eğitim almasında ve nihayet kardeşinin ölümünden sorumlu tuttuğu amirine karşı meydan okuma girişiminde çöpün arka plandaki varlığı dikkat çekicidir. Bu karakterin film boyunca iktidarı karşısına aldığı tek sahne budur. Kadir'in davranışlarına yön verenin bir başka kapatılma mekânı olduğunu ve dünyaya bakış açısının hapisane, suç ve iktidar kavramları üzerinden inşa edildiğini göz önünde bulundurmalıyız. Bu doğrultuda yıllarca hapis yatan Kadir, Erving Goffman'ın (1961) “total kurumlar”ındakine benzer bir kimliksizleştirme sürecinden geçmiştir. Onun doğru, yanlış ve ideal olan gibi değer ve kavramları egemen sistem tarafından ekilmiştir.

Kent distopyalarının ilham aldığı model ve yapıların başında totaliter sistemlerin çeşitli biçimlerde uyguladıkları ya da tasarladıkları kapatılma mekânları gelir. Hapishaneler, toplama kampları, Nazi çalışma ve ölüm kampları, gettolar, tımarhaneler öncelikli kapatılma mekânlarıdır. Bu yerler Erving Goffman'ın (1961) akıl hastaneleri için geliştirdiği “total kurumlar” kavramı ile tanımlanır. Total kurumlar içeri/dışarı üzerinden ana dünya ile kurumsal dünya arasında belirli bir tür karşıtlık yaratır ve bu sürekli gerilimi insanların yönetiminde stratejik kaldıraç olarak kullanırlar (s. 13). Burada tutuklular kilitli kapılar, yüksek duvarlar, dikenli teller, uçurumlar, ormanlar veya kırlar gibi genellikle onları dışarıdaki hayattan yalıtan engellerle çevrilirler. Burada tek biçimli ve eş güdümlü bir hayata zorlanırlar. Kimliksizleştirme ve (bir tutuklu olarak) yeniden kimliklendirme, grup ile birlikte hareket etme, teslimiyet gibi davranış kalıpları beklenir (Goffman, 1961, s. 4). Total kurumlar, okullar, huzur evleri, hastaneler, askeri kamplar, yatılı okullar, yurtlar, yetimhaneler, manastırlar, olarak geliştirilebilir. Buraların temel özelliği gündelik yaşantı içerisinde farklı yerlerde ve farklı biçimlerde ve farklı kişilerle birlikte uyumak, eğlenmek, çalışmak gibi faaliyetlerin tamamının total kurumlarda tek bir mekânda, aynı kişilerle birlikte ve aynı otorite çatısı altında yürütülmesidir (s. 5).

Dolayısıyla bu yerin ikili işlevi söz konusudur: “özgürlükten yoksun bırakma ve bireylerin teknik olarak dönüştürülmesi” (Foucault, 2000b, 338). Goffman’a göre bu yerlerde söz konusu olan asimilasyon değildir. Mahkûmun kalış süresi uzarsa, “kültürsüzleşme” denen şey meydana gelebilir, yani geri döndüğünde, onu dışarıdaki günlük hayatın belirli özelliklerini geçici olarak yönetemez hâle getiren bir “eğitimsizleştirme” gerçekleşmiştir (s. 13). Bu yerlerde benlik sistematik olarak ezilir ve “kimliksizleştirme” (*role dispossession*) olarak adlandırılan durum ortaya çıkar. Bazı temel insani haklar kaybedilir; Goffman bunu “sivil ölüm” (*civil death*) olarak açıklar (s. 16). Bu süreç daha bu kuruma girerken soyulma, yıkanma, tıraş edilme, parmak izi alma vs. gibi uygulamalarla başlatılır. Bu önceki hayatından kalanlardan soyulma işlemine “kırpma” (*trimming*) ya da “programlama” denir. Bu yolla yeni gelen mahkûm, kuruluşun idari mekanizmasına bir nesne hâline sokularak kodlanır (16). Böylece kişi önceki kimliğinden soyulmuş olur.

Distopyalarda özellikle de anti-ütopyalarda toplumun kurucu ögesi kolektif ethos gereği şehrin tamamı bir total kurum hâline dönüşebilir. Bazen de hapisaneler o şehri tanımlayan kurucu öğeler olarak gösterilir. Foucault’nun total kurumları ulus çapında genişlettiği “hapisane devleti” kavramından yola çıkarak böyle yerler *carcerotopia* olarak adlandırılır (Claeys, 2017, s. 13). *Abluka* filminin geçtiği bölge de bir tür *carcerotopia* temsili olmakla birlikte yukarıdaki tanıma uygun sıkı bir total kurum değildir. Ancak baş karakterlerden biri böyle bir kurumda çeşitli kimliksizleştirme uygulamalarına maruz kalmış ve devlet güçlerine karşı itaat davranışları edinmiştir. Dolayısıyla Kadir’in gözünden iktidarla yüzleşebileceği meşru yegâne moment, kardeşinin öldürülmesidir. Mutfak bıçağını beline takıp çöp deposunda amirin karşısına çıkmıştır; ondan hesap soracaktır. Ama işler hemen tersine döner. Amiri kendi oturduğu sandalyeyi alıp Kadir’i yere devirir, ona tekme tokat dayak atar, hem kendisine hem de kardeşine hakaret eder. Tüm bu aşağılamalar karşısında Kadir hiçbir şey yapamaz. Sonunda kamera, yitirilen fırsatı gösterircesine yerde duran bıçağın açısından Kadir’in sefil bir halde çöp deposundan çıkışını gösterir.

Gecekondu-varoş bölgesinin temsili, filmi, “Teneke Mahalleler” bölümünde anlatılan, gecekonduya ilişkin tarihsel, sosyo-ekonomik bağlamda değerlendirmemize olanak tanır. Bu açıdan çöp izleğine eşlik eden bir diğer konu ise yoksunluk ve yoksulluktur. Bu durum

karakterlerin mekân ve nesnelerle olan ilişkilerinde gösterilmiştir. Bu ilişkiler izleyiciye eksiklik ya da hükümsüzlük duygularıyla birlikte verilir. Nitekim karakterlerin kendi evlerinde bile mekân üzerindeki sahipliği meselesi sorunludur. Filmde gecekonduların yıkık döküklüğü, tamamlanmamışlığı, yarım bırakılmış inşaatlar, mekâna ilişkin sahiplik konusunda eksik kalan bir şeylerin varlığını gösterir. Bu durumun yoksullukla yakın bir ilişkisi vardır. “Yoksulun evinin inşası hiç bitmez” der Ocak (2016), düşük kaliteli inşaat malzemesi kullanılması ya da bunlar da bulunmadığı zaman teneke, naylon gibi başka malzemelerin “uydurulması” ve inşaatın uzmanlar tarafından değil de içinde oturanlar tarafından yapılması sonucunda “ayakta zor duran, sürekli bakılması, onarılması, desteklenmesi ve yamanması gereken yapılar çıkar karşımıza” (s. 152). Dolayısıyla bu yerin kimliğini, istenmeyen birikmesi, atığın çoğalması ve eksiklik duygusu üzerinden değerlendirebiliriz.

Filmde temsil edilen bu yerin atmosferinin karakterlerce deneyimlenen, yeniden üretilip sürdürülen farklı türde yalnızlıklara katkısı büyüktür. İki kardeşin birbirlerine bir türlü güvenememelerini, diyalog ve iletişimlerdeki tutukluğu, yıllarca birbirlerinden uzak kalmış olmalarıyla açıklayabiliriz.¹¹³ Ama *Abluka*’daki ilişkileri değerlendirirken herkesin birbirini gözetlediği, birbirinden şüphelendiği bu kapatılma mekânında, yerin, evin, mahallenin -kısaca güven ve dayanışma türünden ilişkilerin kurulduğu bir yuvanın-yokluğunu da hesaba katmamız gerekir. Burası Hannah Arendt’in (2014) dile getirdiği totaliter rejimlerin güvenilmez ortamını andırır: “Herkesin bir polis ajanı olabileceği ve her bir kişinin kendini gözetim altında hissettiği her yeri kaplamış casusluk sistemi içinde... her söz belirsizlik taşır ve geriye dönük ‘yorumlamaya’ tabidir” (s. 233-234). “Suç” kavramının işlenmesinin de yerin bu totaliter, baskıcı ve distopik özelliği ile bir ilişkisi vardır. Nitekim böyle bir distopya bölgesinde suç mevhumu, edimin ötesinde suç kavramı, düşünsel ve algısal formda ürer, üretilir ve karakterlere yapıştırılır.

Dolayısıyla bu durum filmin *noir* özelliği ile de ilişkilendirebileceğimiz suçlu-dedektif rollerinin akışkan konumu ile de karşımıza çıkar. Bu doğrultuda iki kardeşin gözlerinden

¹¹³ Bu konu hakkında başka yorumlar da yapılabilir. Örneğin kardeşliği tıpkı *Karamazov Kardeşler*’de olduğu gibi bir “hayalet tema” olarak değerlendiren Fatih Özgüven’in *Abluka*’daki kardeş ilişkilerini Türkiye’nin içinde bulunduğu çatışmalı durumun bir metaforu olarak yorumladığı yazısı için bkz. “Politik Gotik”. 5.11.2015. www.radikal.com.tr

baktığımızda karakterlerden biri sözde “suçlu” (şüpheli davranışlar içinde olan Ahmet) hanesinde gösterilmiş, diğeri de “suç”u ortaya çıkarmakla görevli “dedektif” (terörü önleme görevinde Kadir) rolüne getirilmiştir. Oysaki dedektif rolü oynayan karakter de (Kadir) yasalar gözünde “suçlu”dur (hapishaneden salıverilmiştir). Bu her iki rol de karakterlerin kimliklerine ve yapıp ettiklerine bakıldığında absürttür. Ancak Kadir, filmin sonunda kardeşinin öldürülmesine yol açtığı için ilksel, arkaik gönderimi¹¹⁴ olan bir cinayet suçu işlemiştir. Dolayısıyla karakterlerin üstlendiği roller arasındaki geçişlilik ve gerilim, filmin *noir* özelliğini pekiştirmiştir.

Alper, yukarıda anılan röportajda, filmlerinde *film noir*’ın bazı türsel uzlaşımlarını kullandığını belirtmiştir (Yüksel, 2016, s. 514). Kentin karanlık sunumu, kadın karakterin *femme fatal* olduğu düşünülen özellikleri gibi nedenlerden ötürü Abluka’nın *film noir* ile olan yakınlığı söz konusudur. Işık, gölge ve ses kullanımı da bu distopik temsili kuvvetlendiren öğelerdir. Genellikle soluk, koyu tonlar, gölgeler ve karanlık dış çekimler, yıpranmış, eskimiş yapıların ve çöplerin sıkça gösterimi, 1984 (M. Radford, 1984), *Blade Runner* (R. Scott, 1982) ve *Blade Runner 2049* (D. Villeneuve, 2017), *Dark City* (A. Proyas, 1998), *Twelve Monkeys* (T. Gilliam, 1995) gibi hem “atık mekân”ı (*junkspace*) ön plana çıkaran distopyaları, hem de *M-Bir Şehir Katilini Arıyor* (F. Lang, 1931) benzeri *film noir* türü filmlerin dış mekân çekimlerini ve kent temsillerini andırır. Filmde özellikle ışık kullanımına, aydınlık-karanlık sunumuna, ışık ve gölge oyunlarına başvurulmuştur.

Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden Claude Chabrol, kara filmin suç öykülerini “tinselleştirdiğini” ya da “felsefileştirdiğini” öne sürmüştür (Chabrol’dan alıntılanan Kovacs 1016, s. 260). Nitekim bu filmde de, yukarıda belirtildiği gibi, suçun kendisinden çok ontolojik varlığı ve duygusu söz konusudur. Suçlu olma duygusu karakterlerin neredeyse Kafkaesk biçimde tüm davranışlarında ve aldıkları kararlarda belirleyici olmuştur. Bu durum büyük ölçüde “bölge”nin kendisinden kaynaklanmaktadır. Zira heterotopyaların içinde yaşayanlara yönelik duygulanımsal (*affective*) ve psiko-coğrafi etkileri vardır. Duygular hem bu bölgeye yönelik genel bakışla hem de orada yaşayanlarla

¹¹⁴ Burada insanlık tarihinin ilk cinayeti olarak geçen Habil-Kabil anlatısından söz edilmektedir.

ilişkiselik içinde ortaya çıkar. Filmde bölgenin suç-suçluluk duygusu çerçevesinde kara film estetiğiyle temsil edilmesi onu kent distopyalarına yakınlaştırır.

Ne var ki *Abluka*'yı bir *film-noir* parodisi olarak okumak da mümkündür: “suçlu”nun “suç”u ne kadar absürtse “dedektif”in arayışı da o ölçüde saçmadır. Bu açıdan Kadir’e karikatürize edilmiş bir karakter gözüyle bakılabilir. Diğer kardeşin tersine, Kadir çoğunlukla dış çekimlerde görülür. Karakterin filmdeki varlığı ve davranışları, *film-noir*’ın, arayış içindeki kent gezginini, karanlık, görmüş geçirmiş hafiyeyi işaret eder. Saçma biçimde, sanki tüm terör faaliyetlerinin durdurulması, çöplerin içinde bulduklarına bağlıymış gibi bir misyon üzerine yüklenmiştir. Ancak yirmi yıl hapiste kalmış bu karakter, çağının ve içinde bulunduğu yerin öylesine yabancısıdır ki bakışları, insanları ve olup biteni algılayışı, *flâneur* dedektifinkinin¹¹⁵ tam tersi yönündedir. Kendisinin de şaşkınlıkla itiraf ettiği gibi çıktığında her şey artık çok değişmiştir: “Memleket bir acayip olmuş. Herkes bir deliklere girmiş. Acayip acayip işler yani!”. Kadir bu cahilliği açısından *flâneur*’ün karşıtı konumdadır ve daha ziyade bir şey anlamadan “alık alık” çevresine bakan “*badaud*”a benzer.¹¹⁶

Nitekim sokaklarda gezinmesi de kent gezgininin belirsizliklerle dolu rotasını değil sürekli aynı duraklarda dönüp duran hapis voltasını andırır. Bölgenin heterotopik kamp özelliği, yani sınırlandırılmış alan da onun hareketlerini çöp tenekeleri durakları ile Ahmet’in evi arasında gidip geldiği bir parkura dönüştürür. Bu parkur içerisinde gecekonduların arasında, sokaklarda, çöplerin içinde, insanlarla ilişkilerinde, duyduğu, gizlice dinlediği seslerde, olmayan bağlantılar, gerçek dışı yapıntılar örer. Onun çevresine bakışı, yukarıda anlatılan gecekonduluya ilişkin ötekilik söylemleri tarafından domine edilmiştir. Nitekim yayın organları, televizyonlar sürekli bu resmi söylemi besleyen haberler üretir: ülkenin karışık durumu, terör faaliyetleri, yanan sokaklar, isyan eden varoşlular, evlere baskınlar düzenleyen (“durumu kontrol altına almaya çalışan”) polisler gösterilir. Bu nedenle Kadir’in bulunduğu yer sürekli “gözünü dört açması gereken”

¹¹⁵ *Flâneur* ile dedektif arasındaki yakın ilişki için bkz. Baudelaire, 2003, s. 211 ve Benjamin, 2004, s. 163.

¹¹⁶ “*Flâneur*’de baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında *Flâneur*, bir *badaud*’ya dönüşmüş olur (Benjamin, 2004, s. 163).

“terörist yatağı”dır, “varoş”tur. Kadir’in bakışından bu yok-yer, suçla (ya da çöple) doldurulmuştur. Esnaf, sebzeçi, kömürcü, kahvehanedekiler, meyhanedekiler “terörist”tir, haklarında daktiloyla raporlar yazar. Ama gördüğü, işittiği her şeyi yanlış yorumlar. Kısaca Kadir, bu “yeni” dünyanın kodlarından oldukça habersizdir (çanak antene şüpheyile bakar mesela). Üstelik tıpkı bir *noir* dedektifinde olduğu gibi aklını çoğunlukla meşgul eden bir kadındır.

Ahmet’in evinin renkleri genelde ya karanlık ya da floresan ışığının donuk mavi tonlarında gösterilirken Kadir’in evinde hâkim renk cinsel arzuya işaret eden kırmızıdır. Ancak kullanılmayan boş odalarıyla, inşaatı tamamlanmamış, boyasız badanasız haliyle onun evi adeta “yok-yer”leri (Augé, 2016) andırır. Yalnızca gerekli olan, kullanım değerine sahip eşyalar dışında evinde hiçbir şey yoktur. Zaten Kadir de evde kaldığı zamanlar çoğunlukla yere yatıp alt kattan gelen sesleri dinler. Kısaca ev, kendi dışındaki olup bitenle bağlantılı olarak değerlidir. Evin değeri kendisinde değil, bir erotik mekâna dönüşen alt katta, kendi dışındadır. Ancak bu erotik ve “haz veren” mekânın aniden bir korku ve acı mekânına dönüşmesi (alt kattaki ev gizli polisin karakoluna dönüştürülmüştür ve Meral kayıptır), evin karakterinin ve kullanılan renklerinin de değişmesine yol açar. Bundan böyle çiğ bir gün ışığıyla gösterilen ev, artık alt katındaki karakolun bir uzantısı olarak işlev görmeye başlar. Kadir ise “dinleme” eylemini başka bir mekâna yöneltmiştir. Ahmet’in evinden gelen köpek sesinin Meral’e ait olduğunu sanır. Muhafazakâr İç Anadolu Kadir’in cinselliği, iktidar tarafından yetkilendirildiği biçimlerde deneyimleme cesareti vardır; yani “hafiyeliğinin” gerektirdiği gözetleme/koklama/dinleme işinin bir parçası olan dinleme eylemiyle sınırlıdır, bir tür röntgencidir.

Kadir’in gözünden Meral, “ideal ev hanımı” olarak değil, kırmızı tokası, erkeklere karşı “rahat” tavırları, alımlı görüntüsü ile cinsel bir arzu nesnesi, bir *femme-fatale* olarak gösterilmiştir. Bu bakımdan Meral de *film-noir*’in kadın karakterlerini andırır (Gün, 2016, s. 113). Öte yandan filmdeki tek kadın karakterin de bu şekilde gösterilmesi, filmin eril olarak kodlanan bir mekânı temsil ettiği anlamına gelir. Kadir’in kendisini bir kurtarıcı olarak gördüğü rüyasında Meral’in kümese kapanmış vaziyette gösterilmesi, aslında “kadının içeriye kapatılması” anlayışını sürdüren muhafazakâr erkek karakterin bir tür fantezisi. Buna göre ev ve küme simgesel düzlemde eşitlenerek cinsiyetlendirilen

mekânlar hâline gelirler. Ancak Kadir’in bu fantezisi abluka bölgesinden gizlice kaçırdığı kadını çöplerin içinde bulamamasıyla kabusa dönüşür. Dolayısıyla Kadir’in bilinçdışında cinsiyetlendirdiği, arzu mekânı hâline getirilmiş yerlerin (alt kat, Ahmet’in evi) genel özelliği, aslında kadının buralardaki gerçek varlığına değil, sanrı-varlığına sahip olmalarıdır. Bu da erotik mekânların tekinsiz özelliklerini gösterir. Kadının aslında var olmadığının fark edildiği an, mekânın gerçek yüzünün de fark edildiği andır: burası aslında politik şiddet mekânıdır.

Bu bağlamda asıl küçük kardeş Ahmet’in bulunduğu yer ile bir meselesi vardır. Ahmet’in işlediği suçun absürtlüğü (bir köpeği, işi gereği öldürmesi gerekirken evlat edinmiştir) köpeğin sembolik açılımları düşünüldüğünde bir yanıla Kafka’nın *Dava*’sındaki her yöne çekilebilen soyut ve muğlak suçu andırır. Ama diğer yandan bir gecekondu sakini olarak o zaten “suçlu”dur. Ahmet’in suçluluk hissi bir ölçüde bulunduğu mekânın kayıt dışı doğasından kaynaklanmaktadır. Keyder’e (2013) göre gecekonduyu mesken tutan kişi doğrudan yasadışılık damgası taşımaktadır. Bu durumun ve onlara dair kurulan öteki söylemlerinin gecekonducuların kendi kimlikleri üzerinde olumsuz etkileri olmuştur:

Kent planlamacılarının ve mimarların odaları da, İstanbul medyası da bu insanlara yasadışı biçimde yaşadıklarını hatırlatıyordu sürekli olarak. Devletin temsil ettiği ve gayrimenkulle ilgili yasa ve yönetmeliklerde cisimleşen hukuki düzen kente yeni göçmüş bu insanları suçlu durumuna yerleştiriyordu; bu resmi dayatma doğal olarak kaçınılması, çevresinden dolaşılması, yenilmesi ya da rüşvetle aşılması gereken bir yük olarak görülmeye başlandı... insanların kimliklerini şekillendiriyor, devletten uzak durmanın en temel güdü haline geldiği hayat alanları yaratıyordu. Suçlu yerine konulma bu insanların varoluşunu tanımlayan unsur haline geliyor ve resmi makamlarla her tür ilişkilerini etkileyerek onları çatışmacı bir ideoloji benimsemeye sürüklüyordu (Keyder, 2013, s. 179).

Tüm bu “suçluluk” meselesi aslında karakterin temelde güvenlik sorununa işaret eder. Necmi Erdoğan (2016), yoksul-mâdun öznenin “gizli yaraları”ndan söz ederken buna güvenlik sorununu da ekler: “[Y]oksulluk aynı zamanda bir ‘ontolojik güvenlik’ sorunudur; kendiliğin nelerle karşılaşırsa karşılaşsın ayakta kalacağı duygusuyla veya zorlayıcı deneyimlere açık olabilme gücüne ulaşmayla ilgili bir ontolojik olarak kendini güvende hissetmeme durumudur” (s. 43). Ahmet, içinde bulunduğu bölgenin, evin, zamanın koşulları altında kendisini güvende hissedemez. Çevrenin tehditkâr ve baskıcı varlığı, öznenin kendisini de bir “suçlu” olarak görmesine yol açar. Dolayısıyla köpeği yaşatma eyleminde gösterilen suç, aynı zamanda karakterin dışarıya karşı koruması,

saklaması gereken kendi öznellik alanını temsil eder. Böylece Ahmet, suç nesnesini evinde gizlemek, onu ve bu suçu işleyen kendisini dışarıya karşı korumak ister. Bunu yaparken aklındaki klasik ev mitiyle hareket etmektedir.

Gaston Bachelard (2008), *Mekânın Poetikası*’sında genelde çoğu anlatının hep şu inancı pekiştirdiğini öne sürer: “Ev bizim, her şeye doğru ve her şeye karşı şunu söylememizi sağlar: dünyaya rağmen, bu dünyada oturan biri olacağım” (s. 77). İşin insanı yabancılaştırıcı kötülüğüne ve dışarının tehlikelerine karşı ev içinin rahim benzeri koruması ve sağladığı güvenlik duygusu, rahatlık hissi, klasik ev mitinin temelini oluşturur. Ahmet köpeğini evinde saklarken “insan ve evin, evrenin hasımlığına karşı birlikte mücadele etmesi” (Bachelard, 2008, s. 77) yolundaki genel kaniya sarılmıştır. Burası hem bir korunak hem de “suç”un gizlendiği bir direniş mekânıdır. “Çıplak hayat”, *zoé*’nin, yalın yaşamın sürdürüldüğü yerdir. Agamben (2001), Aristoteles’in *Politika*’sını değerlendirirken, klasik dünyada yalın doğal hayatın (*zoé*) *polis*’ten kesin biçimde dışlandığına ve *oikos*’un alanına, yani “ev”e hapsedildiğine dikkati çeker (s. 10). Günümüz biyosiyasetinde ise, eskisinden farklı olarak *zoé* dışlanmak yerine tam tersine siyasetin merkezine yerleştirilmiştir. Bir başka deyişle bu klasik siyasi-felsefi kategoriler, modern devletle birlikte radikal biçimde dönüşüme uğramıştır: artık modernliğin belirleyici olgusu, *zoé*’nin *polis*’in alanına girmesi –yani çıplak hayatın, siyasallaştırılması söz konusudur (s. 13).

Ancak geleneksel anlatılarda ve zihinlerimizde yer alan klasik ev miti, bu eski iç-dış ayrımı üzerine kurulmuştur: buna göre *polis* nasıl çıplak hayatı dışlıyorsa ev içinin de siyaseti dışarıda tutma gücü vardır. İşte Ahmet “suç”unu evin duvarlarının içinde, mahrem alanında gizlemeye, ona sığınmaya çalışırken bu motivasyonla hareket etmektedir. Ne var ki işi çok zordur; çünkü Ahmet’in gecekondusu, korumak, saklamak, gizlemek gibi bazı temel işlevlerden yoksundur. Nitekim zihnindeki klasik ev miti, eşinin çocukları alıp onu terk etmesiyle yara almıştır. Üzerine pek çok anlam yüklenmiş ev ve domestik alan içinde bir kadının yokluğu ya da ailenin “parçalanmış” olması meselesi, yerin kaybına yol açan tekinsiz alanı yaratmıştır.

Freud’un *unheimlich* kavramından yola çıkarak XIX. yüzyıldan bu yana edebiyat, felsefe ve psikolojide karakterize edilmiş uzamsal ve mimari tekinsizliği inceleyen Anthony Vidler (1992), *The Architecture Uncanny* adlı kitabında mimari tekinsizin derin yapısını,

homely (sade, basit, doğal, rahat, samimi, domestik) ile *unhomely* arasında rahatsız edici bir kayma olarak açıklar (s. ix). Bu kaymada kendi, öteki, beden ve onun yokluğu çerçevesinde bir kimlik sorunsalı yer almaktadır. Dolayısıyla akıl ile mesken, beden ile ev, birey ile metropolis arasındaki ilişkiler, tekinsizlik üzerinden düşünülebilir. E.T.A. Hoffmann ve Edgar Allan Poe’nun öykülerinde ilk örneklerini bulduğumuz gibi tekinsizin alanı, esasında ev içidir. Favori motifi ise güvenli ve domestik bir içerisi ile yabancı bir varlığın korku dolu istilasını arasındaki karşıtlıktır. Yabancı varlığıyla uyarılan kaygının merkezi kökten bir güvensizlik (*insecurity*) duygusu yaratır: kendi evindedir ama tam olarak evde değildir (Vidler, 1992, s. 3). Ahmet’in evi, domestik ve güvenli bir alandan, eşi ve çocukları tarafından terk edilmesiyle zedelenmiş ve işlediği “suç”la birlikte hızla siyasi bir direniş alanına dönüşmüştür. Bir ev vardır ama bu yer “yuva” olmanın çok uzağında, iktidar ve onun güçleri (amiri, çalışma arkadaşları, ağabeyi ve polis) tarafından sürekli tehdit ve gözetim altındadır.

Benzer bir tekinsizlik ve hükümsüzlük hissi mimari objelerle kurulan ilişkilerde de kendini gösterir; pencereler, kapılar, duvarlar, çalar saat vb., onları kullananlardan sürekli kaçmakta, üzerlerinde sahiplik kurulmasına direnmektedir. Bu konuda filmde dikkati çeken bir mimari nesne de birer eşik ve geçiş mekânı olan kapılardır. Kadir’in gözünden belki bir türlü aşılamayan eşikleri, geçişsizliği, her şeyin dışında kalmışlığını gösterir. Ancak sürekli çalınan, yumruklanmış kapılar, susmak bilmeyen zil sesi Ahmet’in kurmaya çalıştığı evin mahremiyetine birer saldırıdır. Pencerenin de benzer bir işlevi vardır: Bir eşik objesi olan pencere, içeri ile dışarıyı birbirine bağlaması nedeniyle Ahmet için bir tehdit unsurudur. Yoldan geçen panzerlerin, kamyonetlerin gürültüsü camı çatlatır ve çatlak gittikçe daha da derinleşir. Böylece ev, dışarıda yaşanan tüm karmaşanın içeriye nüfuzuna ya da fiziksel ihlallere açık hâle gelir. Ev, helikopter seslerinden, patlamalardan etkilenir; avize, üzerinde aile fotoğrafının durduğu büfe sarsılır.

Diğer yandan pencere, gözetlenme konusunda da bir endişe nesnesidir. “Şehrin Emir Kipi” bölümünde anlatıldığı gibi panoptikon sisteminin varlığı ancak pencerenin varlığıyla mümkündür. Buradan herhangi bir izleyen içeriye görebilir. Foucault’nun (2000b) belirttiği gibi “Tam ışık altında olma ve bir gözetmenin bakışı, aslında koruyucu olan karanlıktan daha fazla yakalayıcıdır. Görünürlük bir tuzaktır” (s. 296). Bir süre sonra izleyiciye de gerek kalmaz; kişi pencere üzerinden kendi gözlemcisine dönüşür. Bu

sayede pencere, kişinin kendi suçlu benliğini yansıttığı aynaya dönüşmüştür. Perdeleri hep kapalı olsa da Ahmet'in kendisine bakışı, sürekli izlendiği üzerinden şekillenir. Ahmet'in gözünden bir tür "Big Brother" olan Kadir'in Ahmet'in evine girdiğinde yaptığı ilk müdahale perdeleri açmak olmuştur. Kısaca Ahmet'in paranoyasının temelinde söz konusu zayıf sınırlar arasında meydana gelen geçiş ihlallerinin yarattığı distopik kaygı vardır.

Bu nedenle Ahmet mobilyanın yerini değiştirme, duvarı delip yeni bir geçit açarak eski geçişi örme, çatlayan pencereyi onarma gibi evini sağlamlaştırmaya yönelik gayretlerde bulunur. Bu esnada filmde üstkurmaca (metafiction) geçişlerden de söz edilebilir. Örneğin kameranın, ritmik yontma sesleri eşliğinde duvarda açılan oyuğu izleyicinin bakış açısıyla göstermesi, filmin gerçekliği ile izleyicinin gerçekliği arasındaki sınırın bir ihlali olarak yorumlanabilir. Böylece kurmaca evren, içinde yaşadığımız "gerçek dünya"ya açılır ve izleyiciler karakterin yalnızca distopik dünyasının değil, onun iç dünyasının da bir gözlemcisi olarak kurmaca evrenine dâhil edilir. Bu da bir tür geçiş ihlalidir ve karakterin gözetlendiği paranoyasını üstkurmaca boyutunda doğrular.



Görsel 8: Ahmet'in bir sanrısı

Dışarı, sürekli içeriye nüfuz etmeye, girmeye, sızmaya, müdahale etmeye çalışmaktadır. Örneğin Ahmet'in çatlayan penceresini bantla sağlamlaştırmaya çalışırken gördüğü halüsinasyon bu kaygının bir tezahürüdür. Bir kol, aniden içeri uzanarak Ahmet'in

yakasına yapışır ve ona hesap sorar: Ahmet neden durumunu gizli tutmuş, onlara bir şey söylememiştir: “Vallaha billaha zorumuza gidiyor ha!”.

Bu kol onu sürekli gözetleyen ağabeyi Kadir’e aittir. Kadir’in kullandığı “biz” dili, Ahmet’in hesap vermesi gereken iktidar güçlerini temsil etmektedir: Ailenin büyüğü Kadir ile kendisine öldürme emri veren belediyeden amiri Vahap Bey. Bu nedenle Ahmet’in gözünde Kadir, içeri nüfuz etmeye çalışan, Ahmet’in sırrının peşindeki dış güçlerden biridir. “Neyse, tamam”, der Kadir, “ben konuştum Vahap Bey’le etli sarma getirmiş, onu ye!”. Bunun üzerine kamera aniden karanlık içeriye yönelir. Odada yalnızca bir yer aydınlatılmıştır. Vahap Bey bir koltukta oturmuş köpeğe zehirli etli sarma yedirmektedir.

Öte yandan gecekondu duvarının, delinip hemen yanındaki kapının örölüşünde o yeri ilk inşa edenlerin sınır koyucu, mimari davranışının bir tekrarı vardır. Ancak duvar aracılığıyla çekilmek istenen sınır zayıftır; her an yıkılmaya, ihlâl edilmeye, çiğnenmeye, ilhak edilmeye açıktır; mahremi koruyamaz. Nitekim filmin sonunda kamera bu duvarın önünde duran Kadir’i gösterir. Duvarda kapı biçiminde karanlık bir gedik vardır ve onun üzerinde kurşun delikleri görülür.

Abluka altına alınan bir bölgede evin temel işlevi olan kapanma konusunda böylesine başarısız olması anlamlıdır. Bu durumun farklı gerekçelerini üretebiliriz, ancak bölgenin kamp özelliğini ve gecekondu sorununu hesaba katacak olursak, karakterlerin evleriyle yaşadığı meselelerin aslında bölgenin dayattığı bir tür zorlama olduğu sonucuna ulaşırız; kampın ve hiçbir mahremiyet alanı bırakmayan “istisna hâli”nin dayatması olarak. Agamben (2001) kampta dışarı ile içeri, istisna ile kural, yasal ile yasadışı arasındaki bir “belirsizlik mıntıkası” yarattığından ve burada “özel hak ve hukuksal koru(n)ma kavramları”nın bütün anlamlarını yitirdiğinden söz eder (s. 222). Arendt (2014) ise tecridi (*isolation*), terörün “en verimli” toprağı ve sonucu olarak değerlendirir. Ona göre tecridin ayırt edici özelliği, bireyleri yalnızlaştırarak iktidarsız kılmasıdır: “tecrit edilmiş insanlar doğaları gereği kudretsizdirler” (s. 307).

Kısaca Ahmet, bu şekilde çevrelenmiş bir mıntıkanın bireyi olmakla zaten sınır çizme gücü, iradesi, diğer tüm haklarıyla birlikte elinden alınmıştır. O artık hakları olan bir vatandaş değil, belirsizlik mıntıkasındaki çıplak hayattır; yani sınır çekme erki

bulunmamaktadır. Dolayısıyla egemene karşı çizmeye çalıştığı sınır, kendisini korumak şöyle dursun yarattığı güvensizlik ve tekinsizlik ile onu paranoyaya sürükler. Tüm bunlar klasik ev mitinin asılsızlığı tarafından beslenen “ontolojik güvenlik yarasını” derinleştirir; kendilik ve güvenlik alanı olarak yuvayı imkânsızlaştırır.

2.1.2. Distopyanın Varoşlarında *Abluka*

Emin Alper, Sinan Yusufoglu (2015) ile yaptığı bir röportajda filmin distopya özelliğini “abartılı” anlatım tekniğiyle açıklamıştır:

Distopik bir dünya yarattığınız zaman, zaten ister istemez altını biraz daha kalın harflerle çizerek, daha da abartarak anlatıyorsunuz. Mahalledeki kuşatılmışlık havasını daha da abartarak çizmek, memlekette yaşadığımız büyük kuşatılmışlığın, daha keskin ve abartılmış bir mikro fotoğrafını çekmek, benim için hem politik hem de sanatsal anlamda daha heyecan vericiydi.

Alper’in dile getirdiği “yaratılan dünyanın altını kalın harflerle çizmek” ve karanlık atmosferin abartılması, filmin distopik özelliğinin bir yönünü vurgular. Böylece ütopya/distopya ürününün önemli bir hedefi olan, toplumda eleştirilmek istenen konular ön plana çıkarılmış, üzerinde düşünülmesi gereken ana hatlar belirlenmiştir. Nitekim Keith Booker (2015) da bir çalışmanın distopya olabilmesi için, “içinde kurulduğu baskıcı toplumu ön plana alması ve bu kuruluşu, yazar ya da izleyicinin toplumuna dair eleştirel bir yolla yorumlaması için bir fırsat olarak kullanması” (s. 5) gerektiğine değinir. Diğer bir deyişle kasvetli distopik dünya, okuyucu ya da izleyiciyi, ona dair eleştirel düşünmeye cesaretlendirmeli, ardından bu eleştirel düşünmeyi [alıcının] kendi dünyasına transfer etmesini sağlamalıdır. *Abluka*’nın çok önemli distopik temalara ve distopik anlatım tarzına yakınlığı söz konusudur.

Abluka’yı toplumda öteki olarak nitelendirilen gruplar üzerindeki baskıcı uygulamalar ve eşitsizlik temalarını işleyen başka politik içerikli distopik filmlerle birlikte düşünmek mümkündür. Çok farklı yapımlar olmalarına karşın film, getto meselesi ve toplumsal ayrımcılık üzerinden *District 9* (Neill Blomkamp, 2009) ve yoksunluk, dışlanmışlık, başkaldırı ve varoş (*banliyö*) üzerinden *Protesto* (*La Haine*, Mathieu Kassovitz, 1995)¹¹⁷

¹¹⁷ *Protesto* filmi üzerine yazılmış önemli bir yazı için bkz. Jean Mottet’nin (2008).

ile ilişkilendirilebilir. Ancak klasik distopyalar söz konusu olduğunda *Abluka*'yı gözetim ve panoptikon toplumunun ve totaliter polis devleti uygulamalarının birer eleştirisi olması bakımından öncelikle *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (Orwell, 1949) ile birlikte düşünmek gerekir.

Bu iki eser arasındaki benzerlikler yukarıda değinilen konularla sınırlı değildir. Her iki eserin de distopyaya yaklaşımında büyük benzerlikler söz konusudur. Öncelikle hem *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* hem de *Abluka*, distopik karamsarlık yelpazesinin en karanlık ucunda bulunur. Filmin içinde karakterlerin ya da bir grubun baskıcı düzene karşı kurdukları herhangi bir direniş hareketi yoktur. Örneğin yine karanlık politik distopyalar olsalar da *Biz*'de (Y. Zamyatin, 1924), hatta *Swastika Gecesileri*'nde (K. Burdekin, 1937) dahi kurtuluş umuduna dair bir belirti ya da umut ışığının metnin sonlarında belirdiğini görürüz. Oysa *Abluka* içinde böyle bir beklenti yaratabilecek toplumsal bir oluşuma rastlanmaz.¹¹⁸

Bunların yanı sıra genelde politik distopyalarda totaliter düzenin dışında yer alan bir kaçış noktası, olumlu anlamda bir heterotopya alanı mevcuttur. *Biz*, *Swastika Gecesi*, *Fahrenheit 451*'de (R. Bradbury, 1951) şehrin ve baskıcı düzenin dışında genellikle kırılık alan ya da ormanla temsil edilen bir kaçış bölgesi ya da heterotopya alanı söz konusudur. Hatta *Cesur Yeni Dünya* (A. Huxley, 1932) romanı ve *Istakoz* (*The Lobster*, Y. Lantimos, 2015) filmi bu ikili dünyaların yarattığı gerilimden beslenerek alternatif distopya bölgeleri kurarlar –yani kaçılan yer de başka özelliklerinden ötürü “kötü-yer”dir. *Abluka*'da herhangi bir kaçış yeri yoktur; ablukanın dışındaki uzaktan görülen gökdelenleriyle şehir de bir kurtuluş alanı sunmaz. Mekân tıpkı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'teki gibi çıkışsız, kaçışsız, dolayısıyla benzer kıvamda koyu karanlıktır; olay örgüsünün içinde ütopyan umuda yer yoktur.¹¹⁹

¹¹⁸ Mahallede konumlandığı söylenen örgüt, kurtarıcı bir rolde temsil edilmemiştir. Böyle bir örgütün var olup olmadığı belirsizdir -hatta bu, Kadir'in korkuyla beslenen paranoyak hayal gücünün bir ürünü de olabilir. Bu örgüt Kadir'in gözünden şüpheli, gizemli, karanlık bir güç olarak temsil edilmiştir. Kadir'in öldürülmesini bir hayal değil de kurmacanın gerçekliğinde meydana gelen bir olay olarak ele alırsak eğer, kardeşlerden her ikisinin de birbiriyle çatışan bu iki ayrı erk tarafından öldürüldüğünü görürüz. Öyleyse bu iki gücün distopyanın baskıcı ve cezalandırıcı sisteminde benzer bir edimde bulunmaları bakımından eşit bir konumda bulundukları söylenebilir.

¹¹⁹ Karamsarlığı nedeniyle *Abluka*'yı Tom Moylan'ın (2020) deyişiyle “klasik distopyalar” (s. 121) grubuna dahil etmek mümkündür.

Ancak *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te bu pesimist tutum metnin dışında bulunan ince bir umut ("Newspeak Appendix") ile sekteye uğrar. Tom Moylan'a (2020) göre *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*'te ütöpik bir umut (tıpkı M. Atwood'un [1985] *Damızlık Kızın Öyküsü*'nde olduğu gibi), hikâyenin içinde değil, öykünün dışında bulunan ek kısmında, yani anlatının olanakları içinde yer almaktadır (s. 163). Bu nedenle öykü, Larry Caldwell'in "Appendix"ın işlevi konusunda belirtmiş olduğu gibi 'bir tür ironik anti-kapanım' sergilemiştir (Moylan, 2020, s. 163). *Abluka*'da anlatılan öykünün dışında böyle bir ek ya da "anti-kapanım" bulunmaz. Sondaki infaz sahnesinin hayali olup olmaması, filmin infaz eyleminin yarısında sona ermesi (yani tabancanın ateşlenip ateşlenmemesi) de metni umut bağlamında "açık uçlu" kılmaz -kardeşine ihanet eden karakter gerçekten ya da sembolik olarak ama yine de her iki şekilde de ölmüştür/ölecektir-. Nitekim kameranın konumu ve çekimin üst açıdan yapılması yani tanrısal bakış açısının kullanılması da bu yargıyı destekler.

Karakterlerin özellikleri ve davranışları da bu karanlık atmosferi besler. Distopyalar genelde yabancılaşmış karakterin sistemi reddi üzerinden gösterilir ve eleştiri bu kanaldan yürütülür. *Abluka*'da da benzer bir durumu izleriz: Ahmet ve Kadir'in ayrı ayrı yabancılaşma hikâyeleri anlatılır; biri sistemin ve mekânın, diğeri çağın yabancıdır.

Baccolini ve Moylan'ın (2003) dikkat çektiği üzere distopyalarda direniş, genelde dilin kullanımı (yasaklı dil) aracılığıyla başlatılır, hatta karakter bu yolla baskıcı sistemden yabancılaşır (s. 5). Örneğin totaliter distopyalarda Watson (1984) ve D-530 (*Biz*) gizlice günlük tutmaya, Guy Montag (*Fahrenheit 451*) yasak olmasına rağmen kitap okumaya başlar; Alfred (*Swastika Geceleri*) ise Nazilerin gerçeği nasıl çarpıttığına ilişkin bir kitabı korumaya çalışır. Baccolini ve Moylan, Antonio Gramsci'ye referans vererek hegemonik düzenin anlam üretme gücünün, bu durumun önemli bir gerekçesi olduğunu öne sürer. Hegemonik düzen, bir yandan ekonomik ve siyasi aygıtlarla toplum üzerinde baskı kurarken diğeryandan da söylemin anlam üretme gücüyle rızaya dayalı bir tabiiyet ilişkisi kurar. Dilin kontrolü bu nedenle önemlidir ve yine bu nedenle "distopik protagonistin direnişi de çoğunlukla sözel bir karşı çıkışla ve dili yeniden tahsis etmesiyle başlar" (Baccolini ve Moylan, 2003, s. 6).

Abluka'da benzer bir "rıza"ya dayalı tabiiyete yönelik anlam üretme eylemi, dilin kontrolüyle değil, görsel kanallar aracılığıyla imgeler üzerinden yürütülür: televizyonda

sürekli gösterilen kentsel şiddet ve bombalama olayları, algının kontrolünü amaçlar. Böylece totaliter rejimin uyguladığı her tür şiddet, yayın organları aracılığıyla pekiştirilen ve sürekli canlı tutulan kent distopyası söylemiyle heterotopya bölgesine yönelmesi meşruiyet kazanmış olur. Dil, *Abluka*’nın kültürel ortamını düşündüğümüzde bir başkaldırı aracı olmak için yetersiz bir aygıttır. Kadir’in işportadan aldığı daktiloyla yazdığı raporlar ise dilsel bir başkaldırıya değil, iktidar güçlerince alaya alınan memur yardakçılığına hizmet eder. Böylece odasına kapanıp şüphelendiği kimseler üzerine rapor yazan Kadir karakteri, gizlice günlük tutan distopya karakterlerinin karanlık bir parodisi¹²⁰ olarak sunulmuş olur.

Abluka’da kahramanın düzene karşı direnişini başlatan asıl davranış, ötekiyle olan bir ilişkilene biçimi üzerinden gerçekleşir. Bir yaralı köpek ve onu öldürmekle sorumlu tutulan bir adam (Ahmet) arasında kurulan dostluk, dilsel ya da yazınsal başkaldırının yerini çok daha temel bir varoluş düzeyinde doldurur. Karakterin, belediye (devlet/düzen) tarafından “yok edilmesi gereken”, “zararlı” olarak addedilen bir varlıkla dostluk kurması, işine, iş arkadaşlarına, amirine ve hatta tüm düzene karşı çıkması anlamına gelir ve distopik karakterin başkaldırı sürecini başlatan tetikleyici görevi görür. Çünkü burada distopik sistem, yalnızca “kötü” ve “tehlikeli” gecekondular söylemleri üzerine değil, aynı zamanda gözetleme, şüphe, panoptikon, kapatılma vb. sistemleriyle oluşan çeşitli yalnızlık ve iletişimsizlik biçimleri üzerine kurulmuştur. Ancak olaylar bu başkaldırının sürdürülmesine izin vermeyecek, sonunda Ahmet ve köpeği polisin açtığı yayılım ateşiyle öldürülecektir. Dolayısıyla gerek karakterin naif direniş hareketi gerekse olay örgüsünün ütöpik umuda açıldığı söylenemez.

Ancak film, yönetmenin niyeti ve ele aldığı konular bakımından eleştirel bir tutum sergilemekte ve böylece izleyicinin dikkati toplumsal sorunlara yöneltilmektedir. Filmin distopik anlatısını kuran ideolojik arka planında gecekondular algılarımıza işaret eden bir yönelimi vardır. *Abluka*, gecekondunun ve gecekondulunun kötü, tehlikeli, tekinsiz biçimde gösterildikleri anlatıların bir temsili olarak çalışır. Yani yukarıda anlatıldığı gibi

¹²⁰ Burada “parodi”yi komik değil, satirik bir imitasyon olarak kullanıyorum. Kavramın bu anlamı için bkz.

https://www.dictionary.com/browse/parody?adobe_mc=MCMID%3D45026023248845265312865179400290288758%7CMCORGID%3DAA9D3B6A630E2C2A0A495C40%2540AdobeOrg%7CTS%3D1688833065

gecekondu mahallesinin kendisini değil, onun üzerine kurulan karanlık söylem ve anlatıların bir temsilini verir. Mekânın, mekânlar üzerindeki hareketin ve zamanın süreksizliği, kopukluğu, sık sık sekteye uğrayarak, atlamalarla vs. gösterilmesi, yalnızca karakterlerin sürüklendikleri paranoyaya işaret etmek için değil, aynı zamanda anlamsal muğlaklığı kurmak için de yapılmıştır.

Öte yandan Darco Suvin'in (1979) öne sürdüğü "novum" perspektifinden baktığımızda filmin tasarım, konu, içerik ve kent bağlamında günümüz dünyasından farklı, "bilişsel yadırgatma"yı¹²¹ sağlayabilecek yeni öğeler kullanmadığını görüyoruz (s. 64). 2000'lerin dünyasından geriye, 1990'lara, artık yerini çok katlı apartmanların ya da güvenli sitelerin aldığı gecekondu bölgesine bakmak, kurmacanın evreninde eleştirel kanalları harekete geçiren bir strateji olabilir. Nitekim *Abluka*'nın distopyanın temel dayanakları olan "eleştirel içgörülerin teşvik edilmesi" açısından ve karanlık baskıcı ortamı betimlemekte oldukça zengin olduğunu söyleyebiliriz. Ancak film, bu eleştirel kanalların açılmasını bilim kurgu, masal, fantezi, spekülatif anlatı gibi kurmaca türlerde görülen bir novumu, (yeniliği, farklılığı) kullanma yoluyla oluşturmaz. Dolayısıyla *Abluka*'yı –tüm öznellikleri, irrasyonallitesi, belirsizliği, hayalleri ve yanılsamalarıyla birlikte- bu dünyadan pek de uzaklaşmayan bir gerçekçiliğin içinde konumlandırabiliriz. Nitekim filmde geçen olayların benzerlerinin filmden öncesi ve sonrasında yaşanmış olması, onun, "gerçeklik"le kurduğu yakın ilişkinin bir yansımasıdır. Filmin öncesinde yaşadığımız Gezi hareketi, çekim ve gösterim sürecinde meydana gelen Suruç ve Ankara katliamları, bazı Doğu kentlerinin abluka altına alınması, bir yandan filmin politik zeminini gerçekçi bir platforma oturturken diğer yandan da ona kimi distopyalara özgü kehanetvari bir özellik yükler. Kübra Par (2015) ile söyleşisinde Alper, filmin bu olaylara denk gelmesine yönelik şöyle bir yorum yapar:

Aslında filmin post-apokaliptik ve distopik olmasını istemiştım ama tüm bu olaylar filme yüklemek istemediğim bir gerçekçilik yükledi. Arkadaşlarım Venedik'te filmi Suruç saldırısını düşünerek daha farklı bir psikolojiyle izlediklerini, Ankara

¹²¹ Booker (2013) "bilişsel yadırgatma"nın işlevini şöyle açıklar: İçinde distopyanın da bulunduğu bu tür kurmaca eserlerde, okuyucu/izleyici, kendi dünyasından daha farklı bir dünyaya yerleştirilir ve bu sayede iki dünya arasındaki farklılıkların doğasına dair sorular teşvik edilerek kendi dünyasına daha taze bir perspektiften bakılması sağlanır (s. 5).

saldırısından sonra ise daha farklı bir psikolojiyle izlediklerini söylediler. Bu olaylar filmin üzerine ağır bir yük bindiriyor.

Kısaca filmde anlatılan hikâye, yazar ve yönetmenin niyetine karşın (zamansız, mekânsız ve soyut bir distopya üretmek istemiştir) Türkiye'nin o dönemde içinde bulunduğu çalkantılı durumdan dolayı kurmacadan gerçekliğe kaçan, alternatif ve isimsiz bir “kötü yer”e değil de Türkiye tarihi ve coğrafyasına referans veren bir özellik taşımaktadır. Günümüz ütopya araştırmacılarının üzerinde önemle durduğu gibi bir eserin distopya ya da ütopya olarak nitelendirilmesinde yazarın ve yönetmenin niyeti başlıca kriter olmaktan çıkmıştır (Moylan, 2020, s. 155-156). *Abluka*'nın durumunda, üretildiği coğrafyanın ve dönemin koşulları, meydana gelen olaylar, çalışmanın alımlanmasında belirleyici olmuştur.

Dolayısıyla filmin genellikle uzakta ve gelecekte konumlandırılan bilim kurguyla değil ama “şimdi ve burada”ya odaklanan distopya anlatımıyla güçlü bir ilişkisi vardır. Filmdeki gerçekliğin rüya ve halüsinasyonlar ile sarsılması, karakterler ve izleyicilere mekân, zaman ve olup bitenler konusunda eksik bilgi verilmesi Ünal'ın (2018, s. 43-44) öne sürdüğü gibi distopyanın yadırgatma efekti ile açıklanabilir; ancak bunların çağdaş anlatının ve sanat sinemasının muğlak anlatım, açık metin özellikleri doğrultusunda sıkça kullanılan teknikler olduğu da unutulmamalıdır.

Nitekim filmin sinematografik ve retorik düzeydeki pek çok özelliği aynı zamanda çağdaş sinemanın kullandığı kimi teknikleri içerir. Ancak sinematografi ve mizansene ilişkin öğelerin özel bir korku biçimini inşa edecek biçimde işlenmesi, filmi distopik kılan özelliğidir. Mekânı odağına alan totaliter tahakküme karşı bireylerin hissettikleri, tutumları ve davranışları bu filmi kent distopyalarına yakınlaştırır. Agamben'in (2001) öne sürdüğü istisnai durumun sürekli bir hâl alması, yalnızca *Abluka* sakinlerinin uğradığı baskı ve zulümde kendini göstermez. Filmin anlatısal muğlaklığı, hakikat, hayal, gerçek, kurmaca, rüya gibi durumların iç içe geçtiği hikâye örgüsü, bir ölçüde böyle bir belirsizlik mıntıkasının ürünüdür. Tümay Arslan ve Sevgi Göral (2016), bu belirsizliği şu şekilde tanımlar: “İçeri ile dışarı, iç dünya ile dış dünya, mahrem olanla namahrem, bilinç ile bilinçdışı, nihayet devlet aygıtlarının ablukasıyla zihinsel abluka arasındaki sınırların belirsizleştiği, bunların bir arada olduğu bir evren yaratılıyor”.

Öte yandan gerilim ve paranoya yüklü kesme, oyma sesleri, gece duyulduğunda tedirgin eden köpek havlamaları, patlayan bombalar, gümbürtüler, polis sirenleri, helikopterler, bağırışlar, çığlıklar ve tüm bu seslerin gittikçe yükselmesi, filmin gerilim dozunu en uç noktaya götürerek bu mekânın distopik atmosferini besler. Bu seslerin mekân-zaman sorunsalı ve anlatının müphemliği ile birleştiğinde distopik dehşetin üretiminde büyük katkısı vardır. Söylem ve kurgu, anlatının anlam kurucu özelliğini de sarsar. Ali Deniz Şensöz (2015) bu durumu şöyle anlatır:

Bir kurgu oyunuyla öykünün aynı zaman dilimine dönüp farklı perspektiflerinden aynı olayı iki kez görmemize rağmen yine de mutlak gerçeğin ne olduğuna dair net bir bilgi edinemiyoruz. Seyirci, aynı anda farklı mekânlarda gerçekleşen olayları görerek tanrısal bir bakış açısı kazandığını düşünse de asla gerçekliğin kendisine ulaşamıyor” (Şensöz, 2015).

Böylece gerçek ve hayal birbirlerinin içinde değerlerini yitirir. Öyle ki üst açıdan, kadiri mutlak bir perspektiften görmemize rağmen filmin son sahnesinde Kadir’in kayıp kardeşi varsaydığı Veli tarafından infazı da gerçek mi yoksa Kadir’in suçluluk duygusunun bir hezeyanı mı bilemeyiz.



Görsel 9: Abluka filminin final sahnesi

Dolayısıyla film, izleyicisinden, anlatılanların, gördüklerinin, işittiklerinin anlamı üzerine düşünmesini talep eder. Bu açıdan *Abluka*, distopik karamsarlığına rağmen anlatım şekli ve eleştirel yaklaşımı ile işlenen sorunlara dair bir düşünme alanı açar.

Sonuç olarak baktığımızda kent distopyalarında sanayileşme ve kapitalizmden doğan Teneke Mahalleler sorunu ve bunlar üzerine kurulan pejoratif söylem günümüze kadar gelen süreçte ortadan kalkmamış tam tersine neoliberalizmle birlikte kemikleşerek yeni yoksulluk ve yoksunluk alanları yaratılmıştır. Türkiye’de gecekondu bölgelerinin boşaltılarak insanların TOKİ binalarına ya da benzer çok katlı apartmanlara yerleştirilmesi de sorunun çözüldüğü anlamına gelmez ve bu yerler yine “varoş” ve “tehlikeli öteki” kimliğini sürdürür. Dolayısıyla bu bölgelerde yaşayan kimseler totaliter, neoliberal hükümetlerin halkları üzerine uyguladıkları doğrudan şiddet, zorbalık ve baskıya maruz kalmışlardır. Nitekim doktriner bir uygulama olan devletin bir bölgeyi abluka altına alması, bölge halkını kinetik olarak zapt etme hedefi taşır; yani bedene, eyleme, harekete, iletişime ve düşünceye sınırlama getirir. Bölgenin sınırlarını çizerek onu bütünden ayırır ve olumsuz bir heterotopya alanı olarak yeniden tayin eder. Bu heterotopya alanı içerisinde mekânla olan her ilişki mecburi olarak içerisi/dışarı retoriğini sürekli kurarak yaşamın her alına dâhil eder. Böylece bu sınırlar ve sınırlandırmalar zorunlu olarak orada tutulan bölge halkının kendilik biçimlerine ve ilişkilerine de yansır. İşte bu belirsizlik mıntıkasıyla kurulan sorunlu ilişki suçun absürtlüğü ya da belirsizliğiyle Kafkaesk bir anlatı kuran *Abluka*’nın tekinsiz, karanlık ve distopik coğrafyasını oluşturur. İktidar nasıl bu belirsizlik mıntikasını tam olarak kontrol altına alamıyorsa izleyici de filmin muğlak anlatımı karşısında benzer bir hükümsüzlük aynı emniyet kaybı hissine kapılır. Böylece filmin geçtiği mekân, aynı zamanda sabit bir anlam kurma, bir yargıya varma etkinliğini de baltalamış olur.

Ancak şehrin başka bölgelerinde daha yumuşak stratejiler ve gizli tahakküm biçimleri iş başındadır.

2.2. KAYGI MİMARİLERİ: “ÜÇÜNCÜ ÇOCUK”

Popüler kültürde, edebiyat ve sinemada gökdelen tarzı yapıların korku ve kaygı uyandıran yerler olarak temsil edilmeleri sıkça karşılaştığımız bir durumdur. Dolayısıyla çok katlı

yapılar, gökdelenler, yüksek binalar, kent distopyalarının da başlıca mekânı, hatta baş aktörleri olmuştur. Aslında pek de mutlu sonla bitmeyen kule anlatıları, Babil Kulesi'nin kendisi kadar bilindik, eski bir hikâyedir. Ancak günümüz çağdaş toplumunda bu hikâyenin, aşağıda anlatılacak başka malzemelerle karıştırılarak bir kaygı mimarisi olarak yeniden inşa edildiğini görüyoruz. Tezin bu bölümünde bu konuya bir açıklık getirebilmek için gökdelenlerin nasıl temsil edildikleri ve totalitarizm odaklı kent distopuları açısından neden bu kadar önemli oldukları üzerinde durulacaktır. Bu doğrultuda Mehmet Açar'ın (2018) “Üçüncü Çocuk” öyküsü, J.G. Ballard'ın (1975) ve Tahsin Yücel'in (2006) aynı adı taşıyan *Gökdelen* romanları gibi diğer kule anlatılarıyla birlikte değerlendirilecektir.

“Üçüncü Çocuk”, 2099 yılının İstanbul'unda, beyaz yakalı bir erkeğin günlüğünden beş günlük bir kesiti içerir. Adını bilmediğimiz baş karakter, yemekten sağlık hizmetlerine ve eğlenceye her türlü ihtiyacının karşılandığı “Akıllı Bina” (AB) denilen 150 katlı bir gökdelende yaşar ve beynine ekili kişisel bilgisayarı “Aybisi” (IBC: “Implanted Brain Computer”) sayesinde konforlu bir yaşam sürer. Valilik talebiyle şirketlerin uyguladığı zorunlu ev çalışma günleri (“EÇG”) nedeniyle binadan pek çıkmaz. Aynı binalarda oturdukları için seyrek görüştüğü sevgilisiyle bir süre sonra ayrılır ve aynı binadan birisiyle yakınlaşır. Önemli bir demokratik adım olarak gösterilen “İnternet Halk Meclisi” sayesinde yürütülen referandumda, göçmenlerin çocuk doğurmalarına sınırlama getirilmesiyle ilgili yasa tasarısının kabulü için bir oylama yapılacaktır. Ancak bu konuda anlatıcı karakterin kafası karışıktır. Bir yandan demokratik, liberal eğilimleri doğrultusunda temel insan haklarına aykırı olan böyle bir yasaklamayı doğru bulmazken diğer yandan da içinde yaşadığı kente dair birtakım kaygılar (nüfus yoğunluğu, göçmenlerin durumu, hava kirliliği, trafik vs.) taşımaktadır. Üstelik çevresinde yapılan spekülasyonlar ve belirli kanalların haberleri yoluyla mültecilerin ayaklandığını, kentin bazı bölgelerini ele geçirmeye başladıklarını, devlet ve polisin kontrolü kaybettiğini işitmektedir. Hatta EÇG'lerin bile bu kadar sıklaşmasının sebebinin göçmen isyanları nedeniyle yolların kapalı olması gösterilmektedir. Yasadan yana olduğu bilinen Başkan'ın iktidar partisi ve ana muhalefet partisi de bu konuyu “demokrasi adına” “halkın vicdanına” bırakmışlardır. Referandum yaklaştıkça öykünün ana karakteri, tuhaf ve anlam veremediği birtakım kabuslar görmeye başlar. Sonunda, referanduma “evet” oyu verdiğini ve bunu kimseye söylemediğini günlüğüne itiraf eder.

“Üçüncü Çocuk”, totaliter bir sistemin, teknolojiyle entegre olan yaşam alanlarını kullanarak bireyler üzerinde nasıl tahakküm kurduğunu gösteren bir bilim kurgudur. Bu açıdan öyküyü diğer tekno-totaliter bilim kurgularla birlikte düşünebiliriz. Bunların başında pek çok bilim kurguyu etkilemiş olan E. M. Forster’ın 1909’da yazdığı “Makine Durur” öyküsü vardır. Burada da insanlar temel yaşam becerilerini, ilişkilerini ve her türden ihtiyaçlarını tamamen makineye bağlamışlar ve hatta ona tapar duruma gelmişlerdir. İşçi olarak çalıştırılmak üzere üretilen robotların isyan edip kendi yaratıcılarını öldürdüğü tiyatro oyunu *R.U.R* (K. Capek, 1921) da teknolojik gelişmelerin en sonunda insan türünü yok ettiği bir gelecek senaryosu kurar. Toplumu, matematik, teknik gelişmeler, işlev ile kodlayan, inşa eden ve yöneten Kartezyen dünya *Biz* (Y. Zamyatin, 1924), işlevsel aklın egemenliği altında bir totaliter toplumu anlatır. İşçilerin, üretim makinelerinin (“Moloch!”) kölesi, hatta kurbanı olduğu *Metropolis* (F. Lang, 1927), sanayi ağırlıklı bir tekno-totaliter distopya olarak düşünülebilir. İstikrar ve üretim adına tıp ve genetik alanındaki ilerlemelerin katı kast sistemlerini sürdürmek için kullanıldığı uyuşturucu cehennemi *Cesur Yeni Dünya* (A. Huxley, 1932); teknokratik faşizmin bir eleştirisi olarak okunabilecek *The Shape of Things to Come (Gelecek Şeylerin Biçimi)*, G. H. Wells, 1933); meşhur “üç robot yasası”nın yer aldığı *Ben, Robot* (Asimov 1950; A. Proyas’ın uyarlaması 2004); yine makine tanrısı “Moloch” egemenliği altındaki sanayi kentinin ezilen insanların anlatıldığı “Howl” (“Uluma”, Allen Ginsberg, 1956) şiiri de teknolojik distopyalara örnek olarak gösterilebilir. Türün diğer örneklerini de şöyle sıralayabiliriz: İnsanları, emrindeki duygusuz robotlar haline dönüştüren dev kötücül bilgisayar yönetimindeki bir şehri anlatan *Alphaville* (J.L. Godard, 1965); “Üçüncü Sanayi Devrimi”yle her türlü üretim ve faaliyetin makinelere bırakılması sonucunda işsiz kalan, yaşamın anlamını yitiren insanlar ve ayrıcalıklı teknokrat ve bürokratların Amerikası *Otomatik Piyano* (K. Vonnegut, 1952); gerçekliğin ekranlarda yitirildiği D. Cronenberg filmleri *Videodrome* (1983) ve *eXistenZ* (1999); genetik faşizmin yürürlükte olduğu *Gattaca* (A. Niccol, 1997); zaman, mekân ve kimliklerin her gece değiştirildiği amnezik *Karanlık Şehir* (A. Proyas, 1998). Bunların yanı sıra *Terminatör* (J. Cameron, 1988), *Neuromancer* (W. Gibson, 1984) ve *Matrix* (Wachowski Kardeşler, 1999), *Blade Runner (Bıçak Sırtı)*, R. Scott, 1982), *Brazil* (T. Gilliam, 1985), *Azınlık Raporu* (S. Spielberg, 2002), *Antilop ve Flurya* (M. Atwood, 2003) ve bilimsel

ilerlemelerin kontrolden çıktığı daha pek çok teknolojik cehennem.¹²² Bunlar genellikle işlevsel akıl, modernist ilerleme, teknolojik gelişmeler ve yaşamın her alanında makineleşmenin insan üzerinde hâkimiyet kuracağına ve insanın temel özellikleri olarak kabul edilen kimi vasıflarını yok edeceğine ilişkin kaygıları yansıtan bilim kurgulardır.¹²³

Teknolojik bilim kurguların tezin konusu olan kent distopyalarıyla örtüştüğü yer, tekno-totaliter yaşam alanlarıdır. Bu bölümde “Üçüncü Çocuk” öyküsü özelinde, totaliter sistemin gözetim ve bir manipülasyon aygıtı olarak mekânı nasıl kullandığına odaklanılacaktır. Burada gökdelen mimarisi ön plana çıkmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi gökdelenler, kent distopyalarında sıklıkla kullanılan mekânlardır. Onları bu türde bu kadar popüler kılan sebepler nelerdir? Kurmacalardaki tekno-totaliter yönetimler bu yapıları birer tahakküm aracı olarak nasıl kullanmaktadır ya da başka bir ifadeyle mimari alanındaki hangi uygulamalar totaliter sistemlere nasıl hizmet etmektedir? Aşağıda, öykü ve benzer kule anlatıları çerçevesinde bu soruların yanıtları aranacak, gökdelenin edebiyat ve sinemada bir kaygı mimarisi olarak temsil edilmesinin bazı nedenleri incelenecektir. Bu nedenler aynı zamanda kent distopyacılarının nelerden beslendiğini ve hangi sorunlara dikkati çekmek istediklerini de gösterir.

Modernleşme adına tasarlanan kent ütopyalarının bir tahakküm aracı olarak kullanılması, bu doğrultuda yapılan kentsel düzenlemeler ve bunların distopyalardaki temsilleri “Proje Kentler” bölümünde ele alınmıştır. Bu bölümün ilk kısmı ise öykünün geçtiği ortamı kültürel ve sembolik içerikleriyle birlikte tanımamız için gökdelen mimarisinin tarih boyunca farklı biçimlerde karşımıza çıkan kule göstergesinin de etkisiyle bireyi ve ötekini nasıl kurduğuna ilişkindir. İkinci kısımda öykü özelinde gökdelenin kültürel anlam dünyamızda sahip olduğu bu kaygı verici niteliklerin teknoloji ağırlıklı neo-totaliter sistem tarafından bir korku ideolojisi yaratmakta nasıl kullanıldığı ve gözetim-manipülasyon-telkin yöntemlerinde mekânı nasıl kurduğu incelenecektir.

¹²² Daha ayrıntılı bilgi için bkz D. Dinello (2005). Tезin kapsamı ve çerçevesi dışında kalması sebebiyle bu çalışmada tartışmaya dahil edilmemekle birlikte bu konu, makine-insan birleşimi üzerinden post-hümanizme doğru bir açılım göstermiştir.

¹²³ Dolayısıyla Aydınlanma eleştirisi ve Frankfurt Okulu üzerinden bu bilim kurguları incelemek mümkündür. Ünsal Oskay (2018), *Çağdaş Fantazya* adlı kitabında “şeyleşme” (*objectification*) ve “kültürel hegemonyanın oluşmasında teknolojinin yeri” (s. 189) bağlamında bu konulara değinmiştir. Ayrıca bu konuda yazılmış bir yüksek lisans tezi için bkz. T. Altınkaya (2014).

2.2.1. Kule Semiyotiği ve Savaş Mimarisi Olarak Gökdelene

“Üçüncü Çocuk” öyküsü, sisler içerisinde gökyüzüne doğru uzanan karanlık kulelerin görüntüsüyle açılır. Öykünün sonlarında sislerin dağıldığını görürüz. Sabahın erken saatleridir. Baş karakter, yükseklerdeki dairesinden dışarıya baktığında şehrin berrak görüntüsüyle karşılaşır. Burası artık bildiğimiz İstanbul’dan çok farklıdır. Yeşillikler içinde ağaçlar ve tarım arazilerinden yükselen yüz elli katlı akıllı binalar (AB), Boğaz’a doğru sıralanmışlardır. Parklarda organik tarım yapılmaktadır. Şehir artık “bilgisayar simülasyonlarındaki görüntüler”e (Açar, 2018, s. 163) benzemektedir.

Öykünün sonlarında anlatıcı, gördüğü manzara karşısında memnuniyetini anlata anlata bitiremez: “AB’ler yağmur suyunu depolayan, çöpleri enerjiye çeviren, kanalizasyon atıklarını arıtan doğa dostu binalar... Oturan herkes gökyüzüne bakan bir pencereye sahip. Başkan’a hiç oy vermedim ama AB projesinde haklı çıktı. Ayrıca komşuluk ilişkilerini de güçlendiriyor” (s. 163-164).

Günümüzde tasarlanan benzer kentsel düzenleme ve projeler, ekolojik maskeleye yoluyla doğa sömürsünü ya da totaliter yönetimin bazı niyetlerini aklamak ya da gizlemek için kullanılmaktadır. Öykünün dünyasında ise kentin görüntüsü gerçekten böyle midir, yoksa Akıllı Bina, penceresinden dışarıya bakana bu manzarayı mı göstermektedir, bilemiyoruz. Hatta belki de karakter, anlatı boyunca yaşadıklarının sonucunda “Orwellvari bir inanç sıçraması”¹²⁴ geçirmiştir. Yine de karakterimizin yükseklerdeki dairesinden bakarak günlüğüne çizdiği tablonun, 2099 yılında İstanbul’un ideal kent panoraması, bir kent ütopyası olduğunu düşünelim. Görünüşte burası bir “Bahçe Şehir”dir ancak İngiliz şehir plancısı Ebenezer Howard’dan çok Le Corbusier projelerine benzer.¹²⁵ Burası, Le Corbusier’nin büyük bir parkın ortasından (“Yeşil

¹²⁴ Bu ifadeyi Marshall Berman (2001), Le Corbusier’nin geçirdiği değişim için kullanmıştır: Ona göre modern şehrin hız ve teknoloji karşısında büyüyen mimarın düşüncelerindeki değişim, tıpkı trafik gibi çok hızlı ve baş döndürücüdür. Le Corbusier artık bu yeni düzenden korkmaz, “onun bir mümini, bir parçası olur” (s. 226). Elbette burada Le Corbusier’nin gördükleriyle kahramanımızın karşılaştığı manzara birbirinden çok farklıdır. Ancak aşağıda da açıklanacağı üzere çevrenin görüntüsü Le Corbusier’nin bir ütopyasına benzemektedir.

¹²⁵ Le Corbusier, kenti dev bir bahçe içine yerleştirmesiyle E. Howard’ın “Bahçe Şehir” tasarısını ya da “Yeşil Kuşak” hareketini sürdürmüş olsa da yukarıda anlatıldığı gibi gökdelenler konusundaki ısrarı, gücün tek elde toplanması, desantralizasyona karşı çıkışı ve toplumsal konulara yaklaşımıyla ondan ayrılır. Karşılaştırma için bkz. L. Mumford (2007) s. 625-630 ve R. Fishman (2016) s. 173.

Kuşak” ideali) birbirinden bağımsız ve simetrik bir biçimde yerleştirilen gökdelenlerden oluşan ilk ideal kent planı “Çağdaş Şehir” (*L’esprit nouveau*, 1922) ya da “Işıyan Şehir” (*La ville radieuse*, 1935) tasarım kentlerini andırır. Her iki tasarımda da Le Corbusier, dönemin diğer kent ütopycıları gibi sanayi kentinin biçimsel, estetik ve toplumsal sorunlarına kendince çözümler üretmeye çalışmış, modern kent yaşam alanları ile doğayı yeniden buluşturmak istemiştir.

Ballard, *Gökdelen* (1975) romanında hem modernist mimariyi hem de Le Corbusier’nin Bauhaus temsilcileriyle birlikte sözcülüğünü üstlendiği modernist yaşam biçimlerini eleştirir.¹²⁶ Tahsin Yücel’in (2006) *Gökdelen* romanı ise çok daha geç bir dönemde yazılmıştır. Bu nedenle asıl eleştirdiği konular küreselleşme, neoliberal ekonomi ile faydacı, popülist, totaliter liderlik olsa da o da kentin tasarımını benzer bir hoyratlıkla yıkıp yerine simetrik gökdelenler inşa eden bir tavrı anlatır. Hatta her iki romanda da Le Corbusier’i andıran bir karakterle karşılaşırız.¹²⁷ “Üçüncü Çocuk” öyküsünde ise bir mimar değil, uzun süre iktidarda kalmış bir partinin yöneticisi Başkan’dan söz edilir. Başkan, İstanbul’un manzarasını ve dokusunu hayata geçirdiği AB (akıllı bina) projeleriyle tamamen değiştirmiştir. Bu karakterlerin ortak özellikleri, uyguladıkları son derece cüretkâr projeleriyle kendi keyfi çıkarları ve inisiyatiflerine göre mekânsal anlamda kenti total biçimde dönüştürmüş olmalarıdır. “Üçüncü Çocuk”da Başkan’ın da benzer bir atılımla İstanbul’u yıkıp yerine bahçeler içinde düzenli, simetrik gökdelenleri diktirdiğini görüyoruz. Bu Le Corbusier’nin “cerrahi” tasarımlarını andıran, kentin tarihine ve kültürel, organik dokusuna doğrudan bir müdahale olmakla birlikte kökleri çok daha eskilere giden bir kentsel tahakküm faaliyetidir.

İçerinin cazip kılınması ise liberal kent distopyalarında bireyi kapalı bir ortamda tutmanın popüler yollarından biridir. Le Corbusier, “Çağdaş Şehir”de tepeden yönetilen şehrin merkezinde yükselen kulelerde elitlerin yaşadığı bir yer tasarlamıştır. Bunlar akıl, sanayi, finans ve yönetimle meşgul olan kişilerdir. Gökdelenler, elitin kamusal buluşmalarına,

¹²⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz. S. Groes (2012); T. Ultav (2015); S. Şahin Yeşil (2019).

¹²⁷ Ballard’ın romanında inşa ettiği gökdelenin *penthouse*unda oturan mimar (Anthony Royal; Ben Wheatley’nin (2015) yönettiği filmde Jeremy Irons tarafından canlandırılmıştır) bir Le Corbusier figürüdür. Yücel’in romanındaki benzer figür, İstanbul’u yıkıp yerine birbirinin benzeri simetrik gökdelenlerle donatmak isteyen, böylece New York’un bir eşi olan modern kenti yaratmayı hedefleyen Laz müteahhit Temel Diker çok daha atılgan ve kıyıcıdır. Bu nedenle Le Corbusier’nin aksine yıkım projelerini hayata geçirmiş olan onun Amerikalı muadili Robert Moses’a daha çok benzer.

kendi benzerleriyle kaynaşmalarına fırsat tanıyacak biçimde her türlü zevk, kültür ve eğlence imkânı sunacaktır. Bu tasarım günümüzde pek çok örneğiyle karşılaştığımız, reklamlarını izlediğimiz hatta içinde yaşadığımız gökdelen konutlarının, “güvenlikli” sitelerin bir arketipidir. Öyküde de benzer bir mekân anlatılır:

İnsanların dışarıya çıkma gereksinimi duymadan yaşamlarını sürdürebileceği AB’ler, devlet ve yerel yönetimlerin desteğinde peş peşe inşa ediliyor; İstanbul tarihinin en büyük kentsel dönüşümlerinden birini yaşıyor. Yüzyıl başından beri süren kentsel dönüşüm dalgalarına direnen bölgelerdeki binalar devlet kararıyla yıkılıyor ve geniş yeşil alanların ortasına 150 katlı AB’ler dikiliyor (Açar, 2018, s. 150).

Anlatıcı, çalışan genç nüfusun yüzde ellisinin bu AB’lerde yaşadığı belirtir. Sosyalleşmeden dinlenme, kültür ve iletişime her türlü ihtiyacı sunduğu iddia edilen bu dev yapıların içinde restoran katı, spor katı, sağlık birimi, üç boyutlu sanal gerçeklik filmlerinin gösterildiği sinema ve eğlence katı da bulunmaktadır. Dolayısıyla tıpkı Ballard’ın *Gökdelen* sakinleri gibi burada oturanlar da bir süre sonra dışarıya pek çıkmaz olmuşlar ve yavaş yavaş sokakla, şehirle, hatta aileleriyle olan bağlarını koparmışlardır. Bu durum öykünün başında yalnızca bir söylentiden ibarettir. Başkarakter, aynı gökdelende yaşayan bir arkadaşına “şehir ya da ülke dışına çıkmadığı sürece binadan hiç çıkmayan insanlar olduğunu” söylemiştir. Arkadaşı bu durumun kendisi için kabul edilemez olduğunu belirtmiş ve “üç gün kalsa fenalık geçireceğini” (s. 149) dile getirmiştir. Oysa bir süre sonra aşka dönüşen ilişkileri boyunca bu çift, sürekli gökdelende buluşmuş, aynı binanın farklı katlarında yemek yemiş, sinemaya, konsere gitmiş, spor yapmış, çalışmış ve sevişmişlerdir. Nitekim zorunlu ev çalışma günlerinin (EÇG) sıklaşmasıyla sık sık evde çalışmak zorunda kalmışlardır. “Sanırım valilikten talep geliyor” diye düşünür anlatıcı, “Trafığe daha az insan çıksın isteniyor. EÇG’nin geldiği gün, toplu taşıma ve dışarıda yapılan her tür harcamaya da ek vergi geliyor” (s. 146). Hafta sonu ise baş karakter kendi isteğiyle binadan çıkmama kararı alır çünkü referandum nedeniyle şehrin farklı bölgelerinde mitingler düzenlenecektir. Nitekim evde kalma, devlet ve akıllı bina idaresi tarafından da özendirilmektedir. Zorunlu EÇG kararı gelmesiyle “restoran ve eğlence katlarında yüzde 10’a varan özel indirimler olacak, bina sakinlerinin ücretsiz katılabileceği çeşitli yarışmalar, spor etkinlikleri ve oyunlar düzenlenecekti” (s. 160).

Bu durumun bireylerin üzerinde bir etkisinin de anlam yitimi olduğu düşünülmüştür. Kentin farklı mevkilerde farklı atmosferde sunduğu hizmetlerin tamamının tek bir mekânda ve aynı ortamda deneyimlenmesi, özellikle Jean Baudrillard (2020) ve Frederic Jameson (2008) gibi postmodern mekân eleştirmenlerinin tepkisine neden olmuştur. Şehirde farklı alanlarda icra edilen faaliyetlerin, AVM benzeri tek bir çatı altında birleştirilmesi karşısında Baudrillard (2020), bu yaşamları “birleşmiş hayat” olarak tanımlar ve böyle bir hayatın anlamdan yoksun olacağını öne sürer:

Çalışma, eğlence, doğa, kültür; eskiden gerçek yaşamda, ‘anarşik ve arkaik’ kentlerimizde dağınık olan ve sıkıntı ile karmaşıklık yaratan bütün bunlar, kopuk ve birbirlerine indirgenemez bütün bu etkinlikler; bunların hepsi, en sonunda aynı kesintisiz alışveriş gezintisinde birleşti, birbirine karıştı, iklimlendirildi, türdeşleşti, tüm bunlar modanın aynı çift cinsiyetli ambiyansı içinde cinselliğini yitirdi (Baudrillard, 2020, s. 22).

Baudrillard, bu şekilde birleşmiş hayatın özünde, “bu evrensel özetle artık *anlam* olamayacağı”ndan, çünkü böyle bir yaşamın artık simgesel işlevini yitirdiğinden söz eder. “Sürekli bir ilkbaharda ebedi bir ‘ambiyans’ bileşimi var yalnızca” (s. 23). Jameson (2008) ise farklı bir bağlamda bu binaların kentin bir parçası olmayı değil, onun kopyası olmayı, onun yerini almayı, kenti ikame etmeyi amaçladığını belirtir (s. 40). Mimar ve düşünür Manfredo Tafuri (1979) ise paralel bir okumayla gökdeleni kent içinde kent olarak tanımlar. Ona göre bu “devasa makine” bir kentin sunabileceği tüm hizmetleri yerine getirebilecek durumda olduğundan kentle olan herhangi bir iletişimi dışlar. Bu nedenle gökdelen, bir “anti-kent”tir (aktaran Tuna Ultav, 2015, s. 138).

Dolayısıyla tıpkı Tahsin Yücel’in romanında olduğu gibi “Üçüncü Çocuk”ta da gökdelende oturanların şehirde olup bitenler hakkında hiçbir fikirleri yoktur. Protesto gösterileri ve şehrin durumu konusunda gerçeği öğrenmek isteyen anlatıcı, yalnızca hükümet yanlısı haberlere ulaşabilir. Kısaca bulundukları mekânlar ve kullandıkları aygıtlar onları manipülasyona açık bir şüursuzluk düzeyine getirmiştir. Bu nedenle hem tahakkümün bir nesnesi hem de kullandıkları “demokratik” oy aracılığıyla uygulayıcısı olurlar.¹²⁸ Dolayısıyla öyküde “yeni cennet” olarak sunulan gökdelen, aslında farkına varılmayan bir kapatılma mekânıdır.

¹²⁸ Bu mekânın birey ve toplum üzerindeki etkilerine aşağıda daha ayrıntılı değinilecektir.

Başka tür bir kapatma mimarisiyle yukarıda incelediğimiz *Abluka* filminde karşılaşmıştık. Bu filmde kapatılma, getto-varoş-kamp ekseninde sosyo-ekonomik dezavantajlı gruplar odağında gösterilmektedir. Kapatma mimarisinin bir diğer örneğini Bilge Karasu'nun (1985) distopyası *Gece* romanında görüyoruz. Burada totaliter yönetimin kapatmaya yönelik uygulaması, kent ve sokaklar bazında “korku mimarisi” ve “korku söylemi” doğrultusunda yürütülmüştür. Yine *Biz*, *Swastika Geceleri*, *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört*, *Fahrenheit 451*, *Damızlık Kızın Öyküsü* gibi klasik distopyalarda totaliter sistem doğrudan baskı, işkence ve korkuyla kendini gösterir. Dolayısıyla tek kaçış bölgesi bu sistemin kolunun uzanamadığı “dışarı”sıdır. *Biz*, *Swastika Geceleri* ve *Fahrenheit 451* dışında bu distopyalarda baskı sisteminin ulaşamadığı bir dışarı ya yoktur ya da hikâyenin coğrafyasının ve olay örgüsünün dışına taşmıştır ve kurtuluştan, ancak anlatının başka bir katmanında, hikâyenin bittiği yerde söz edilebilir.

Cesur Yeni Dünya'daki gibi liberal sistemlerde, *Beyaz Gürültü* (*White Noise*, DeLillo, 1985) gibi tüketim cennetlerinde geçen distopyalarda ise totaliter sistem, haz ekonomisi ve manipülasyon üzerinden, reklam ve medya kanallarıyla işletilir. Korku ise kaynağın merkezinden saptırılarak “öteki”ne yüklenebilir. Örneğin *Beyaz Gürültü*'de korku, ölüm olgusuna yöneltmiştir. Liberal distopyalarda her iki biçimiyle de korku yönetimi, genellikle bir manipülasyon ve şiddet motivasyonu aracı olarak kullanılır.¹²⁹ “Üçüncü Çocuk” öyküsünde de totaliter yönetim, halk oylaması ve demokrasi gibi özgürlükçü görünen pratik ve söylemlerin arkasına saklanarak öykü kişilerince neredeyse görünmez ve hatta bu nedenle de kabul edilebilir hâle gelmiştir: Yukarıda karakterin, aslında birer kapatma mekanizması olan Başkan'ın AB'lerini nasıl onayladığını görmüştük.

Sonuç olarak diyebiliriz ki gökdeleni merkeze alan kent distopyalarının beslendiği başlıca kaynak, yüksek modernite ve gökdelen eleştirileridir. XX. yüzyılın başlarında tasarlanan kent ütopyları, ideal kent projeleri ya da günümüzde reklamlarda “yeni cennet” (*New Eden*) olarak pazarlanan kendine yeter yapı ve güvenli siteler ve bunlara yönelik eleştiriler kent distopyacılarını etkilemiş, onlara ilham kaynağı olmuştur. Dolayısıyla kent distopyaları aynı zamanda birer anti-ütopya olabilirler.

¹²⁹ Bauman (2020) iktidarın bu politikasını şöyle özetler: “Bütün büyük fikirlerin güvenilirliğini yitirdiği bir çağda hayalet düşman korkusu politikacıların güçlerini sürdürmek için sahip olduğu tek şeydir” (s. 181).

Gökdeleni merkeze alan kent distopyacılarının beslendiği bir diğer kaynak ise kule semiyotiği ve popüler kültürdeki kule imgesidir. Geçmişten bu yana anlatılan hikâyeler ve günümüzde meydana gelen bazı olaylar, belirgin bir kule imgesinin oluşmasına yol açmıştır. Distopyacıların, çağımızın huzursuzluklarını ekleyerek bu kule anlatılarından faydalandıklarını söylemek mümkündür.

Kule, kilise, katedral, cami, saray, şato gibi dikey formdaki mimari yapılar, farklı anlamlar taşımakla birlikte çevreleri ile bir yücelik ilişkisi kurmuşlardır. Varlıklarını görkem, heybet ve yücelik kavramları tanımlar. Geleneksel kültürlerde bu yücelik makamı yalnızca tanrının evidir ve genellikle boş biçimde tasarlanır. Dini yapılar da tanrısal güçle dolu olan bu “boşluğa saygı” temeli üzerine inşa edilmişlerdir.¹³⁰ Dolayısıyla bu dikey yükselti, hiyerarşik bir kutsallık aurasına sahiptir. Bu boşluğun, insan tarafından, insan için doldurulmaya başlanmasının, Babil Kulesi arketipinde karşılaştığımız gibi, anlam ve inanç düzeyinde bazı sorunlara yol açtığı düşünülmüştür. Kısaca yükseğe insanın yerleşmesiyle birlikte kule imgesinin yer aldığı tarot kartında gördüğümüz gibi kulede çatlaklar oluşmaya başlar. Richard Sennett (2013), kutsal yapılar ile gökdelenleri karşılaştırdığında sorunun tam da bu semiyotik bağlamda olduğuna işaret eder. Ona göre kent tasarımlarında görülen dikeyleşmeye yönelik ısrar, ızgara kentin dikey formu biçiminde tekrar kurulmasıdır (s. 80). Bu dikey form, diğer yüksek yapılara (Japon Evleri ve Orta Çağ Kilisesi vb.) kıyasla simgesel değer açısından yoksundur; bu nedenle üzerimizde yarattığı etki bakımından “nötr”dür (s. 80).

Ancak özellikle gökdelen kurmacaları bu yapıları, “nötr” olmanın yanı sıra başka özellikleriyle de betimlerler. Gerek gerçek gerekse kurmaca dünyada gökdelenler, genellikle gücü sembolize eden ve güç ilişkileri içinde konumlanan figürlerdir. Örneğin Modernizmin, “makine çağı”nın, fütürizmin atılımcı gücünü taşırlar (*Metropolis*’in dikey mimarisini ya da Eiffel Kulesi’nin çelik konstrüksiyonunu hatırlayalım). Kalkınma, istikrar, dayanıklılık, fallik güç, kapitalizmin ve finans sektörünün imgeleridirler¹³¹; Devletin, partinin, polis gücünün ve bürokratik aygıtların üstünlüklerini vurgulayabilirler (1984, M. Radford, 1984; *Brazil*, T. Gilliam, 1985). Bir diğer biçimiyle de küreselleşen

¹³⁰ Doğu-Batı kültürleri arasındaki kutsal mekânın boşluğu karşılaştırması için bkz. Sennett (2013) s. 28.

¹³¹ Örneğin Joel ve Ethan Coen’in (1994) *The Hudsucker Proxy* [Bir Şirket Komedi] filminde popüler intihar yerleri haline gelen gökdelenlerin böyle bir temsiliyle karşılaşıyoruz.

neoliberal ekonominin, örneğin Dubai'nin, süper yüksek ve süper lüks gökdelenleri gibi zenginliğin, haksız kazancın, hiyerarşinin, toplumsal tabakalaşmanın, ihtişamın, gösterişin, insan sömürsünün, silah, uyuşturucu ve insan kaçakçılığı ile elde edilen kara paranın, savaş sermayesinin ürünleri olabilirler. Stephen Graham'ın (2020) gösterdiği gibi gökdelen, kütleli varlığının ötesinde, yükseklik-alçaklık dikotomisi üzerinden güç, yücelik, zenginlik, statü, kibir, gösteriş, baskı, tahakküm gibi anlamlara açılan dikey bir metafordur. Bu da diğer dikeylik metaforlarıyla birlikte "toplumsal hayatın fiziksel ve fenomenolojik deneyimlemesinden" türemiştir ve toplumsal ve siyasal dünyayı algılama ve şekillendirme biçimlerimizi etkiler (s. 26).

Bunun yanı sıra kule, kale gibi savaş mimarisine yönelik bir yapıdır ve varlığıyla sürekli dışlama-içleme ilişkisi kurar (Mumford, 2007, s. 66). İçeridekiler ile dışarıdakilerin profillerini belirler; biz'den olanı terbiye eder ve ötekinin kim olduğunu tayin eder. Yakından baktığımızda Babil Kulesi arketipinin de dil üzerinden benzer bir ötekilik/yabancılaşma kurduğunu, kulenin bu anlaşmazlık ve iletişimsizlik yüzünden bitirilemediğini biliriz. Böylece asıl iktidar güçleri (burada tanrılar), yücelik makamını korumuşlardır.

İlk inşa edilen kulelerin savaş mimarisi olduğunu ve kaleler için gözetleme amaçlı dikildiğini hatırlarsak (Mumford, 2007, s. 69) kule ve gökdelen anlatılarının içine sızan savaş, çatışma, gözetim gibi konulara da daha yakından bakma fırsatı bulmuş oluruz. Kule, ötekinin mesafesini yakınlık-uzaklık üzerinden tayin etme amaçlı bir gözetleme makinesidir ve varlığı düşman ötekinin mevcudiyetine bağlıdır. Dolayısıyla ister kale ya da hapisane kulesi olsun, ister gökdelen, kule hem içeridekinin hem de dışarıdakinin birbirlerini yabancı olarak kodladıkları bir gözetleme ve kontrol mekanizmasıdır. Büyük kentlerde gökdelendeki biri nasıl "tanrısal göz" (De Certeau, 2008, s. 186) ile kentin sokaklarına bakarak oradaki "küçük insanları" öteki olarak kuruyorsa, sokakta yürüyenler de gökdelenlerde yaşayan, oturan, çalışan insanlara yönelik bu ötekilik retorikini sürdürürler.

Kule semiyotiği ve imgesinin tüm modern gönderimleriyle birlikte gökdelen anlatılarına sızmasıyla birlikte gökdelenler, sürekli saldırıya açık ve her an yıkılma tehdidi altında olan güven(siz)lik kaleleri olarak temsil edilmişlerdir. Bu kırılabilirliğiyle savaş, gözetleme, kibir, iktidar ve güvenlik kaygılarını beslerler. Anlatılarda kule, eğer Kafka'nın *Şato*'su kadar ulaşılmaz ve gizemli güçlerle donanmış değilse ya yıkılmaya

yazgılıdır ya da sürekli böyle bir tehdidin altındadır. Yıkım, Tanrılardan gelmezse eğer Dünya Ticaret Merkezi'nde olduğu gibi kapitalist sistemin dışarıda bıraktığı öfkeli gruplardan gelebilir: İkiz Kuleler'in terör saldırılarıyla yıkılmasının peş peşe ekranlarda gösterilmesi de devletin bu kuleler üzerinden kamuoyunda militer bir tepki geliştirme çabası olarak yorumlanmıştır (Bauman ve Lyon, 2018, s. 83; Graham, 2020, s. 139). Bu görüntüler, kamuoyunda daha köklü bir güvensizlik algısı yaratarak devletin “ulusal güvenlik” önlemlerini artırması, gözetim sistemlerini yaygınlaştırması ve işgal hazırlıkları için görsel bir meşruiyet zemini oluşturmaktadır. Bazen de yıkım, Missouri St. Louis'deki meşhur Pruitt-Igoe sosyal konutları örneğinde yaşandığı gibi devlet ve belediyelerin buldozerleriyle gerçekleştirilebilir. Öyle ki gökdelenlerin yıkımını içeren görüntüler, popüler kültür ve medyada bir tür yıkım pornosu biçiminde tekrar tekrar gösterilir. Dolayısıyla medya da “yıkılan kule” anlatılarından faydalanarak kent distopyası algısını sürekli pekiştirir.

Modern gökdelen distopyaları kule göstergesini ya Babil Kulesi'ne açıkça atıfla sürdürmüş ya da gökdelenlerini bir savaş alanı olarak kurgulamıştır. Örneğin *Metropolis* filminde Babil Kulesi hikâyesi, sınıflar arası gerilimleri yatıştırmak amacıyla bir tür uyarıcı hikâye ya da mesel olarak kullanılmıştır. Böylece gruplar arası ötekilik, belirli bir amaç uğruna (Babil Kule Kentini yaşatmak) törpülenmeye, toplumsal düzen geri getirilmeye ve kuleler şehri sağlamlaştırılmaya çalışılmıştır. Yücel'in *Gökdelen*'inde ise “NivYorklu” Temel Diker'in İstanbul'un tamamını Babil Kuleleriyle doldurmak istediği belirtilir (50). Dünya Ticaret Merkezi'nin İkiz Kulelerini bu bağlamda değerlendiren Paul Virilio da kuleleri “kentin Babilleşmesi”nin bir örneği olarak göstermiştir (aktaran Graham 2020, s. 131).

Gökdelen distopyalarında yıkım tehdidini kuran unsur bizzat gökdelen tarafından inşa edilen ötekilerdir. Ballard'ın *Gökdelen*'inde “kat savaşları”, sınıflar arası çatışma düzeyinde yaşanır. Haliyle gökdelenin ötekileri, aşağı katlarda yaşayan ve bu büyük binanın tüm sıkıntılarını ve sorunlarını daha ağırlıklı hisseden düşük gelir gruplarıdır. Tahsin Yücel'in distopyasını yazdığı dönemde Türkiye'de henüz günümüzdekine benzer bir mülteci sorunu bulunmamaktadır. Dolayısıyla o da *Gökdelen* romanında ötekileri, neoliberal ekonominin çeperlere ittiği işsiz, evsiz, yoksul ve yabancı bir hayat yaşamak zorunda bırakılan insanlar olarak gösterir (*Yılkı insanlar*). Bu insanlar gökdelenlerle

doldurulmuş kente doğru yürüyüşe geçmişlerdir. Dolayısıyla Yücel de Ballard gibi duruma ekonomi ve sınıf çerçevesinden bakar ve romanını çatışmanın kaçınılmazlığı ile noktalar.

Oysa günümüze yaklaştıkça kentsel ötekinin teninin renginin koyulaşmaya başladığını görüyoruz. Dolayısıyla günümüz distopyalarında kentsel ötekinin özellikleri arasına etnik boyut da eklenmiştir. Oya Baydar'ın (2019) *Köpekli Çocuklar Gecesi* romanında bu durum sokak çocukları üzerinden ele alınmıştır. Onun dışında tıpkı “Üçüncü Çocuk” gibi *Kurbağa Adası* (Selim Erdoğan, 2019) adlı kent distopyasındaki gökdelen de kentsel öteki olarak mültecilerin tehdidi altındadır. Hızla çürümekte olan bir gökdelenin nasıl zamanla mülteciler tarafından işgale uğradığını, farklı etnik grupların farklı dilleri konuşan farklı coğrafyalardan gelenlerin istenmeyen komşular hâline gelişini anlatır.

“Üçüncü Çocuk”ta hem akıllı binalarda yaşayanların hem de kentin ötekileri göçmenlerdir. Anlatıcı karakter kentteki göçmen sorununu şöyle aktarır:

İstanbul'un bazı dış mahallelerinde oturma iznine sahip olan işsiz güçsüz göçmen ve mültecilerin kurduğu suç çeteleri, son birkaç yılın en önemli sorunlarından biri. Polisin bazı bölgelerde kontrolü elden kaçırdığı bile söyleniyor. Bu çeteler beni de kızdırıyor. Devletin bu mahallelere ücretsiz yemek ve sağlık hizmeti götürmesine karşın onlar çeteleşerek daha çok para kazanmanın yollarını arıyor, şehirdeki suç oranını artırıyorlar. Yeni ekonomik sistemde kol gücüne dayalı emeğe çok az gereksinim duyulduğu için doğru dürüst Türkçe konuşamayan, eğitimsiz göçmenler İstanbul'da artık sigortalı iş bulamıyor ve kayıt dışı ekonominin bir parçası oluyorlar. Komşumla birlikte çete elemanlarını öldürürken bunlar geçiyordu aklımdan (Açar, 2018, s. 153).

Anlatıda ana karakter elbette insanları gerçekte öldürmüyordur. Ancak oynadığı “Akıllı Binada Terör” adlı yeni “Süper 3D 360 Dereceli bilgisayar oyunu”nun böyle bir kurgusu vardır. “Sanal Gerçeklik Koltuğu”nda oynanan bu oyun, beynine takılı Aybisi tarafından yönetilmektedir ve içinde bulunduğu çevre ile tam uyumludur. Bu doğrultuda söz konusu çevrenin dijital ortamlarda ve manipülasyonda nasıl kullanıldığı meselesi önem taşımaktadır.

2.2.2. Gözetim ve Manipülasyon Tekniklerinde Mekânın Kullanımı

Oynadığı bilgisayar oyununun kurgusuna göre, baş karakter, güzel bir eşi ve çocuğu olan bir aile babası rolündedir. Her şey gerçek gibidir. Kendi bulunduğu dairede hep birlikte

televizyon seyrederek kapı çalınır. Aybisi'nin gösterdiği ekranda, daire kapısının önünde “biri Afrikalı, diğeri Asyalı iriyarı iki erkek” (Açar, 2018, s. 152) durmaktadır. Anlatıcı onları içeri almak istemez; adamlar da “Biz kapıyı zorla açmasını biliriz” diyerek içeri girmeye çalışırlar. Aybisi, çetelerin, oturduğu binayı işgal ettiğini ve evden bir an önce çıkması gerektiğini bildirir: “evdeki elektrik şoklu otomatik silahı nerede bulabileceğimi söyledi. Eşimi ve kızımı yangın merdiveni kapısından kaçırmam gerekiyordu. Aybisi'nin söylediklerini yaptım. Göçmen öldürme oyunu artık başlamıştı” (s. 152).

Kaçarlarken eşi Ortadoğulu biri tarafından öldürülür, son sözü “Ne olur kızımızı koru” olur. Karakter oyundan çıkmak ister, ancak Aybisi deneyim kazandığını, oyunda kalmasını önerir. “Haklıydı”, der karakter, “Artık daha öfkeli, daha saldırgandım” (s. 152). Katlarda öldürme oyunu devam ederken kendisiyle oyunu eşzamanlı oynamakta olan bir komşusuyla karşılaşır. Onun sanal eşi de kaçırılmıştır. “Göçmen teröristler kadınları ve çocukları kaçırpı tecavüz ediyorlar” der (s. 153).

Öyküde iktidar partisi, göçmenlerin üçüncü çocuk sahibi olmalarının yasaklanması gibi totaliter bir yasayı doğrudan almak yerine bu kararı, demokrasi söylemini kullanarak vatandaşın üzerine yıkmıştır. Böylece klasik distopyalardan farklı olarak, neo-totaliter sistemde halk, doğrudan baskı rejiminin bir nesnesi olmak yerine onun suç ortağı olmuştur. Burada görüldüğü gibi eğlence sektörü de göçmenlere ilişkin yapılacak referandumda iktidarın istediği kararın çıkmasını garantilemek için bir tür “yurttaş asker” üretme ve liberal eğilimleri zenofobik senaryolarla törpülemek faaliyetine girişmiştir.

Stephen Graham (2013), yeni askeri kentçiliğin kendi meşruiyetini sağlama almak için popüler kültürü, gerek kentsel gerekse elektronik alandaki “militarize damarla kaynaştırma” gereği duyduğuna işaret eder. Örneğin kentsel savaş içerikli bilgisayar oyunları, yurttaş askerlerin yetiştirilmesi için gereken militarist kültür, eğitim ve becerilerin kazandırılmasında oldukça elverişlidir (s. 30). *America's Army* ya da *Full Spectrum Warrior* gibi askeri oyunlar, tıpkı öyküde olduğu gibi mekânın ön plana çıkarıldığı gerçekçi bir çevrede geçen öldürme oyunlarıdır. Bunlar, “oynayanlara, teröristleri kurgusal ve Oryantalleştirilmiş şehirlerde doğrudan ABD askeriyesinin kendi eğitim sistemlerine dayanan çerçevede katletme imkânı vermekte” ve “en büyük

eğlencesi imha etmek olan bir ultra-vatansever, zenofobik kişiler kültürünün ortaya çıkmasına” neden olmaktadır (s. 287).

Bunun yanı sıra öyküde anlatılan gökdelen, bu tarz bir korku yaratımı kullanılarak manipülasyon etkilerine son derece uygundur. Sennett (2013), toplumsal denetim alanı olarak nötrlüğün ya da ızgaralandırılmış mekânın ne kadar elverişli olduğundan söz eder: “Izgaralanmış mekân, gelişim için boş bir tual yaratmaktan da ötesini sağlar. O mekânda yaşamak zorunda olanlara boyun eğdirir; onların ilişkileri görme ve değerlendirme yeteneklerini körelterek yapar bunu. Bu anlamda, nötr mekânların tasarlanması başkalarına hükmetme ve boyun eğdirme eylemidir” (s. 81).

Öyküde Aybisi adlı beyne takılı kişisel bilgisayarın, bireyleri iktidarın istekleri doğrultusunda mekânı kullanarak bir tür duygusal eğitim ve terbiyeden geçirdiğini görüyoruz. Bireyin korku, kaygı, utanç, suçluluk, öfke gibi bazı duyguları harekete geçirilerek istenen algı ya da kanaatin oluşturulması ya da ekilmesi ve bunun ne kadar başarılı olduğunun gösterilmesi için öyküde bireyler pasif ve edilgen bir şekilde temsil edilmişlerdir. Dolayısıyla burada bir örneği verilen “Göçmen Öldürme Oyunu”nda göçmenler “terörist”, “çete üyesi” kısaca tehlikeli öteki olarak temsil edilirken vatan, yurt, kadın analogisi kurulan binanın savunulması da artık bir “namus” meselesi olarak apartman sakinine yüklenmiştir. Burada korkunun kültürel politikası üzerine düşünen Sara Ahmed’in (2015) belirttiği gibi “ahlaki ve politik mazeretlerin üretimi”yle karşılaşırız: “Şu an tehlikede olan bir şey yaratarak, o şeyin gelecekte uğruna savaşılabilecek bir şey olması sağlanır” (s. 101). Bu sayede “ev”, “teröre karşı bir savunma olarak seferber” edilmiş olurken (s. 97) evin sahibi de devletin silahlı güçlerinin yerini alarak ya da onları temsilen yurttaş-asker tayin edilir. Böylece gökdelen, anlamsal açıdan kale/kule gönderimlerinin gereğini yerine getirmiş olur.

Bu manipülasyon teknikleri yalnızca oyunlarla da sınırlı kalmaz. Kişisel bilgisayar aracılığıyla özellikle mekân üzerinden kayıp korkusu kullanılarak rüyalarda da benzer manipülasyon teknikleri uygulanmaktadır. AB’lerde oturan pek çok kişinin yaptığı gibi anlatıcı da geceleri Aybisi’nin uykuda kendisini takip etmesine izin vermiştir. Uyurken Aybisi’ye bağlanmanın sağlıklı bir uyku açısından iyi yanları vardır. Ancak karakter, onun, rüyaları kontrol edebileceğine ihtimal vermez. Bu nedenle referandum öncesi kendisinin ve çevresindekilerin gördüğü tuhaf rüyalara bir türlü anlam veremez ya da

bunların ailevi meseleler olduğunu düşünür. Ona göre bu rüyalar, uzakta oturan ailesine daha fazla ilgi gösteremediğinden dolayı suçluluk duygusunun bir tezahürüdür.

Bu rüyaların genel konusu, korku nesnesi olarak üreyerek hızla çoğalan sümüksü, yapışkan, kaygan ve istilacı özelliklerle temsil edilen ötekinin hızla yaklaşmasıdır. Bu yakınlaşma, aslında karakterin daha önce farkına varmadığı bir tehdidin (“göçmenlerin”) varlığına ve boyutlarına vurgu yapar. Özellikle ilk rüyada öteki, “iğrenmenin nesnesi” olarak “yapışkan bedenler”¹³² biçiminde gösterilmiştir. Kalkan balıklarına benzeyen yaratıklar, karaya çıkıp Güre’de çocukluğunun geçtiği yazlık siteye doğru ilerlemeye başlamışlardır. Anlatıcı ilk başta “hiçbirimize zarar vermiyorlar. Korkmaya gerek yok”, dese de balıkların evlerinin önüne kadar geldiklerini görür.

[O]rada yavrularını doğurduklarını ve o küçük yavruların kapı aralıklarından, bulabildikleri her boşluktan eve girdiklerini görüp şaşıyorum. Elvan [kız arkadaşı] uzaktan, ‘evlerimize yuva yapmak istiyorlar’ diye bağırıyor. Onları kovmak için eve doğru koşmaya çalışıyorum ama ayaklarımın altındaki kalkan balıkları yüzünden kayıp düşünüyorum. Hepsi yapışkan bir maddeyle kaplı (Açar, 2018, s. 156).

İkinci rüya, yaşadığı Akıllı Binanın hastane katında geçmektedir. Hastane, şehirdeki kanlı protesto gösterileri nedeniyle dışarıdan gelen göçmen yaralılarla doludur. Ablası, göçmen bir kadına yer açmak için hasta yatağından doğrulurken kadının üç çocuğu ablasının yatağını gasp eder. Bu rüyada da vatandaşlık haklarını yitirme korkusu ön plana çıkarılmıştır. Aybisi bu rüyayı “Haksızlığa uğramaktan ve suçluluk duygusundan ötürü öfke vardı” (s. 157) sözleriyle yorumlar. Anlatıcı ise bu rüyayı anne babasının bütün sorumluluğunu kız kardeşine yüklediğinden ötürü suçluluk duygusuna bağlar.

Üçüncü rüya Güre’deki yazlık site yöneticisiyle ilgilidir. Pek de sevmedikleri bu yönetici hastalanmıştır. Babası bu duruma çok üzülmüştür: “Muzaffer bırakırsa bu site dağılır” der. Bir yandan duygularını bu işe karıştırma diye oğluna çıkışır, “O gidince kim başkan olacak?” tır; diğer yandan da zorla oğluna “Ben de sizi çok seviyorum Muzaffer Amca” (s. 158) demeye zorlar. Uyanınca Aybisi bu rüyayı da şöyle yorumlar: “Vicdan azabına benzer bir duygu, çok sevdiğiniz birisine haksızlık yapmış olmaktan duyulan sıkıntı diyebilirim” (s. 158). Anlatıcı yine (üçüncü kere) Aybisi’nin “haklı” olduğunu belirtir ve

¹³² Bu kavramlar hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Sara Ahmed (2015) s. 119 ve Julia Kristeva (1982).

yıllardır ondan uzak kalmasından ötürü babasına haksızlık yaptığını düşünür. “Başkan Muzaffer, babam aslında” (s. 159). Burada da devletin lideri, rüyada baba figürüyle temsil edilmiş, ülkenin dağılması ve değişim korkuları üzerinden suçluluk hissi kullanılmıştır.

Anlatılan son rüya da ilkinе benzer, fakat bu sefer Beşiktaş’taki gençlik evinde cinsel bir içerikle sunulmuştur. Burada da odasından evin içine yayılan bir sürü bukalemun yavrusu vardır. Onları görünce annesi bayılmış, babası da “Oğlum sen ne yaptın? Bunlar ne?” (s. 159) diye kendisine kızmıştır. Aybisi, libidonun yükselmesiyle, korku ve suçluluk duyguları arasında bağ kurar. Arkadaşı ve yeni sevgilisi Nesrin de benzer şekilde “canavar” kalabalıkları arasında bebeğini kaybettiğini ya da AB’nin alt katlarında yaşayan memeli, dişi bir canavarın sürekli doğurduğu ve yavrularının İstanbul’u işgal etmeye başladıklarını görmektedir. Oylama yaklaştıkça anlatıcı kendisinin de “ailemi ve Nesrin’i koruyamadığım rüyalar görüp duruyorum” diye belirtir, “Ama Aybisi tam zamanında uyandırıyor sağ olsun” (s. 164).

Foucault (2000b), *Hapishanenin Doğuşu* kitabında bireylerin dönüştürülmesi için bir işlemci olarak mimarinin kullanımını şöyle tarif eder: “barındırdıkları üzerinde etki etmek, onların hâl ve gidişine müdahale etmek, iktidarın etkilerini onlara kadar yöneltmek, onları bir bilgi edinme sürecine sunmak, onları değiştirmek” (s. 258). Öyküde Aybisi ile temsil edilen sinoptik¹³³ mekanizmanın bilgisayar oyunları ya da rüyalar aracılığıyla kurduğu baskılama sisteminden söz edilmektedir. Burada Jeremy Bentham ve Foucault’nun panoptikonuna benzer mimari bir yapı, bir gözetleme kulesi ve gözetlenen aydınlık hücreler, kısaca duvarlar yoktur. Ancak bu sinoptik mekânizma yine de mekânı kullanır. Böylece tıpkı okul, hastane ya da fabrika gibi gökdelen, çocukluğun geçtiği ev ya da yazlık site de mekânsal ve mimari “terbiye etme işlemcisi” özelliklerini sürdürülür. Dolayısıyla makine bağımlılığı sonucunda yalnızca evin değil, burada olduğu gibi en mahrem mekânın -belleğin, hatıraların ya da bilinçdışının- da bir gözetim ve kuşatma-kapatma alanı olarak kurulduğunu görüyoruz.

¹³³ Yeni gözetleme sistemi olarak düşünülen “sinoptikon”, panoptikondan çok daha esnek, hareketli ve teknolojik bir düzendir. Burada ceza sistemi değil arzu yönetimi ön plana çıkarılır ve örneğin sosyal medya ya da kredi kartı kullanımı gibi bireylerin kendi iradeleri doğrultusunda sisteme dahil olmaları beklenir. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Bauman ve Lyon (2018) s. 87.

Bireyin makineye bu denli teslimiyetini ilk olarak E. M. Forster'ın "Makina Duruyor" öyküsünde görmüştük. Daha sonra başta *Matrix* serisi olmak üzere siberpunk türü bilim kurgular yüksek teknolojinin insan yaşamını domine etmesi temasını sıklıkla kullanmıştır. Bu tarz anlatılarda genellikle "mekânın yitimi" sorunsalı ön plana çıkarılmıştır. Örneğin "Makine Duruyor"da baş karakter bu durumu şöyle ifade eder: "Biliyorsun bizler mekân duygusunu kaybettik. 'Mekân ortadan kalktı', diyoruz, ama ortadan kalkan, mekânın kendisi değil, duygusu. Yani varlığımızın bir parçasını kaybettik" (Forster, 2020, s. 171-172). Oysa "Üçüncü Çocuk"ta tekno-totaliter sistemin kendisi, mekânı ve mekân duygusunu çeşitli sebeplerle ön plana çıkarmaktadır.

Ancak buradaki sistem ilk olarak Bentham tarafından projelendirilen ve Foucault'nun toplumsal bir denetim modeli olarak geliştirdiği panoptikon değildir. Örneğin Zamyatin'in *Biz* romanındaki şeffaf dairelerin olduğu cam apartmanlar, herkesin herkesi gözetlediği, karakterlerin sürekli gözetim altında tutulduğunun farkında olduğu bir panoptikon mimarisidir. Bu, herkesin birbirinin denetçisi olduğu bir kent distopyası modelidir. Oysa "Üçüncü Çocuk"da gözetim, panoptikon sistemindeki gibi gözetlenen nesnenin farkındalığı esasını temel almaz. Tersine, beyinlerine ekili bireysel bilgisayarı aracılığıyla en mahrem anları bile gözetim altında tutulmasına rağmen karakterler, birer gözetim nesnesi olduklarının farkına varmazlar. Çünkü burada disipline edici davranışlar, gözetlendiğini düşünen bireyin kendisi tarafından edinilmez; istenilen davranışlar öfke, nefret, korku, tikslenme, suçluluk gibi kimi duyguların manipülasyonu, "algı yönetimi" ve bilinçdışı kanaat ekimi ile elde edilir. Birey gözetlendiğinin farına varmamalıdır yoksa kişisel bilgisayarını ("Aybisi") kullanmaz ve yeni çıkan modellerini satın almaz. Dolayısıyla klasik distopyalardan farklı olarak burada devletin teknoloji ve mekân aracılığıyla Gramsci'nin (2011) kullandığı anlamda bir "rıza eğitimi" uyguladığından söz edebiliriz (s. 190). Doğrudan ve açık "zorlama", yerini gizli zorlama ile rızanın bir kombinasyonuna bırakmıştır (s. 193).

Kısaca buradaki denetim sistemi, aslında bir tüketici olan karakterin ürkütülmemesi ve rızası üzerine kuruludur. Haliyle neoliberal hegemonik sistemde "Büyük Birader"¹³⁴

¹³⁴ David Lyon (2018), "Büyük Birader" benzetmesinin gözetim için en sık baş vurulan benzetmelerden biri olduğuna dikkat çeker. "Dosyaları ve kayıtlarıyla idari aygıtın topyekûn bir kontrol aracı olarak

kendi disipline edici gücünü doğrudan dayatan bir sistem değil, kullanıcının rızası ve onayına bağımlı görünen, işbirlikçi, kollayıcı ama yine de gizlice totaliter sisteme hizmet eden bir aygıta dönüşmüştür. Graham (2013) bu yeni dijital gözetleme kültürünün “bazı Orwellci Büyük Birader senaryolarında olduğu gibi zorlanmış, baskı gören yurttaşlara basitçe dayatılma”dığını belirtir. “Çoğunlukla web kameraları, cep telefonu izleme ve coğrafi-konumlama sistemlerinin kullanımında olduğu gibi benimsenir ve yeni gezerlik, kimlik, cinsellik ve olağan günlük hayat -ayrıca direniş- terimlerini örgütlenme araçları olarak faal biçimde kullanır” (s. 121). David Lyon (2006) da benzer bir yorumda bulunur: “Gözetleme sadece zorlayıcı ve kontrolcü değildir. Çoğu zaman gözetleme, bir etki, ikna etme ve ayartma olayıdır” (s. 113). Bauman ve Lyon (2018) akışkan modern tüketim toplumunda yönetim modelini cezalandırma değil, arzu politikası üzerinden açıklar: “Her şey zorlamadan cezbetmeye ve ayartmaya, normatif düzenlemeden halkla ilişkilere, polislikten arzu uyandırmaya dönüşüyor; ayrıca, her konuda amaçlanan ve hoşnut olunan sonuçları elde etmek için gerekli olan başlıca rol, ... yönetenlerden yönetilene devrediliyor” (s. 72). Dolayısıyla bu yeni tekno-totaliter sistemde tüketici-karakterler mutlu ve cahil kalmalıdır. Bu bakımdan Akıllı Bina’da oturanlar, *Cesur Yeni Dünya*’nın *soma* (uyuşturucu) etkisi altındaki çocuksu sakinlerine benzemekle birlikte onlardan daha militer, endişeli ve asabidirler.

Aslında anlatıcı Aybisi’nin sürekli kendisine gösterdiği kanlı isyan ve protesto gösterilerini içeren kent haberlerinin gerçekliğinden şüphelenmektedir. Bu protestoların “tuhaf” olduğunu düşünür, “Başkan yayın yasağı getiriyor ama gösteriler referandumda evet çıkmasını isteyenlerin işine yarıyor” (s. 161). Ayrıca Aybisinin gösterdiği haberlere göre:

[G]österiler sadece referanduma yönelik olmaktan çıkmış, Başkan karşıtı bir harekete dönüşmüş... aralarında genç işsizler de var. Göstericilerin çoğu Türkiye doğumlu, vatandaşlık haklarına sahip, işsiz genç göçmenler. İyi eğitim alamayan, işsizlik maaşıyla geçinen, çok düşük ücretler karşılığında kayıt dışı olarak çalışan ve toplum tarafından aşağılanan kişiler. Buldukları her fırsatta öfkelerini böyle dışarı vuruyorlar (Açar, 2018, s. 161).

kullanılması sonucu devlet yönetimi tek bir kişi veya partinin elinde toplanınca Büyük Birader’den bahsediyoruz” (s. 21).

Bunun üzerine yine EÇG kararı gelmiş, iktidar gösterileri bahane ederek şehir içi ulaşım araçlarına çeşitli kısıtlamalar getirmiştir. Tüm bu haberler karşısında anlatıcı sorgulamayı daha derine götürmek yerine yeni kız arkadaşıyla buluşup kahvaltı yapmaya karar verir.

Amerikalı kent sosyoloğu Sharon Zukin (1991), hizmet sektörü toplumunun, “çatışmanın dışarıya konforun içeriye tasarlandığı Disneyleştirilmiş bir rüya”da (321) yaşadığını belirtir. Bu Disneyleştirilmiş dünyanın düzenli çalışan ve her türlü konfor ve eğlenceyi kendi türdeşleriyle birlikte hazır elinin altında bulan insanları, *Cesur Yeni Dünya*’nın sakinleri gibi saf, çocuksu ve dürtüsel bir yaşam sürmektedir. Dolayısıyla Akıllı Binaların “çocuk”¹³⁵ sakinleri, özgür düşünebilen, yetkin bireyleri değildir. Çalışmadıkları zamanlar tensel hazlarının peşinden giderek yemek, içmek ve eğlenmek isterler. Bu durum bireyleri aile bağlarından ve dışarıyla olan ilişkilerden koparacak, yalnızca kendi benzerleriyle bir araya gelmelerine, aynı mekânı paylaşan kişilerle ilişki kurmalarına neden olacaktır. Böylece gökdelen, bireyin yalnızlaşması, tekillleşmesi, çocuklaşması, tüketim ve haz odaklı bir yaşam biçimine yönelmesi, kısaca tüketim makinesi tarafından üretilen “tek boyutlu bir insan”¹³⁶ hâline gelmesi için uygun bir habitatır. Öyküde bu bireyin kaçacağı bir “dışarı” yoktur; o artık kaçınılmaz olarak sistemin bir vatandaşı, politik manipülasyonun nesnesi ve tahakkümün uygulayıcısı hâline gelmiştir.

Mark Neocleous (2014), *Güvenliğin Eleştirisi* kitabında, “güvenlik ihtiyacının ‘belirgin’ ve ‘doğal’ hâle gelmesi ve bir ideoloji olarak iş görmesi için korkunun harekete geçirilmesi gerek”tiğinden söz eder. “Dolayısıyla, insanlara sürekli olarak dünyanın ne kadar tehlikeli olduğu ve çok büyük tehlikelerle yüz yüze bulundukları söylenmeli”dir (s. 164-165). “Üçüncü Çocuk” da diğer gökdelen anlatılarında olduğu gibi neo-totaliter sistem gerek kent düzeni gerekse çeşitli teknolojik ve dijital aygıtlarla mekânın kendisine, kısaca o yerin ruhuna (steril, konforlu vs.) işaret ederek inşasının temelinde yatan korkuları açığa çıkarır ve bunları kullanarak bireyi istediği yönde harekete geçirir.

¹³⁵ Mumford (2007), banliyö yaşantısını bir tür çocukluğa dönüş olarak tarif eder: “Burası sadece çocuk merkezli bir ortam değildi; gerçekliğin haz ilkesine kurban edildiği çocukça bir dünya görüşü üzerine temellenmişti” (s. 602).

¹³⁶ Bu terim Herbert Marcuse’a (1990) aittir. Aynı başlığı taşıyan kitabında tek boyutlu insanın oluşmasında etkili olan sistemin işleyişini öyküdekiyle benzer biçimde şöyle tarif eder:

Tek boyutlu düşünce politika uygulayıcıları ve onların kitle-bilişim pazarlamacıları tarafından yöntemli olarak geliştirilmektedir. Bunların söylem evrenleri kendini-doğrulayan varsayımlar tarafından kalabalıklaştırılmakta ve bunlar aralıksız olarak ve tekeli bir biçimde yinelenerek hipnotize edici tanımlar ya da buyruklar olmaktadır (Marcuse 1990, s. 12-13).

Dolayısıyla yer üzerinden yalnızca ihtiras bedensel arzu, ihtiyaç ve dürtüler değil aynı zamanda bireysel korku ve toplumsal endişe gibi duygular da işletilmiş olur.

Bu korkuların başında konum- mevki- mekân gibi sahipliklerin ve mülkün kaybedilmesi korkuları gelir. İhtiyaçları ve dürtüleri tarafından yönetilen bu çocuk insan, iktidarların manipülasyonuna açıktır; özellikle mekânsal koruma güdülerini harekete geçirildiğinde milli- militer- eril asabiye ile dolar. Dolayısıyla neoliberal tip tekno-totaliter yönetimlerin tam da tercih edeceği bir ideal vatandaş kategorisi içinde yer alır. Gökdelen imgesini kent distopyacıları için bu kadar cazip kılan yönü yazarların eleştirmek istedikleri işte bu insan tipini yaratmasındaki payıdır. Bu yeni insan tipi gökdelen sakini, konforlu yaşamı içinde hedonist, tüketici, makina bağımlısı ve yalnızdır. George Simmel’in (2015) anlattığı modern kent insanının umursamaz, bezgin tavrına (*blasé*)¹³⁷ sahiptir (s. 321). Genelde distopya metinlerindeki kahramanlarda gördüğümüz etik, politik kaygıları taşımaz, bütüncül ya da militan çabalarını sergilemez; ancak uyuşuk da değildir.

Öte yandan içeridekinin görünmesi veya görüldüğünü bilerek davranışlarını ona göre düzenlemesi esasına dayanan panoptikon sistemi¹³⁸ olmasa da öyküde yer alan İstanbul temsili, Foucault’nun (2000b) sözünü ettiğine benzer bir “hapishane kenti”dir ve burada “çok yönlü ‘hapsetme’ düzenekleri tarafından beden tabi kılınmaktadır” (s. 445). Ancak kendine yeten akıllı binalarda geçen hikâyeler, genellikle hem kent hem de birey bazında bir kapatma mimarisi inşa eder.¹³⁹

Gökdelen mimarisi, kent distopyalarında genellikle bir kaygı mimarisi olarak işletilir. Gökdelen olumsuz öteki ile karşılaşmayı önleme amacıyla inşa edilmiş, güvenlik ve gözetleme sistemleri tarafından korunan bir “sığınak mimarisi” olarak adlandırılır (Bauman, 2020, s. 87). Bu “modern mimari sığınak”, der Bauman, “kuşkulanılan tehditlerin anıtı ve şehrin doğurduğu korkunun cisme bürünmüş halidir” (s. 87). Ancak tam da böyle olduğu için anlatılarda gerilim, bu sığınanın hiç de sanıldığı kadar muhkem

¹³⁷ Georg Simmel’in (2015), 1903 yılında kaleme aldığı “Metropolis ve Kent” adlı önemli çalışmasında metropollerdeki “sinirsel uyarımlardaki yoğunlaşma” (s. 317) ve aşırı nüfus nedeniyle insanlar birbirlerine karşı çekingenlik, ilgisizlik, mesafelilik ve kayıtsızlık davranışları geliştirmek zorunda kalmışlardır. Simmel bu tavrı *blasé* olarak adlandırır.

¹³⁸ “Panoptikon’un büyük etkisi buradan kaynaklanmaktadır: tutukluda, iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görülebilirlik halini yaratmak” (Foucault 2000b, s. 297).

¹³⁹ Kentin gökdelenlerle bir labirente dönüşmüş halini Ramin Matin’in (2018) *Son Çıkış* filminde görmüştük.

olmadığı üzerinde kurulur. Mekânın kendisi, aslında uzak tutmaya çalıştığı şeyi (ötekini) kendisine çağırmaktadır. Böylece sığınak mimarisi distopyalarda kolayca Nan Ellin'in (1997) sözünü ettiği "korku mimarisi"ne (s. 9) dönüşür. Böylece distopya mekânı Mike Davis'in (2006) savunma üzerine tasarlanan postmodern kentsel mekânın bir "kale mimarisi" (s. 223) olduğuna ilişkin yorumuna benzer biçimde kule semiyotiğini sürdürür. Kaleyi savunmak gerekir.

Peki ya mekânın korkular tarafından sömürüldüğü değil de çeşitli özgürlük imkânlarına açıldığı bir kent distopyasından söz etmek mümkün müdür? Belki her şeyin sonunda böyle bir yer vardır.

2.3. KOMİK KİYAMETİN OLANAKLARI YA DA ÜMİTVAR EKO-DİSTOPYA: KÖRFEZ

Bu teze kentin dış surlarından varoşlardan girdik, bir öyküyle merkeze ve büyük rezidanslara geldik. Şimdi inceleyeceğimiz filmde ise parklara, bahçelere, limana, piknik yerlerine, denize açılıyor, kamusal alana çıkıyoruz. Şimdiye kadar ele alınan kent distopyalarında bu farklı mekânlar kendi spesifik durumları içinde hep birer kapatılma alanı olarak temsil edilmişti. Bu kapatılma alanları *Abluka* ile cebren, "Üçüncü Çocuk"ta da hile ile kurulmuştu. Emre Yeksan'ın 2017 yılında gösterime giren *Körfez (The Gulf)* filmi ise tersine çevremizdeki açık ya da gizli duvarları ve kapatılma alanlarını yıkmaya yönelik bir adımdır.

2000'li yıllarda Türkiye'de ekolojik distopya kapsamında değerlendirebileceğimiz bu önemli yapımda söz konusu edilen şehir İzmir'dir. *Körfez*'de bir tankerin patlamasıyla yayılan kötü koku ve bozulan idari, sosyal düzen, filmin distopik atmosferini oluşturur. Filmin değerlendirmesine geçmeden önce konusunu hatırlayalım:

Boşanmasının ardından İstanbul'dan İzmir'e dönen Selim (Ulaş Tuna Astepe), bir yandan ailesi ve eski arkadaşlarıyla buluşurken diğer yandan da doğup büyüdüğü şehri yeniden deneyimlemek üzere kent sokaklarında rastgele gezintilere çıkar. Bu gezintiler farklı karşılaşmalara vesile olur. Yolunun kesiştiği kişilerden biri de ileride hayatını tamamen değiştirmesine yardımcı olacak Cihan'dır (Ahmet Melih Yılmaz). Cihan bir alışveriş merkezinde geçici bir temizlik görevlisi olarak çalışmaktadır. Selim, hatırlayamadığı bu

askerlik arkadaşına önce şüpheyile yaklaşır ancak zamanla ona güvenmeye başlar; böylece kentin hiç bilmediği mekânlarına, insanlarına, yaşantılarına ve deneyimlerine açılır. Bu esnada İzmir Körfezi'nde meydana gelen kaza ile bir tankerin patlaması ve ardından yayılan kötü koku, yalnızca Selim'in hayatını değiştirmekle kalmayacak, İzmir'in doğal, idari, sosyal ve ekonomik yapısını da alt üst edecektir. Bu felaket atmosferi ve olağanüstü koşullar altında hızla boşalan kenti terk etmeyen insanlar bir değişim hareketinin önünü açacaklardır.¹⁴⁰

Körfez, tam olarak apokaliptik ya da post-apokaliptik bir film sayılmasa da onu bu türe yakınlaştıran oldukça fazla öge barındırmaktadır. Bunlardan belki de en temel belirleyicilikte olanı, yukarıda adı anılan diğer post-apokaliptik anlatılar gibi çevresel bir felaket karşısında yaşananları ele almasıdır. Bu bölümde *Körfez*'i ekolojik-apokaliptik kent distopyası bağlamında incelemek amacıyla şu sorulardan hareket edilecektir:

- I. Öncelikle bu filmi hangi açılardan bir kent distopyası olarak tarif edebiliriz? Filmde ne tür kent sorunlarına değinilmiş ve bu sorunlar distopik bir şekilde nasıl gösterilmiştir?
- II. Filmde nasıl bir ekolojik eğilim görmekteyiz? Toplumsal ya da kentsel ekolojiye dair sorunlar bir kent distopyasında nasıl temsil edilmiştir? Bu açıdan bakıldığında *Körfez*'in yönetmeni Emre Yeksan'ın diğer filmi *Yuva* ile benzerlikleri ve ayrıldıkları noktalar nelerdir?
- III. Filmin hikâyesinin klasik distopya anlatıları ile kesiştiği ve farklılaştığı yerler nelerdir? *Abluka*'dan farklı olarak *Körfez*'i klasik değil de “ümitvar distopya”¹⁴¹ olarak tanımlayabilir miyiz? Neden?
- IV. Eğer filmi bir ümitvar distopya olarak değerlendireceksek bunda apokaliptik anlatı geleneğinin nasıl bir katkısı olmuştur? Başka bir ifadeyle apokaliptik ve

¹⁴⁰ 30 Ekim 2020 Cuma: Ben tam bu satırları yazarken İzmir depremi oldu; bu koşullarda tezi yazmak gittikçe güçleşiyor. Çok üzgünüm... ama yaptığım işin öneminin bir kez daha farkına vardım. Çünkü sonradan anlaşıldı ki depremde yıkılan çoğu bina eskiden tarla, bostan olan sulak araziler üzerinde inşa edilmiş. Film de İzmir'in bu yeni “gözde” semtleri Bornova, Bayraklı'da geçiyor.

¹⁴¹ Tezde “ümitvar distopya” terimi, konu üzerine çalışmalar yürüten Emrah Atasoy'un önerisi doğrultusunda “critical dystopia” kavramının Türkçe karşılığı olarak kullanılmıştır. Konu hakkında bkz. Atasoy (2020).

post-apokaliptik anlatıların ümitvar distopya olarak adlandırılan yönelime sunduğu olanaklar nelerdir ve bu filmde bunlar nasıl işletilmiştir? Özellikle “ümitvar” eğilim ve “etik tutum”u bu bağlamda nasıl bir arada düşünebiliriz?

2.3.1. Kent Distopyalarında Sosyal Ekolojik Yönelimler ve *Körfez*

Körfez’i ekolojik bir kent distopyası olarak düşünebilmemizin başlıca nedeni elbette yukarıda da değinildiği gibi çevreye, doğaya, denize ve içindeki canlılara zarar veren yakıt dolu bir tankerin patlamasıdır. Resmi kaynaklara ve medyaya göre tanker birtakım terör güçlerince patlatılmıştır. Bu durum ve gittikçe çözülmeye başlayan idari ve sosyal yapı, kentte kolluk kuvvetlerinin önlemlerini sıkılaştırmasına meşru bir zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla politik distopyalardan alışık olduğumuz kontrol noktaları, sokaklarda sıkça görülen polisler ve polis arabaları, güvenlik şeritleri, olağanüstü hâl ilanı vs. post apokaliptik anlatılarda mevcut düzenlerin yıkılmaya yüz tutmasıyla en büyük sorun olarak gösterilen “güvensizlik” meselesine çözüm için düzen sağlayıcı rolünü sürdürmeye çalışmaktadır. Polisin her yerdeki görünür varlığı, güvenlik noktaları vs. şehirde bir tür güvenlik simülasyonu kurma çabasıdır. Oysa Selim’in bir “şüpheli” olduğu gerekçesiyle karakola götürüldüğü sahnede aralarında gerçekleşen konuşmalardan da anlaşıldığı üzere polisler kendinden emin birer otorite figürü olarak temsil edilmez. Tersine, polislerin Selim ile ne yapacakları konusunda kafası karışmıştır; onu karakola götürürlerse tek suçu nüfus cüzdanı taşımamak ve açık alanda ateş yakmak olan bu adamı getirdikleri için “fırça yemekten” endişe duyarlar. Sonunda bu çıkmaz karşısında ürettikleri çözüm, Selim’i döverek bir kavşakta yol ortasında bırakmaktır. Dolayısıyla polis hızla boşalan kentte otorite ya da güven tesis etmekten uzak ve göstermelik bir kuvvet olarak karşımıza çıkar.

Klasik post apokaliptik anlatılarda böyle bir durum, kentin genelinde bir güvenlik zafiyetine ve otorite boşluğuna yol açar. Bu anlatıların çoğunda Sartre’ın meşhur, “cehennem diğerleridir!” (*l'enfer, c'est les autres*) sözünü hatırlatan bir tutum söz konusudur: yağma, tecavüz, anarşi, kaos ve hatta kabile yaşamına, barbarlık düzenine geri

dönüş şeklinde betimlenen, yalnızca güçlünün hayatta kaldığı bir boşluktur bu.¹⁴² Bauman (2020) da Hobbes’un “herkesin herkesle savaşının insanlığın doğal hâli olduğu” (*bellum omnium contra omnes*) iddiasını hatırlatarak uygarlaşmış düzenin çöküşü senaryolarının insanlığın bu savaşçı “doğal hâli”ne geri dönmesinden duyulan korkulardan söz eder (s. 21). Medeniyetin saldırıya açık, bu kırılgan yapısı, özellikle kentlerde hissedilir. Kentsel altyapı şebekelerinin çökmesiyle toplumsal kent düzeninin yıkılışı panik ve korkuları besler (s. 27-28).

Ancak *Körfez*’de bu tür durumlarla karşılaşmıyoruz; tersine, otorite boşluğu, süreç içerisinde ütöpik bir açılıma vesile oluşturmaktadır. Yönetmenin bu tercihi besleyen temel faktör, filmin hikâyesindeki mevcut kıyamet düzeyinin daha başlangıçtan düşük tutulmasıdır. Bir başka ifadeyle olaylar, Paul Auster’in (1987) *Son Şeyler Ülkesinde* romanındaki gibi yaşamsal kaynakların, temel ihtiyaçların yokluğuna, hatta kıtlık seviyesinde bir yoksunluğun yaşanmasına doğru gelişme göstermemiştir. Dolayısıyla filmde bize gösterilen kıyamet manzaraları, yukarıda anılan diğer filmlere nazaran apokaliptik yoğunluğu en düşük seviyede tutacak şekilde seyretmiştir. Bu doğrultuda olayların trajik ya da tragedya düzeyinde değil, komedi düzeyinde naif bir üslupla ele alınması, olay örgüsü ve anlatımın ütöpik bir açılım göstermesini kolaylaştırmıştır. Kısaca filmde olaylar, çöküş ve yıkım vurgusu üzerine gelişmemiştir; bunun yerine bilinçlenme ve farkındalık (ya da olgunlaşma/büyüme) hikâyesi çerçevesinde ümitvar bir açılım göstermiştir.¹⁴³

Körfez’i ekolojik bir kent distopyası olarak düşünmemize yol açan bir diğer özelliği ise patlama sonucunda hızla çevreye yayılan koku meselesidir. Karakterler arasındaki diyalogda da belirtildiği gibi İzmir’de kötü koku sorunu hep yaşanmıştır, ancak bu seferki kokunun hepsinden daha farklı olduğu dile getirilmektedir.¹⁴⁴

¹⁴² Nitekim kentin böyle bir anarşi ortamı olarak temsili, çoğunlukla muhafazakâr Amerikan filmlerinde sıkça gösterilmiştir. Bunlara örnek olarak John Carpenter’ın *New York’tan Kaçış* (1981) filmini gösterebiliriz. Michael Ryan ve Douglas Kellner (2010) filmin kentsel anarşizmin sorumlusu olarak zayıf ve otorite yoksunu bir yönetimi gösterdiği, “‘kentsel kokuşmuşluk’ metaforu aracılığıyla da punk alt kültürlerden feminizme ve liberal politikalara kadar modern liberal zemini” hedef aldığını belirtir. Filmde “[k]ent, azınlıklarla ve gemi aزیya almış suçlularla kaynayan bir muhafazakâr karabasanıdır. Metafor bir kez daha, muhafazakâr korkuların doğrudan ifadesine aracılık eder” (s. 396).

¹⁴³ İleride bu konu daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

¹⁴⁴ Bkz. Konken sahnesinde Selim’in annesinin (Serpil Gül) arkadaşlarıyla diyalogları.

Elbette filmde işlenen kokuyu bir metafor olarak okumak mümkündür; ancak tezin konusu nedeniyle koku öncelikle düz anlamıyla ele alınmıştır. Aslında büyük şehirlerdeki koku meselesi ve temizlik sorunu, daha Louis-Sébastien Mercier'nin *L'An deux mille quatre cent quarante* (1771)¹⁴⁵ [*Bin Dört Yüz Yılının Anıları*] romanından itibaren kent ütopiyalarının gelecek vizyonlarında çözümlenmesi gereken temel problemler arasında yer almıştır. Brian Stableford (2017) “Büyük Koku” sorununu eskiden beri kentlerin distopik yönünü oluşturan özelliklerin başında göstermiş ve özellikle kıyı kentlerinde görülen bu soruna bir çözüm getirebilmek amacıyla çeşitli kentsel düzenlemeler ve temizlik çalışmaları yapıldığına işaret etmiştir.¹⁴⁶

Benzer niyetlerle yapılan çalışmalar İzmir için de söz konusudur. Nitekim hava kirliliği ve zaman zaman hissedilen kötü koku, İzmir'in gerek coğrafi yapısı gerekse “sanayinin gelişimi ve atık yönetimindeki yetersizlikler körfezin yoğun biçimde kirlenmesine” (Keyman ve Koyuncu-Lorasdağı, 2020, s. 148) ve bu tür sorunların yaşanmasına yol açmaktadır. Filmdeki bazı diyaloglar ise halk arasında, kokunun “soylulaştırma” ve “yerinden etme” için bir tür silah olarak kullanıldığı iddialarına değinir. Hatta körfezdeki kazanın bile bu amaçla yapıldığını düşünenler vardır. Konken sahnesinde Selim'in annesinin (Serpil Gül) bir arkadaşı, “kazayla ilgili haberleri duydunuz mu?” diye sorar, “limanın değerini düşürüp kendi tanıdıklarına satmak istiyorlarmış. Onun için yapıyorlar diyorlar”, der ve tam o sırada elektrikler kesilir.

Halk arasında neoliberal kentin rant peşindeki yöneticilerine duyulan güvensizlik ve şüphenin bir temsili de otorite karşısında sivil itaatsizlik olarak adlandırılabilir. Örneğin Cihan'ın Selim'i hastaneden çıkartırken polise hesap vermemek için acele etmesi ve ardından arkadaşlarıyla birlikte dikenli telleri aşarak özel mülk olan bir arazide toplanmaları, buradaki baraka benzeri kaçak gecekonduların yapılması bir tür sivil itaatsizlik olarak düşünülebilir.

¹⁴⁵ İngilizceye şu şekilde çevrilmiştir: *Memoirs of the Year 2500*, 2 cilt, çev. W. Hooper, Londra, 1772.

¹⁴⁶ “Londra’da duman üretimini azaltmayı ve çöplerin atılmasını kısıtlamayı öngören ilk kanunlar 1273 ve 1388 yıllarında İngiliz Parlamentosu tarafından çıkarıldı. Buna rağmen on dokuzuncu yüzyılda şehirlerin çarpıcı bir biçimde büyümesi, bu sorunu tehlike çanlarını çalacak derecede çoğalttı. Londra’nın kanalizasyon sisteminin modernleşmesi, 1850’lerde Thames Nehri’nin şehrin kıyı şeridini –Parlamento Binası’nın olduğu alanı da kapsayacak şekilde – katlanılmaz hale getiren ‘Büyük Kokusundan’ ilham almıştır” (Stableford, 2017, s. 364).

Bu durum apokaliptik anlatının genel uzlaşmalarını ters yüz edecek biçimde türlü şekillerde de kullanılmıştır. Örneğin iklim kurmacalarının (*cli-fi*) önemli temalarından biri olan zehirli hava sorununu işleyen klasik apokaliptik metinler, atmosferin, tüm canlıların yaşamlarını sürdürmesine olanak tanımayacak biçimde zehirlendiği ve bu konuda artık insanın bir şeyler yapması için çok geç olduğu karamsar bir anlatı çerçevesi kurar. *Yol* ve *Kumsalda* romanlarında bu zehirli havanın tüm ağırlığını ciğerlerimizde hissederiz. Oysa *Körfez*'de başlangıçtaki distopik görüntüler (maskeli insanlar, boşalmış sokaklar, şehri terk edenlerin yarattığı uzun trafik kuyrukları...) bir süre sonra parodik imgelere ya da aşağıda açıklanacağı gibi Stephen D. O'Leary'nin (1994) "komik kıyamet" olarak adlandırdığı türden bir dramtizasyona doğru çatallanır; haliyle koku karşısında verilen tepkiler de çeşitlenmiş olur. Örneğin Selim ilk başta kokudan dolayı kendini hasta hissetse de bir süre sonra duruma alıştığını ve eskisi kadar rahatsız olmadığını dile getirmiştir; bu yüzden toplumun bir kesiminin aksine maske takmaz ve şehri terk etmez. Oysa annesi evin içinde bile maskesiz duramaz, hatta durumu abartarak II. Dünya Savaşı'nda kullanılan gaz maskesiyle gezmeye başlar. Annenin bu gaz maskeli görüntüsü, şu anda hayatlarımızın vazgeçilmez unsuru¹⁴⁷ olsa da genellikle distopik bir imge olan maskenin parodileştirilerek sunulmasıdır. Bir diğer maske parodisi de babanın (Müfit Kayacan) pozisyonunda görülür. Eskiden sahibi olduğu kereste fabrikasının tüm borçlarını üzerine alarak fabrikanın kapanmasını ve işçilerin işsiz kalmasını önleyen baba, icracılardan saklandığı için evinde hapis hayatı yaşamakta ve yakalanma korkusuyla dışarı çıkamamaktadır. Koku nedeniyle takılan maskeler sayesinde artık tanınma korkusu olmaksızın serbestçe dolaşabilecektir. Dolayısıyla burada distopik nesnenin bir tür özgürleştirici kullanımı söz konusudur.

Bunun yanı sıra kokunun hissedilmesi ve koku karşısındaki tepkiler, filmin sosyolojik bağlamı içerisinde ayırt edici bir önem taşımaktadır. Kokuya verilen tepkilerin çeşitliliği daha ziyade kentin toplumsal tabakalarına göre bir ayrışma gösterir. Üst ve üst orta sınıf kokudan çok rahatsız görünür ve nihayetinde aceleyle şehri terk ederken alt sınıf kokuya ilişkin bir şikâyetle bulunmaz. Hatta bir süre sonra Selim'in yaptığı gibi maske bile takmaz. Dolayısıyla kokuya verilen tepkiler mensup olunan sosyal statü ve gruba göre

¹⁴⁷ Covid-19 salgını nedeniyle bu dönemde maske kullanımı gündelik hayatımızın bir parçası haline gelmiştir.

çeşitlilik göstermektedir. Bu durum belirli toplumsal sınıflara yönelik modernitenin dayattığı temizlik ve hijyen takıntısının filmdeki bir temsili olarak düşünülebilir.

XIX. yüzyılla birlikte temizlik anlayışında meydana gelen değişiklikte, düzen ve temizlik ahlaki bir amaç olarak sunulmuştur. XX. yüzyılda ise bu yönelim, ulus bedenin inşası ve biyopolitika doğrultusunda refah ve sağlık doğrultusunda bir gelişme gösterir.¹⁴⁸ Antropolog Mary Douglas’a göre bazı dönemlerde bu kaygılar özellikle daha sıkça ve vurgulu biçimde dile getirilmektedir: “toplumun dış sınırları tehdit altında olduğunda kirliliğe ilişkin kaygılar artar, ya da ne zaman ki bir kültürde iç ilişkilerle tanımlanmış sınırlar tehdit edilir ya da kültürün ahlakı içinde iç çelişkilerden bir tehdit yükselir, o zaman bu fikir [hijyen, temizlik] ifade edilmeye başlanır” (aktaran Corrigan, 1997, s. 102). Nitekim mimarlık tarihçisi Adrian Forty (1986) de, *Objects of Desire* başlıklı kitabında geç XIX. yüzyıldaki temizlik takıntısını, toplum içinde yaşanan dönüşümler ve burjuvazinin sınıf çatışmaları nedeniyle kendini tehdit altında hissetmesiyle açıklar (aktaran Corrigan, 1997, s. 102).

Filmde toplumun diğer kesimlerinin herhangi bir şikâyetle bulunmadıklarını hesaba katarsak kokuya karşı duyulan tepkinin toplumun üst sınıflarının bir refleksi olduğunu ve bu sınıfın kendisini tehdit altında hissetmesinin bir sonucu olduğunu düşünebiliriz. Dolayısıyla kokuya karşı gösterilen tikslenme ve rahatsızlık tepkisi, aynı zamanda duygusal ve sosyolojik bir tepkidir; “bedensel alana bir ihlâl” (Ahmed, 2015, s. 111) olarak algılandığı anda korku, kaygı ve endişe duygularıyla birleşir. Öyleyse diyebiliriz ki onların iğrenme duyguları yalnızca kokuya değil, artık kontrol edemedikleri ve kendilerini güvensiz ve tehdit altında hissettikleri kent yaşamına yöneliktir. Bu durumun en belirgin örneği, statü kaybından dolayı üzüntü yaşayan ve kendisini güvensiz bir alan içinde bulan annenin pozisyonunda görülür.

Diğer yandan kokunun kent ile alakalandırılması, iğrenme nesnesini doğrudan kentin kendisi hâline getirir. Bu durumu modern kentin günümüzde geldiği distopik sürecin bir metaforu olarak değerlendirebiliriz. Bir yandan ekolojik çürümenin, çevresel kirliliğin nesnesi, diğer yandan toplumsal ve etnik kaosun merkezi olarak gösterilen kent, artık

¹⁴⁸ Bu anlayışın ev, yaşam biçimleri, tüketim biçimleri, mimari ve dekorasyon üzerindeki etkileri için bkz. Peter Corrigan (1997).

tersine göçün yaşandığı bir mekândır. Üst orta sınıfların toplumsal olarak daha homojen, güvenli, hijyenik ve doğa ortamında hissettikleri güvenli sitelere, yazlıklarına ya da banliyödeki bahçeli evlerine kaçtıkları bir yerdir. Bu nedenle filmde bir yandan neoliberal rantçı kent uygulamalarını eleştirirken diğer yandan mekânı kurtarmak ya da değişiklik için mücadele etmek yerine onu terk ederler. Şu durumda film, temsil ettiği toplumu gidenler ile kalanlar arasında ikiye ayırır. Selim, geçirdiği değişim sayesinde kalanlar arasında yer alacaktır.

Körfez'de kent distopyaları içerisinde değerlendirebileceğimiz bir başka mesele ise balçık, doğa, kent ve birey arasındaki yutma/yutulma ilişkisidir. Filmin başlarında doğanın ve hayvanların tamamen insan, kültür, kent ya da teknoloji tarafından yutulduğu, temsil edildiği, kuşatıldığı ya da dolayımlandığını görüyoruz. Filmde hayvanların ve doğal hayatın varlığı, belgeseller aracılığıyla gösterilir. Televizyondaki belgesellerde kendileri görülmez, sesleri duyulur. Keresteleri dinleyen fabrika işçilerinin bu hareketinden güvelerin kesilen ağaçların içindeki varlığını hissederiz. Selim ise ne zaman bir doğa manzarasıyla karşılaşsa kuş sesleri duymaya başlar. Tüm bunlar insan ve aygıtları aracılığıyla dolayımlanan yaban hayatın izleridir. Görünürde kendileri yoktur; seste, sözde kalmışlardır. Kaplumbağa ise eskisi kadar rağbet görmeyen boş bir alışveriş merkezinde kapalı kalmış, taşın içine hapsolmuştur.

Ancak gömülme teması yalnızca hayvan dünyası için değil, insan dünyası için de geçerlidir. İnsanın ve yarattığı kültürün üzerinde yükseldiği doğaya ve toprağa geri dönmesini anlatan entropik, arkaik gömülme/ batma teması, ilk olarak mikro düzeyde, beden ve sembolik gömülme üzerinden gösterilir. Selim'in tek başına bataklık arazide yürüdüğü sahne, dramatik bir mekân tasarımı özelliğine sahiptir. Fonda ağır bir müzik, arka planda kurşuni gökyüzü, gri renkte balçıkla kaplı boş düzlük, ileride yanan gemileriyle liman ve yükselen kara dumanlar, daha uzakta gökdelen ve vinç vardır. Bu sahnede yer alan her bir öğe, filmin coğrafyasındaki birbiriyle alakalı bir başka distopik sorunsala işaret eder ve bir açıdan, doğayı yok etme pahasına hızla yapılaşmakta olan neoliberal kentin içindeki yalnız bireyin debelendikçe daha çok batağa saplandığı çaresizliği gösterir.



Görsel 10: Körfez filmi bataklık sahnesi

Nitekim batan yalnızca birey değildir, filmin apokaliptik çağrışımları uyarınca, kent de yürüyen balçık tarafından ağır ağır yutulmaktadır. Selim ile Cihan bodrum katında konuşurlar, Cihan zeminde biriken çamuru göstererek: “Binaların bodrumlarına balçık sızıyormuş”, der, “Her gün yükseliyormuş... Eskiden İzmir’in yarısı bataklıkmış zaten diyorlar”. Cihan’ın sözleri ve üslubu, insanların kendi aralarında yaşadıkları yer üzerine anlattıkları şehir efsanelerini andırır. Halk arasında dillendirilen bu tür kent anlatıları hem kentin arkaik kökenine (kuruluşuna), hem bölgenin yapısına ve “yerin ruhu”na (*Genius loci*) dair bilgi içerir, hem de yazgısını bunun üzerinden biçimlendiren ve buna ilişkin kaygılarla beslenen bir tür kıyamet söylemi kurar.

Körfez’de eskatolojik olarak cezalandırıcı figür ilk başta, bedeni ve kenti yutan balçığın kendisi olarak görülür. Eğer klasik bir apokaliptik metin ya da bir tragedya kıyametiyle karşı karşıya olsaydık cezalandırılan öznenin inşa eden, kuran, yapan ve tüketen insan olduğunu; suçunun da üzerinde durduğu toprağın yapısını, özelliklerini kısacası “yerin ruhu”nu göz ardı ederek ilk çiviye çakmış olmasını gösterirdik. Bu nedenle kent, üzerinde kurulduğu balçık tarafından yutulmaya yazgılıdır. Neoliberal kentin açgözlü inşaat sektörünün sebep olduğu trajediyi ise hem 2020 İzmir Depremi’nde hem de 2023 Kahramanmaraş merkezli depremlerde bizzat yaşadık. Bu açıdan *Körfez*’i distopya türünün öngörü (*prohibition*) veya mesel, ibretlik hikâye (*cautionary tale*) özellikleri

içinde de değerlendirebiliriz.¹⁴⁹ Nitekim Sargent (1994), distopyanın bu özelliğini “bilinçli bir uyarı” olarak nitelendirmiş ve umudu tam da bu uyarının içinde bulmuştur: Distopyalar, “seçimi, dolayısıyla umudun hâlâ mümkün olduğunu imleyen uyarılar”dır (s. 26). Eğer balçığı, kentin içine gömüldüğü bataklık, modern kent yaşamının bir metaforu olarak okursak kentlerin distopik özelliklerini değiştirmek için bazı seçimler yapmamız gerekir. Filmin sunduğu öneri bu seçimlerin ayrılmak, terk etmekten değil, buluşup diyalog kurmaktan ve bu yolla çözümler üretmekten geçtiği yolundadır.

Ekolojik açıdan ele alındığında, filmde, insan ve kentin doğayla kurduğu ilişkinin, yalnızca bir karşıtlık ilişkisi olmadığını görüyoruz. Filmde kent ile doğayı varoluş çatışması sonucu ayrı iki element olarak değil, artık birbirlerinin içine girdiği bir temsil biçimi olarak değerlendirmek mümkündür. Böylece yutma/yutulma teması, birbirine eklemlenme ve birbirini kurma, yaratma ilişkisine evrilir. Çünkü bir açıdan doğa ve kent birbirlerini yarattıkları bir süreç içindedirler; dolayısıyla “kentsel doğa”dan¹⁵⁰ bahsedebileceğimiz daha farklı bir oluş biçimi resmedilir. Yalnızca deniz, liman ya da parkların görüntüsü değil, şehrin en kalabalık yerlerinde trafik gürültüsünün içinde yükselen martıların sesi, kerestelerin içinde kıpırdayan güveler ve onlara kulak kabartan, keresteleri dinleyen işçiler de kentsel doğanın görünümünü sunar. Böylece kentin organik yapısı izleyiciye sezdirilir.

Yine de doğa ya da hayvanların varlığı, başta belirtildiği gibi, filmin baskın bir ögesi olarak kullanılmamıştır. Nitekim *Körfez*’in ekolojik yaklaşımı, Emre Yeksan’ın diğer filmi *Yuva*’dan (2018) oldukça farklıdır. *Körfez*, son derece insan odaklı bir filmidir ve kentsel ya da toplumsal ekoloji olarak adlandırılan eğilim çerçevesinde bir gelişim çizgisi

¹⁴⁹ Apokaliptik anlatıların ya da kıyametçiliğin “önceleme”, yani geleceği önceden bildirme özelliği ve ekoeleştirinin bundan nasıl faydalandığı konusunda bkz. Garrard (2017) s. 130.

¹⁵⁰ Burada “kentsel doğa” kavramını Astrid Bracke’nin (2014) sözünü ettiği biçimiyle kullanıyorum. Bracke, ekolojistlerin, doğa/kent dikotomisi reddini takip ederek, doğal elementlerin günümüz kentinin bir parçası olarak tanımlanabileceğini öne sürmüştür. Ona göre kentsel doğada “doğal” elementler ile doğal olmayan parçalar birleşmiş durumdadır: Trafığın, insanların, müziğin sesi ile kuşların cıvıltılarının birlikte duyulması ya da yağmur gibi doğal bir fenomenin kokusunun demir kokusuyla anlatılması gibi (s. 427). Öyleyse artık ne doğa saf doğadır ne de kültür; ikisi birbirlerine eklemlenmiş birbirlerini biçimlendirmişler ve kentsel doğayı oluşturmuşlardır (s. 428). Nitekim toplumsal ekolojistler birinci doğa ile kültürü ifade eden ikinci doğa arasında sürekli birbirlerine temas edip dönüştüren diyalektik bir ilişki olduğunu öne sürer (Garrard, 2017, s. 52; Armbruster ve Wallace, 2001, s. 4).

izler. Bu doğrultuda sosyal ekolojik bir yaklaşımla kent içindeki toplumsal sınıflara ve insanlar arasındaki ilişkiye odaklanır.

Sosyal eşitsizlikler, bölünmeler, sınıfsal ayrım, toplumsal gruplar arasındaki iletişimsizlik gibi konular karşısındaki yaklaşımı, *Körfez*'i hem bir kent distopyası olarak tanımlamamıza hem de onu sosyal ekoloji ya da kent ekolojisi bağlamında değerlendirmemize olanak tanır. Bu nedenle *Körfez*'in çevre konularına ilişkin duyarlılığı, doğa, hava, su, toprak ya da hayvan gönderimleriyle sınırlı kalmamıştır. Filmin insanlar ve çeşitli toplumsal grupları odağına alması, çevre anlayışını genişleterek toplumsal ekolojik bir etikle anlatısını örmesini ve bu yönde bir anlatı tekniği geliştirmesini sağlamıştır.

Emre Yeksan'ın filmlerine baktığımızda onun ekolojik adalet doğrultusunda etik, politik, felsefi ve eleştirel bir tutum sergilediğini görüyoruz. Özellikle senaryosunu yazıp yönettiği *Körfez* ve *Yuva* (2019) filmleri ekolojik bir duyarlılığa sahiptir. Ancak söz konusu iki film, ekoeleştirel yaklaşımlarının yanı sıra çevre ve doğayı ele alışları bakımından da birbirinden ayrılırlar. Dolayısıyla *Körfez*'in ekolojik yönelimini daha iyi kavramak için onu *Yuva* ile birlikte değerlendirmek faydalı olacaktır.

Nasıl Henry David Thoreau, *Walden*'da (1854) ya da Ralph Waldo Emerson, şiirlerinde doğa ve ormanı birer mabet ya da katedral metaforlarıyla transandantal bir bakışla ele almışlarsa *Yuva* da benzer bir romantik, naif eğilimle, doğayı bilinmeyen, derin, aşkın ya da mistik bir güç olarak tasvir etmiştir. Dolayısıyla *Yuva*'da “derin ekoloji”¹⁵¹ ekolünün izleri görülürken *Körfez* doğrudan kentsel ya da sosyal ekoloji doğrultusunda meseleye yaklaşır. Bu nedenle film, *Yuva*'nın aksine, doğa merkezli (*ecocentric*) olmaktan ziyade insan merkezli (*anthropocentric*) bir retoriğe sahiptir. *Yuva*'nın ormanları, işaretli ağaçlar, *Körfez*'de kerestelere dönüşmüştür.¹⁵² Ormanın üstünde uçan kuş sürülerinin yerini anıları almış, bellekte sesleri¹⁵³ kalmıştır. Hayvanlar ise hayvan belgesellerinde, yok

¹⁵¹ Bkz. derin ekoloji kuramcılar Arne Naess'in [1973] başta “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement” başlıklı yazısı olmak üzere tüm çalışmaları ve George Sessions'ın (1995) *Deep Ecology for the Twenty-First Century*.

¹⁵² Her ne kadar bu film daha sonradan çekilmişse de doğa açısından farkı göstermek adına ve *Körfez*'in teziyle doğru orantılı olarak, yıkımı odağına alan bir sürerlik ilişkisi kurabileceğimizi düşündüm.

¹⁵³ Selim, kentsel doğa manzaralarıyla karşılaştığı zaman geçmişteki orman gezilerinden tanık olduğu kuş seslerini duyar ya da hatırlar.

oluşları üzerine yorumların yapıldığı birer sanal varlığa dönüşmüşlerdir. Yukarıda belirtildiği gibi filmde yaban doğa, bir medya metni ile dolayımlanmış, kendisinin dışında bir sese, görüntüye indirgenmiş, ya kültürün içinde yok olup erimiş veya evcilleştirilmiştir. Filmin başlarında yalnızca Selim ve AVM'deki kaplumbağa değil, hiçbir canlı, bulunduğu yere aitmiş gibi durmaz.

Oysa *Yuva*'nın farklı bir ortamı vardır ve başkışisi Veysel (Kutay Sandıkçı), uygarlıktan ve insanlardan kaçarak doğanın kalbine, ormana sığınmıştır. Veysel, Deleuze ve Guattari'nin (1990) “dişi oluş”, “hayvan oluş” (s. 34, 112) ahlaki prensibiyle güdülenen, derin ekolojistlerin ise doğayla bir olan bireyin “benlik farkındalığı” (*self-realization*) şeklinde formüle ettikleri¹⁵⁴ romantik karakterleri hatırlatır. David Ingram (2000), özellikle Hollywood filmlerinde sıklıkla görülen “vahşi doğa kültü”nü, “endüstriyelleşme ve kentleşmenin kaygılara karşı sağaltıcı bir kaçış önerisinde bulunan tarihsel bir ürün” olarak temsil edildiğinden söz eder (s. 139). Pastoralin, modern uygarlık ve kent yaşamının yabancılaştırdığı, yaraladığı insanı tedavi edici, sağaltıcı yönü ya da sığınılacak bir anne rahmi olarak görme eğilimi bu filmde de mevcuttur. Bu açıdan filmde klasik pastoral algısı¹⁵⁵ bir ölçüde sürdürülmüştür. Nitekim karakterin “dişi oluş” hâli ormanın cinsiyetlendirilen doğasına uygundur. Ormanın dişil algısı Veysel'in kardeşinde (Okan Bozkuş) ise erotik bir imgeye, bir fantezi nesnesine dönüşmüştür; Veysel'in aksine o, erilmerkezli bir pastoral anlayışa sahiptir. İnzivadaki karakterin, doğanın ve içindeki tüm canlılarla birlikte ormanın mistik ve aşkın varoluşu, aç gözlülük, yıkıcılık ve eril kıyımla tacize uğramaktadır. *Körfez*'de ise doğa cinsiyetlendirilmiş ya da üzerine ağıt yakılan nostaljik bir mekân, Kayıp Cennet, özlem duyulan ana rahmi değildir. Özellikle son sahnenin mekânsal özelliklerine baktığımızda burası bir ütopya mekânı, Garrard'ın (2017) sözünü ettiği anlamda bir “kurtarılmış gelecek” (s. 65) alanı ya da Stavrides'in (2016) belirttiği şekilde “toplumsal özgürleşme mekânı olarak bir heterotopyadır”. Üretime dayalı ilişkilerin ya da bir çıkar savaşının merkezi değil, bir kamusal ortak alan işlevi görür; nitekim burası “el değmemiş” olması gereken bir orman değil, zaten kamu

¹⁵⁴ Bkz. Arne Naess (2010) s. 96.

¹⁵⁵ Klasik pastoral algısını feminist edebiyatçı Annette Kolodny şöyle tanımlar: “Yetişkin hayatın gailelerinden çekilme ve kadınsı bir doğada rahmin veya memenin ilkel sıcaklığına dönüş” (aktaran Garrard, 2017, s. 82).

tarafından dönüştürülen, tıpkı bahçe gibi yarı doğa, yarı kültür tarafından şekillendirilen bir mesire yeri, bir “piknik” alanıdır.

Her iki filmin de sınırları belirledikten sonra bu sınırları aşmayla ilgili bir sorunsalı vardır. Buna *Yuva*’da daha bölgesel, *Körfez*’de ise daha soyut ve sosyal açıdan tanık oluyoruz: *Yuva*’da dikenli teller, üzeri kırmızıyla işaretlenen ağaçlar, orman bölgesine zorla sahip olmaya çalışan ve burayı tüketim ilişkileri ağına dâhil etmek için “arazi” olarak tanımlayan iktidar güçleri bir yanda, tüm bu ilişkileri reddeden, bu nedenle de bölgede istenmeyen insan ve hayvanın sınırında¹⁵⁶ yabanın varlığı diğer yandadır. *Körfez*’de ise mevcut sosyal sınırları ve mensubu olunan sınıfın dayattığı davranış kalıplarını aşmak tüm önyargılardan ve günün omuzlarımıza yüklediği sorumluluk ve anlamlardan arınıp başka bir siyasi ve sosyal alana geçmek ile mümkündür. Her iki filmin sonunda da bir şekilde Öteki olarak gösterilen figüre karışma, onunla temas kurma fikri ön plana çıkar. Ancak *Yuva*’da bu buluşmanın sonunda karışma, (mağara sahnesi ya da kardeşlerin öldürülmeleri ve bedenlerinin ormanda bir çukura atılmalarıyla birlikte) erime, benliğin yok olması, doğayla bir olma gibi mistik motifler ortaya çıkar; kısaca Öteki karşısında Ben’in terki ya da ontolojik bir dönüşüm söz konusudur, ki Öteki’nin böylesi aşkın bir varlık olarak çizilmesi karşısında başka tür bir bütünleşme hep bir yönüyle eksik kalacaktır. *Körfez*’in başkarakteri ise *Yuva*’nın Veysel’inden daha dinamik, devingendir ve geçirdiği değişim sayesinde toplumun Ötekileri arasında meydana gelen buluşma, uzlaşma ve diyalog sürecine katılır. Ancak burada tarafların eşitliği dolayısıyla *Körfez*’de kendilik sınırları radikal ya da ontolojik düzeyde terk edilmez.

Ahmet Emin Bülbül (2015), “Bak Yeşil Yeşil...” başlıklı yazısında edebiyat alanında yapılan ekoeleştirel çalışmaların sinemadaki izdüşümlerini ve hareketli görüntünün ekoloji alanına sunduğu katkıları özetler. Ona göre “ekosinema çalışmaları mekâna duyarlı bir terminolojiyle, sinemanın çevresiyle ilişkisine, bu ilişkinin olanaklarına,

¹⁵⁶ Bu durum bazı derin ekolojistlerin önerdiği gibi “yerin kendi özüne teslim olma ancak kendi özelliğinin terkiyle mümkündür” düşüncesini akla getirir. Hatta George Sessions’ın (1995) öne sürdüğü derin ekolojinin uç bir versiyona göre tamamen insan olabilmek için kendi yabanılığımızı korumalı ve beslemeliyiz. Biyobölgesel yaşam, vahşi ekosistem, hayvani algılar ve ilksel doğal ritüeller içinde vahşi hayvanlar ve bitkilerle yakın temasa geçmeliyiz (s. 6) Kentsel eko-eleştirmenler bu görüşü onaylamaz. Bkz. Bennett (2001) s. 36.

hareketli imajların derinlikli bir çevresel hassasiyet yaratma potansiyeline yoğunlaşmaktadır” (s. 14).

Adrian Ivakhiv (2013), ekolojik sinemayı semiotik ilişkiler bağlamında değerlendirdiği *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature* başlıklı kitabında “eko-felsefe”yi, “hareket halindeki imgelerle olan ilişkilerimizi yeniden tasarımılamak için felsefi bir çerçeve” (s. viii) olarak tanımlar. Bu doğrultuda filmler dünyalar yaratır (s. 70). *Körfez*’de, sosyal ilişkiler ve durumları, tasarlanan mekânlar ve kameranın hareketi üzerinden okumamıza olanak tanıyan bir dünya yaratısı söz konusudur.¹⁵⁷ Bir başka ifadeyle yönetmenin sosyal eleştiri doğrultusundaki etik yaklaşımını, kullandığı teknikle birlikte değerlendirmek mümkündür. Özellikle görüntü ile sesin, görme ile duyma ilişkisinin ya da bunların bir açılımı olarak mekân-zaman birliğindeki yer yer kopuşun toplumsal ekoloji ya da sosyal ekoeleştirme doğrultusunda olduğu görülmektedir. Lale Kabadayı (2019), *Körfez*’de kullanılan bu tekniği Deleuze ve Guattari’den hareketle yorumlar: “Böylelikle zaman-mekân bloğu yeni bir anlam kazanır, majörlerin masasından takiple minörün dünyasının farkına varılır, kameranın ‘gör’üşü, kanonu kırar” (146). Kameranın bu hareketi, gündelik hayatta dikkat etmeden hizmetlerini aldığımız insanlara, pazar kahvaltısı sofrasını hazırlayan Şükran Abla’ya, evin yardımcısı Şerife’ye, balık lokantasındaki garsona ve kamyonetteki mevsimlik işçilere bakmamızı, prekaryanın,¹⁵⁸ emekçinin farkına varmamızı sağlar.

Nitekim Selim de daha önce onlara hiç dikkatle bakmamıştır. Örneğin balık lokantasında arkadaşlarıyla oturdukları masayla ilgilenen garson, Selim’i tanımıştır; çünkü çalıştığı fabrikaya sürekli yemek götürmektedir. Benzer bir durum Cihan için de geçerlidir. Cihan, Selim’i iyi tanıyor görünse de Selim onu bir türlü hatırlayamaz. Cihan’ın askerlik fotoğraflarında yer almayışı, onun bir dolandırıcı olduğu şüphesini kuvvetlendirir. Zaten eski sevgilisi Pınar da ait olduğu sınıfın kalıplaşmış şüphelerini dile getirmiş ve Cihan’a

¹⁵⁷ Ivakhiv (2013), bunu, sinematik deneyimin “jeomorfik” (*geomorphic*) boyutu olarak adlandırır. Bu alan sinemanın bölgeciliği (*territoriality*) nasıl ürettiğiyle ilgilenir: buradalık ve oradallığın, yuvadallığın ve dışarıdallığın, kamusal ve özel alanların, çekici istikametler ve itici sefillik (*repulsive abjection*) yerlerinin nasıl üretildiği- dünyayı şekillendiren nesnelerin uzamlarının ve bunları çerçeveleme, örtme, vurgulama ve filmin anlatısının aksiyonunu işaretleme yolları (s. 8).

¹⁵⁸ Prekary, ‘precarious’ (güvencesiz) sıfatı ile ‘proletariat’ (proletarya) isminin birleşmesiyle oluşan ve neoliberal dönemde esnek ve güvencesiz iş gücünü tanımlayan bir “yeni sınıf”tır. Bkz. Guy Standing (2014).

duyduğu güven konusunda onu uyarmıştır. Ancak Selim eşikte bir karakterdir, çeşitli eleştirmenlerin tanımladığı gibi bir kent gezgini ve *flanör* olarak değişime zaten açıktır. Sevcan Sönmez (2020), Selim’in eşikteki *flanör* özelliğinden dolayı “öteki” ile yaşadığı bu deneyimleri Stavrides’in tanımladığı şekliyle açıklar. Ona göre *Flaneur*’ün eşikteki oluş özelliği Selim’in “öteki” ile karşılaşmalarını hazırlamıştır.¹⁵⁹

Ancak şunu da belirtmek gerekir ki toplumsal duyarlılık ve etik tutum, karakterin filmin başından beri kısmen, nezaketi sayesinde sahip olduğu bir meziyet olsa da faaliyet alanından ve toplumsal bilinçten yoksundur. Bu, Selim’in büyüme süreci içinde deneyimler ile elde ettiği ve pratiğe geçirmeye başladığı bir kazanımdır. Örneğin Cihan ile arkadaşlığı, balçığa gömülerek ölümle karşılaşması, farklı insanlar tanınması ve kentin uç ve çoğunlukla yoksul bölgelerdeki gezintileri, tüm bu yaşantılar sonucu yeni bir bilinç düzeyini ve başlangıcı imleyen ayinsel ateş sahnesiyle ona ağırlık yapan tüm eşyalarından kurtulması gibi olaylar karakterin süreç içerisinde değişmesini sağlamıştır. Dolayısıyla çizilen *flanör*, sabit değil, devingen bir karakter yapısına sahiptir. Buna vapur sahnesini örnek olarak gösterebiliriz. Kentte bir ormanda gezinirmiş gibi gezen ve sürekli kuş seslerini duyan “çevreci” *flanör*, vapurda yanına bir kız çocuğu yaklaştığında ve ona bir şeyler söylediğinde ne kadar istese de çocuğu bir türlü anlayamaz. Selim her ne kadar eşikte dursa da öteki ile arasında, geçmişinden, aile yaşantısı ve mensubu olduğu sınıftan getirdiği büyük boşluk, iletişim olanaklarından ve becerilerinden yoksun olma hâli, çocuğun yüzünde beliren hayal kırıklığından okunur. Ne var ki filmin sonundaki buluşma sahnesinde, aynı çocuğun kahkahalarına tanık oluruz. Bu da *flanör*’ün istenen edinimleri ve iletişim becerilerini zaman içinde kazandığını ya da bunun için doğru bir yolda olduğunu gösterir.

Kısaca filmin anlatı kişilerinde gözlemlenen değişim, hâlihazırda var olan bir durum değil, süreç içerisinde meydana gelen bir oluşumdur. Anlatı sürecinde başkarakterle birlikte kent halkı da benzer bir değişim geçirmektedir. Apokaliptik koşulların hâkim

¹⁵⁹ “Eşikte olma hali, Selim’i ‘öteki’ olarak konumlanmış başka bir yaşama doğru ilerletiyor” (S. Sönmez, 2020, s. 25). Ayrıca bkz. Lale Kabadayı’nın (2019) yazısı ve Stavrides (2016) s. 113-114.

olduğu gündelik düzenin dışına çıkma ya da “olağanüstü hâl” durumu, onları da bir tür eşikte yaşam biçimine doğru sürüklemiş ve yaşanacak değişimlere zemin hazırlamıştır.¹⁶⁰

Körfez’in İzmir’inde yeniden başlama teması hâkimdir. Gidecek başka yerleri olan orta ve üst sınıfın boşalan evleri, artık önceden orada hizmet edenlere kalmıştır. Ablasının evinde artık o evin eski yardımcısı olan Şükran Abla ikamet etmektedir. Babası ise şehirden ayrılırken evi, mahalleleri kapatılan fabrika çalışanlarına bırakmıştır. İşçiler, orada aileleriyle birlikte kalmakta, çocukların bakımı, yemeğin hazırlanması gibi gündelik işleri birlikte yapmaktadırlar. Dolayısıyla sosyal düzen, aile yapısı, mahalle yaşantısı, iş bölümü, toplumsal cinsiyet rolleri gibi “eski”nin bilindik kalıpları artık daha farklı bir yaşam biçimine doğru evrilmiştir; barbunyayı ayıklayan bir erkektir!

İşçilerin salonda gösterildiği sahne, konken sahnesiyle kıyaslandığında özellikle dikkat çekicidir. Burada aynı mekânın süreç içerisinde iki farklı sunumuyla karşılaşıyoruz. Evin salonu, antre ve yemek odası önceden bölünmüş çerçevede sunulmuştur (konken sahnesinde masada oyun oynayan kadınlar bir yanda, televizyon seyreden Selim salonun diğer kısmındaydı. Ortadaki sütuna asılı aynada ise evin yardımcısının görüntüsü belirmişti). Oysa işçilerin ikamet ettiği bu yeni yapılanmada aynı ev, salon ve yemek odası, bölünmeden tek bir çerçevede gösterilir. Böylece peş peşe yaşanan apokaliptik olayların, mevcut düzeni sarsarak tüm kenti bir eşik alanı hâline getirmiş olması ve türlü özgürleşme pratiklerini mümkün kılması mizansen ve çerçevelemede bu şekilde gösterilmiştir.

¹⁶⁰ S. Sönmez (2020), bunu mülksüzleşme süreci olarak değerlendirir ve Ursula Le Guin’in *Mülksüzler* romanı ile bazı paralelliklere dikkati çeker (s. 24).



Görsel 11: Konken sahnesinde parçalı çerçeve



Görsel 12: Filmde evdeki işçilerin gündelik hayatından bir kesit

Douglas Robinson'un (2000) "Literature and Apocalyptic" başlıklı yazısında belirttiği gibi çoğu apokaliptik anlatıda yaşam devam eder.¹⁶¹ Yazar, yoğun olarak "*bir şeylerin* sonunun geldiği deneyimini uyandırmak için apokaliptik bir olay örgüsü, karakterler ve imajlar yaratır; ama ardından kriz atlatılır" (s. 381). Bunlar edebi biçim olarak apokaliptik olsalar bile yaşamın "son"dan sonra devam etmesi niyetini taşıdıklarından anti-

¹⁶¹ Robinson (2000) bunu "süren hermenötik" (*the continuative hermeneutic*) olarak adlandırır (s. 381).

apokaliptiktirler (s. 382). *Körfez*, bir ölçüde böyle bir apokaliptik anlatı yönelimine sahiptir. Ancak filmin sonunda imlenen etik olgunlaşma ya da farkındalık, onu, Robinson'un terimiyle "etik hermenötik" (*the ethical hermeneutic*) ile açıklamamıza olanak tanır. Burada apokaliptik olay örgüsü etik büyümenin ve öğrenme sürecinin bir parçasıdır.¹⁶²

Anlatıbilimsel açıdan baktığımızda başkarakterin ve kent halkının bu edinimleri, Robinson'un sözünü ettiği türden "etik büyüme ve öğrenme süreci" apokaliptik anlatının seyrini ve biçimini belirler. Hataların düzeltilmesine ve farklı bir bakış açısıyla öteki yaşam biçimlerine açılma, apokaliptik anlatıların kefarete süreci içerisinde karakterlerin geçirdiği değişime tekabül eder ve bu da kıyametin mutlak değil, düzeltilebilir olduğunu; klasik tragedyadan ziyade insan edimleriyle üstesinden gelinebilecek bir komedi kıyameti biçimin tercih edildiğini gösterir. Filmin bu özelliği, onun ütopyaaya açıldığı alandır. *Abluka* filminde ve "Üçüncü Çocuk" öyküsünde gördüğümüz klasik karamsar kent distopyası, bu filmde yerini "eleştirel" ya da "ümitvar" olarak adlandırılan distopya türüne bırakır.

2.3.2. Komik Kıyametin Olanakları ya da Ümitvar Distopya

Stephen O'Leary'nin (1994) tiyatrodan yola çıkarak belirlediği komik ve trajik apokaliptik ayrımını (s. 89-90) *Körfez* üzerinden düşünebilir ve filmi komik kıyamet olarak nitelendirebiliriz. Filmde distopik öğeler ve ekolojik tehditler kullanılarak mülteciler ya da kirlenen körfezdeki balıkların verdikleri yaşam mücadeleleri üzerinden çok daha sarsıcı ve acı dolu sahneler yer verilebilirdi. Bu açıdan bakıldığında anlatının keskin, sivri, rahatsız edici ya da sarsıcı değil, tersine telafi edici, yumuşatıcı, sakin ve naif bir retoriğe sahip olduğunu görüyoruz. Kısaca izleyici, yaşanan distopik olayları birer felaket olarak deneyimlemez.

¹⁶² Robinson (2000), süren hermenötiğe örnek olarak *Moby Dick*'i gösterir. Ahab'ın dünyası yok olmuş ama sonunda yaşam, tüm bunlardan ne öğrendiğini anlamadığımız Ishmael'in kurtulmasıyla devam etmiştir. Etik hermenötik tarzı apokaliptiğe ise örnek olarak Ralph Ellison'un *Invisible Man* adlı romanını gösterir. New York ayaklanmalar ve kaos içinde çökerken romanın "görünmez" anlatıcısının apokaliptik bağlam içerisinde etik açıdan olgunlaştığına işaret eder (s. 383).

Bunun yanı sıra başkarakterin, öteki grupları tanıma süreci ve onlarla kurduğu temasın, apokaliptiğe yol açan hataların düzeltilmesi yolunda bir adım olduğundan söz edebiliriz. Onun bu hareketi kıyamet anlatılarında sıkça karşımıza çıkan bir tür kefarete (*redemption*)-telafi (*redeem*) eylemidir.

Böylece filmin dramatizasyonu trajediden komediye, distopyadan ütopyaya doğru bir açılım gösterir. Film, bu kazanımların, kentin içinde bulunduğu sorunları ve distopik koşulları çözdüğünü göstermez; yani kıyamet anlatısını kuran koşullar kent düzeyinde hâlâ mevcuttur. Ancak trajedide olduğu gibi bu durum mutlak, nihai ve kaçınılmaz değil, açık uçludur ve gösterilen olumlu havadan izleyiciye, piknik alanında buluşan insanların bir çözüm üreteceğine, en azından böyle bir sürecin başladığına dair umut verilir. Dolayısıyla hikâyenin akışı, tıpkı komedide olduğu gibi, karakterin tavrı ve eylemi doğrultusunda belirlenmiştir (iyi ile kötü ya da aydınlık ve karanlık güçler arasındaki savaş değil, burada ahlaki bir sınav söz konusudur). Oysa tragedyada, önceden çizilen eskatolojik kader karşısında aktörlerin eyleminin herhangi bir önemi ya da belirleyiciliği yoktur.

Kısaca *Körfez*'in gerek anlatımı gerek hikayesi gerekse karakterlerinin gelişim çizgisi, onun, bu tür distopyaların genel özelliklerini taşıdığını gösterir. Bunların yanı sıra filmin “inkâr edilmiş ve ötekileştirilmiş kişilere ve gruplara söz hakkı tanıdığını” ve “mevcut sistemi değiştirme yollarını keşfetme”nin (Moylan 2000, s. 189) olanaklarının arandığı bir hikâyeyi sunması da anlatıyı ümitvar distopyada sıkça işlenen konulara yaklaştırmaktadır. Kısaca umut ilkesi, hem eko-eleştiri için hem apokaliptik anlatılar için hem de ümitvar distopya için önemlidir. Filmin sonlarına doğru dik merdiven sahnesinde Selim'in taşımaya yardımcı olduğu kutu, emek emek sürdürülen umudun bir metaforu olarak düşünülebilir.

Kentte kalan insanların, herhangi bir neden ya da gerekçe belirtilmeksizin bu dik merdivenleri tırmanarak ağaçlık bir alana geldiklerini görüyoruz. Selim de buraya güç yollardan ulaşabilmiştir. Yolcuğu boyunca kent apokaliptiğinin klasik görüntüleriyle karşılaşırız; şehir boşalmış, kepenkler kapatılmıştır; bomboş caddelerde havlayan köpekler vardır. Selim arabasıyla eski, yıkık dökük binaların olduğu dar sokaklarda bir labirentteymişçesine ilerler; ancak sokaklar eşyalarla ya da yan devrilmiş, terk edilmiş arabalarla çıkmaz hâle gelmiştir.

Burada ellerinde sopalarla arabaları kıran, parçalayan tehlikeli sokak çeteleri yerine bir avuç çocukla karşılaşır. Çocuklar, terk edilmiş bir arabaya saldırmaktadırlar. Onların oyun alanlarını işgal eden, kendileri ve hayvanlar için birer ölüm makinesi haline gelen bu araca karşı öfkelerini anlayabiliriz. Ancak bu sahne bir yakıt tankerinin patlamasıyla başlayan olaylar dizisinin içerisinde arabayı gerek ekolojik gerekse sosyo-ekonomik bağlamda sembolik bir nesne olarak da ön plana çıkartır. Dolayısıyla filmde kullanılan bu araba sembolünü pek çok açıdan okumak mümkündür.

Ingram (2000), özellikle Hollywood'un sıkça kullandığı sinemada araba mitini şöyle açıklar: "Otomobil, hareket ile tanımlanan mülkiyet materyalizmi ve bireysel özgürlüğü içeren Amerikan kapitalist değerleri zaferinin bir sembolü"dür (s. 156). Bu nedenle Ingram'a göre araba, kontrolün sınırlarının "hız ve risk heyecanını yaşatan bir tür fetiş nesnesi"dir (s. 156).¹⁶³ Ekolojik açıdan değerlendirdiğimizde tanker kazasının tekil bir olay, münferit bir vakıa olmasının ötesinde çok daha geniş ve sisteme dair bir hataya işaret ettiğini görüyoruz. Burada asıl sorun, patlasın ya da patlamasın yakıt tankerinin orada bulunması, fosil yakıt kullanımına dayanan tüm bu ekonomik sistemin varlığı meselesidir. Çevreye ve insanlara verdiği zararların biliniyor olmasına karşın ısrarla sürdürülen bu yanlış, tüm bir ekonomik ve siyasi sistem tarafından beslenen yanlışlar zincirinin yalnızca bir halkasıdır; dolayısıyla filmin sonunda çocukların arabayı parçalama girişimleri fosil yakıt kullanarak doğayı kirleten bir araç üzerinden mevcut yaşam biçimlerimizi şekillendiren sosyo-ekonomik ve siyasi sisteme karşı duyulan bir tepkinin göstergesidir.

Araba, klasik kent çalışmalarında da sıkça eleştirilen bir nesnedir. Örneğin Jane Jacobs (1961), Amerika'da tam da banliyöleşmenin başlamak üzere olduğu, yolları genişleterek yeni otobanlar inşa etmek uğruna yaşam alanlarının yok edilmeye başlandığı bir dönemde yazdığı meşhur kitabı *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı* (*The Death and Life of Great American Cities*) otomobil merkeze alınarak yapılan şehir plancılığı düzenlemelerinin, "şehirleri erozyona" (s. 349) uğrattığını, bunun kentlerin değerini nasıl

¹⁶³ Arabanın erotik bir fetiş nesnesi olarak gösterilmesinin en bilindik örneği elbette J. G. Ballard'ın 1973'de yayımlanan *Crash* (*Çarpışma*) romanıdır. Roman, D. Cronenberg tarafından 1996'da filme uyarlanmıştır. Araba ve otoyollar konusunda en keskin eleştiriler yine Ballard'ın distopik romanlarında görülür özellikle bkz. *Beton Ada* (1985). Bu konuda yapılmış bir çalışma için bkz. T. Ultav (2015).

yok ettiğini ve insanların davranışları ve sosyal yaşam üzerindeki olumsuz etkilerini anlatır. Henri Lefebvre (1991) ise arabaları mekânı soyut yönergelerden ibaret hâle getirmekle suçlar ve kenti kullananlarda otomobillerin yol açtığı antisosyallik etkisi üzerinde durur (s. 313). Marshall Berman (2001) ise “arabadaki adam”ın perspektifinin XX. Yüzyıl modernist kent planlama ve tasarımının paradigmalarını doğurduğundan söz eder. Bu “yeni insan”, Le Corbusier’in deyiimiyle “trafik için bir makina” ya da Berman’ın deyiimiyle “trafik üreten bir fabrika”dır ve “yeni tip bir sokağa” ihtiyaç duymaktadır (s. 226). Uygarlıktaki bu “yeni sıçrama”nın “sokaktaki adam”ın, “arabadaki adam olarak bu yeni güçle bütünleşmesi” (s. 226) ile meydana geleceğinden söz eder.

Filmin bu ara sokak sahnelerindeki mekânların “çıkışsızlık” özelliği, anlatı karakterinin alması gereken “doğru” kararlar değişmiş, kentin çıkmazlarla dolu labirent temsili, daracık gecekondulu yolları Selim’in de arabasını terk ederek yola yaya devam etmesiyle açılmıştır. Dolayısıyla hareketi ve hızı imleyen, bir yerden diğer yere kolayca ulaşımı sağladığı düşünülen bir imge ters yüz edilmiştir. Araba hareketsizlik ve çıkışsızlığın bir imgesi olarak gösterilmiş ve 21. Yüzyılın bir filminde artık arabadaki adam, sokağa geri dönmüş ve yoluna yaya devam etmiştir.

Böylece Selim de merdivenleri tırmanan diğer insanlar arasına katılabiliştir. Zahmetle çıkılan merdivenin sonunda ağaçlarla çevrili tepelik bir alana ulaşılır. Ivakhiv’in (2013) terimiyle ifade edecek olursak bu yerin filmin dünyasındaki jeomorfik konumu (s. 8), şehrin içinde değil hemen dışında, karşısında ve tepesinde yer almaktadır. Dolayısıyla kentin distopik temsiline karşısında bir “müşterekler alanı” ya da Stavrides’in (2016) sözünü ettiği bir “olabilirlikler alanı” (s. 213) ya da heterotopya ortaya çıkar. İşte bu kentsel olabilirlikler alanı, Ütopyacı imgelemin asıl uğraştığı, katı ve ham gerçeklik materyalinden dokuyarak üretmeye, kurmaya çabaladığı bir alandır. Filmde bu alan, her sınıftan, cinsiyetten ve yaş grubundan insanın, kümeler halinde oturup konuşmaya, gülmeye ve sohbet etmeye başlamasıyla gösterilmiştir. Artık eski düzenin kabul ve ön yargılarının terk edildiği, doğaya ve ötekine açılan bu doğal ortamda insanların mutlu olduğu görülmektedir. Burada kent hayvanlarına, kedilere, köpeklere, emeklerinden yararlanan eşek ve atlara, hatta AVM’de sıkışan o kaplumbağaya da yer verilmesi doğru olurdu.

Yine de bu sekansta insanların birbiriyle ve doğayla aralarında yeni bir ilişkilene biçiminin doğduğu yorumunda bulunabiliriz. Böylece izleyici, filmin sonunda bir toplumsal ekolojik birliğe davet edilir. Bu sahnede çocuk şarkıları, sakın bir müzik ve kuş sesleri duyulur; konuşma sesleri ise belirgin değildir, insanların neler konuştuğunu duymayız. Ancak yakın çekimler, izleyiciyi de orada oturanlar arasına yerleştirir ve gruba dâhil eder. Böylece gerek yukarıda söz edilen parçalı çerçeve kullanımı gerekse görüntü ile ses arasındaki yer yer kopuklukların görüldüğü mizansen, filmin bu kapanış sekansında bir tutarlılığa ve eş zamanlılığa kavuşur. Bir başka deyişle optik imgeyle duyuşal imge buluşur, hareket ile ses birbirini bulur.

İşte buradaki insan eylemi (diyalog kuran kamusal insan) hem mekâna politik bir anlam yükler hem de onu insanla insanın, insanla doğanın bir buluşma yeri, bir ara yer ya da heterotopya kılar. Böylece başlangıcından beri şehrin karşısına konumlandırılan pastoral, kentin kamusal mekân işlevi görme özelliğini de devralır. Bu da günümüzde yalnızca kentli değil, çiftçi ve köylünün de ya da her türden sosyal sınıfın katılım gösterebileceği yeni bir çevresel hassasiyet ve duyarlılığı, yeni ve farklı siyasi katılım biçimlerini ve çevre ahlakını kapsayan, tek bir merkezi sistemi sürdürmek yerine yerel idare biçimleri ve çözümlerine yönelen geniş bir yeşil paradigmayı yansıtır.

Filmin sonunda izleyicisine sunduğu ütopya, mutlak, donuk, katılaşmış, mükemmeliyetçi, totaliter, değişime, eleştiriye ya da çeşitliliğe direnen, homojen, kapalı uçlu ve tekil bir yapıda değil, Fredric Jameson'ın (2008) ileri sürdüğü anlamda bir *energeia* (s. 392), bir süreç olarak ütopya duygusudur. Nitekim filmin sonunda ağaçların arasından, inşaatların tepesinden karşıdaki şehre bakan çocuk bu umudun bir sembolü olarak gösterilebilir.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Çocuk figürünün distopya ve apokaliptik anlatılarda umut imgesi olarak kullanılması çok yaygındır. Bunun en bilindik örnekleri P.D. James'in (1992) *Children of Men* romanı (film uyarlaması A. Cuarón, 2006) ve C. McCarthy'nin (2006) *Yol* romanıdır.



Görsel 13: Filmin son sahnesi

SONUÇ

Kent araştırmacısı Nan Ellin (1997), Foucault'nun "iktidar kendi mekanizmasını gizler" tezinden yola çıkarak, gücün günümüze yaklaştıkça daha az görünür olmasından söz eder (s. 35). Ancak bu, güce nereden baktığınıza göre değişir. Nitekim gücün görünürlüğü, görünmezliği hatta teşhiri, zamandan ziyade mekânla alakalı bir sorunsaldır. İktidarın görünürlüğü, bulunduğunuz mekânla, doğduğunuz coğrafyayla ve ona bakan kişinin kimliğiyle yakından ilgilidir. Nitekim günümüz neoliberal kentlerinde, totalitarizmin gizli ve açık, örtülü ya da dolayimsız tüm uygulamaları mevcuttur. Bu durum çağımızda Türkiye'de üretilen kent distopyalarının başlıca ortak özelliklerinden biridir.

Kent distopyası dediğimizde "kötü" veya "korku duyulan" nesnenin kent ya da mekân olduğunu ve distopik anlatının bu temel üzerinden örüldüğünü kastederiz. Bir başka ifadeyle kent distopyası, "olumsuz" duyguları besleyen "kötü" kent mekânını baş karakter statüsüne getirerek dramatize eder. Dolayısıyla bu mekân hem anlatının yerini, çevresini ve atmosferini oluşturur hem de anlatı kişilerini doğrudan etkilemesi bakımından olayların kuruluşunda ve gidişatında belirleyici olur.

Burada kentin somut varlığı, mimari yapıları, otoyollar, banliyöler, tema parkları, kenti güzelleştirmek ve vatandaşa hizmet etmek adına yapılan şehir planlama girişimleri, kamusal alanlar ya da yaşam alanları, ideolojik propaganda için kullanılan heykeller ve anıtlar ya da şehirde gündelik yaşam pratikleri, güzergâhlar, şehrin nüfusu, ritmi, havası, sesi, kokusu, kısaca şehre dair her bir öge kent distopyalarında bir gerilim sebebi olarak karşımıza çıkarılabilir. Dolayısıyla burada kent bağlamında distopik kötüyü yaratan, hikâyenin kaynağını, meselesini ve yönelim hatlarını da tayin etmiş olur. Kent eleştirisi de bu hat üzerinden yapılır. Şehrin kendisinden kaynaklı pek çok sorun distopik kötü olarak karşımıza çıkarılabileceği gibi idari, yönetsel ya da sosyo-ekonomik makro ölçekli alanlarda yaşanan krizler de kente yansıtılabilir. Böylece distopya kahramanları söz konusu sıkıntıları bu mekânlar üzerinden deneyimler. Örneğin bir kent distopyası bir şehrin demografik sorunlarını, şehrin aşırı büyümesini, devlet terörü ve polis şiddetini, siyasal İslam ya da şariat gibi totaliter bir ideolojik çerçeveye göre kentlerin düzenlenmesini, politize edilmesini, kadınlar başta olmak üzere toplumun marjinalize edilen grupları üzerinde baskı kurulmasını ve bunların bireyler üzerindeki olumsuz

etkilerini anlatabilir. Bunların yanı sıra modern kentin yalnızlığını ya da kentsel yoksulluğu merkeze alarak sistemdeki sorunlara işaret edebileceği gibi izlenme korkusu, agorafobi ya da çeşitli mimari yapıların yarattığı psikolojik etkiyi de irdeleyebilir. Tüm bunlar distopya türünün uzlaşımları gereği anlatıdaki gerilimin birer kaynağı olarak gösterilir ve olaylar bu çerçevede işlenir. Bu nedenle kent distopyalarının ekonomik, siyasi, coğrafi, idari ve toplumsal boyutta birbirleriyle ilişkili farklı açılımları vardır ve konu disiplinlerarası bir perspektifi gerektirir.

Bu tezde edebiyat ve sinemada üretilen distopik kurmacalarda totalitarizmin mimari aygıtlar kullanılarak ve kent planlaması aracılığıyla nasıl inşa edilip işletildiği ele alınmıştır. Bu doğrultuda *Abluka* filmini, “Üçüncü Çocuk” öyküsü ile *Körfez* filmini, dünyada ve Türkiye’de öne çıkan kent distopiyaları ve distopik kentlerle birlikte karşılaştırmalı olarak inceledim. Bu sayede türün zaman içerisinde oluşan literatürle ve düşünsel birikimle olan ilişkisi ortaya çıkarmak istedim. Tezin konusu son derece geniş ve disiplinlerarası çalışmayı gerektiren bir içeriğe sahiptir. Bu nedenle konuyu totaliter kent distopiyaları bağlamında değerlendirmeye çalıştım.

Tarih içerisinde totalitarizmin kent düzeyinde farklı uygulamaları ve çeşitli temsilleri söz konusudur. Totaliter pratikler zaman içerisinde bazı farklılıklar göstermekle birlikte kimi zaman benzer izlekler üretmiş ya da kırılmalarla farklı yollara çatallanmıştır. Kimisi de çağın koşulları karşısında bazı değişimlerle varlığını korumuştur. Tüm bu totaliter pratikler de çeşitli distopik kentlerin üretilmesine yol açmıştır. Dolayısıyla bu tezin öncelikli amacı, geçmişten günümüze ulaşan kent ve mekân üzerinden iktidarların kurduğu tahakküm biçimlerinin distopik metinlerde nasıl temsil edildiği üzerinde durmaktır. Böylece 2000’li yıllarda üretilen kent distopiyalarını yalnızca günümüzün koşulları çerçevesine değil ama aynı zamanda türün geçmişteki örnekleri ve üretildikleri koşullarla birlikte tarihsel bir sürece yerleştirebiliriz. Başka bir deyişle bu sayede hem mevcut tarihsel-toplumsal koşullarla distopiyalar arasında ilişki kurmak mümkün olur hem de incelenen metinler kent distopiyaları külliyyatının içine konumlandırılarak devamlılıkların ve farklılıkların izi sürülebilir.

Tezde totaliter yönetimlerin hangi stratejilerle yaşam alanlarını ve kamusal alanları düzenledikleri, bunlara bağlı olarak bireylerin ve toplumların bu mekânlardan nasıl etkilendikleri üzerinde durdum ve bu meseleyi şu sorular çerçevesinde genişlettim:

Distopyalar kurmaca kentlerini inşa ederken tarihten, günün koşullarından ve konu hakkındaki düşünsel birikimden nasıl beslenmiştir? Yaratılan bu mekânlar bireylerin ve toplulukların davranışlarını ve yaşam pratiklerini nasıl etkilemiştir? Bu çevre hangi karakterlerin yaratılmasında etkili olmuştur ve bu karakterler onları çevreleyen distopik ortamlarına nasıl tepki vermişlerdir?

Tezin teorik ve tarihi arka planı da bu düşünsel birikim doğrultusunda söz konusu sorular etrafında şekillenmiş ve inceleme kolaylığı açısından bunlar tematik başlıklara bölünmüştür. Bu nedenle teorik kısımda totalitarizmin mimari aygıtlarını anlatırken öncelikli olarak kapitalizmin ilk evrelerinde seri üretim, sanayileşme ve makineyi merkeze alan sistemlerin nasıl kentler ürettiği ve distopyaların bunları nasıl temsil ettikleri üzerinde durdum. Kapitalizm ve sermaye birikimiyle gelişen, zenginleşen Londra, Paris, Viyana gibi XIX. yüzyılın gösterişli ve parıltılı kentlerinin arka sokaklarında başka türlü yaşam alanları ortaya çıkmıştır. Bu yerler insanların zorunlu olarak çalıştırıldıkları, üst üste ve sağlıksız koşullarda hayatlarını sürdürdükleri “teneke mahalleler”dir ve özellikle dönemin yazarlarınca böyle temsil edilmişlerdir. Büyük şehirler ortaya koydukları mimari harikaların yanı sıra kapitalizmin atık bölgelerini, gecekondu mahallelerini, enformel yaşam alanlarını üretmiştir. Mike Davis’in (2016) dikkati çektiği üzere günümüzde de saldırgan neoliberal ekonomi ve globalleşmenin etkisiyle bu yerler dünya kentlerinin büyük bir bölümünü kaplamaktadır.

Çoğunlukla enformel biçimde oluşturulan bu mahallelerde yaşayanların mekân üzerinde genellikle yalnızca kullanım hakları bulunmaktadır. Siyasi hakları ve mülkiyet hakları sınırlandırılmıştır. İktidar burada yaşayan insanlar üzerinde genellikle tam olarak kontrol sağlayamaz ancak bölgeyi kendi iradesine göre yeniden değerlendirme gücüne sahiptir. Dolayısıyla bir yerin rant alanı hâline gelmesi, bölge sakinlerinin iktidar güçleri tarafından çeşitli yaptırımlara maruz kalmalarına yol açmıştır. Bu doğrultuda bazı medya grupları da “kent distopyası” kavramını kullanarak, korkuları, çeşitli haberler ve şiddet olayları ile besleyerek iktidarın değerlendirilen bu yerleri zor kullanarak boşaltmasını meşrulaştırır.

Abluka filmi böyle bir siyasal ortamda devletin potansiyel suçlu olarak ilan ettiği kişileri odağına alarak ilerleyen karanlık bir distopik kenttir. Bunların yanı sıra mekânsal baskı uygulamaları (bölgenin abluka altına alınması ve polislerin varlığı), yoksulluk ve

yoksunlukla birleştğinde bu resmi söylem suçu ve suçluluk duygusunu karakterlere yapııştırır. Sonuç olarak ortaya Kafkaesk bir anlatı, sonu kardeş cinayetiyle biten, sınırları ve ne olduğu belirsiz, muğlak bir “suç” kavramı ortaya çıkar. Böylece Agamben’den (2001) yola çıkarak söyleyecek olursak karakterler ontolojik açıdan “çıplak insan”a ve mekân da istisnai hâlin süreklilik arz ettiği bir kampa dönüşür.

Totaliter kent distopyalarının bir başka ortak özelliği, kapatılma alanları yaratmalarıdır. Coğrafyacı Edward Soja (2017), aslında kentin tamamını bir kapatılma mekânı olarak gösterir: “Kent...ustaca kotarılmış bir çevirme, kapatma, gözetleme, bölümlere ayırma, toplumsal disiplin ve mekânsal farklılaşmanın coğrafyası üzerinden korumak ve tahakküm kurmak için tasarlanmış birer kale, birer kontrol merkezidir” (s. 205-206). Ancak örneğin *Abluka* filminde bir yandan bu sarmalama işlemine işaret edilirken diğer yandan onun çürük doğası açığa çıkarılır. Gecekondu bölgesinin ise filmde son derece renksiz, kasvetli, karanlık ve soğuk bir biçimde gösterilmesinin nedeni, filmsel mekânın inşasında “mahalle” görünümünden ziyade farklı alanlara işaret edilmesidir. Filmde temsil edilen mekânın istisna hâlinin kurala dönüştüğü, kamp, getto ya da hapishane benzeri bir yer olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla burada gecekondu, mahalle özelliğiyle değil de bir “varoş” ve bir tecrit bölgesi olarak karşımıza çıkar. Polis kontrolleri, baskınlar, abluka, kamp vb. tüm bunlar, bölgenin ontolojisinde zaten var olan heterotopik özelliğinin bir sonucu ya da görünümleridir. Çünkü filmin anlatısını kurduğu yer, ilk ortaya çıktığı andan itibaren kentin geri kalanından ayrı tutulan bir bölgedir. Başka bir ifadeyle filmin mekân organizasyonunun distopik heterotopya alanını kuran asıl özelliği, gecekondu bölgelerinin zihinlerimizde yer etme biçimleriyle alakalıdır. Belleğimizde yer alan gecekondu anlatıları ve temsillerini çağırmamız, bu bölgede kurulan distopik kapatılma ortamının dinamiklerini anlamak için faydalı olacaktır. Kısaca *Abluka* üzerine bir okuma yapmak, arka planda gecekondu, varoş ve getto olgularıyla da ilişkilenen bir düşünme pratiğini gerektirir. Yukarıda anlatıldığı gibi bu bölgelerin sosyo-ekonomik ve siyasi dinamikleri tarih boyunca kentlerde heterotopya alanlarının kurulmasına yol açmıştır. Bu alanlar, merkezin kenarında, resmi otoriteden uzak, ihmal ve göz ardı edilmişlikleri içinde farklı ve renkli yaşamların, farklı ötekiliklerin buluşmalarına, bazı özgürleşme pratiklerinin yeşermesine uygun olumlu heterotopik

vahalar üretebilir.¹⁶⁵ Ancak *Abluka* bunun karşısında, tıpkı bir hapishane gibi karanlık ve çıkışsız bir gecekondu temsili sunar. Bu açıdan gecekondu mahallesinin bir distopya mekânı olarak seçilmesi de Türkiye sinemasında gecekondu temsilleri arasında *Abluka*'yı özel bir yere konumlar. Film, kendisinden önce üretilmiş olan gecekonduyun “ötekilik” temsillerinden beslenmiş ve bunlar üzerinden kendi kent distopyası anlatısını kurmuştur.

Mekâna ve bireye yönelik benzer şiddet uygulamaları birer dikta kenti hâline gelen Nazi şehirlerinde de görülmüştür. Düşmanı ön planda tutan totaliter strateji doğrultusunda kent distopuları da genellikle duvar inşası temeli üzerinde birer despotik mimari aygıt kullanır. Bu sayede gerilimi dışlama ya da kuşatarak kapatma hareketi üzerinden gösterir. Bu filmde de benzer politikalar ele alınmış, totaliter polis devletinin baskıcı politikası neoliberal kentsel düzenleme ve güvenlik söylemi, düşman takıntısı (toplumun bazı gruplarının suçlu ve düşman ilan edilmesi), çitleme, çevirme, abluka altına alarak bedenin ve hareketin engellenmesi ya da bir bölgeyle sınırlı tutulması ve gözetim sistemleriyle kurulmaya çalışılan kontrol mekanizması meseleleri işlenmiştir. Tüm bunlar tıpkı *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* benzeri klasik distopyalarda olduğu gibi iktidarın doğrudan ve kaba düzeylerde uygulandığı bir siyasi atmosferde geçer. Siyasileşen bu mekânın madun karakteri için güvenli bir alan ve kaçacağı bir heterotopya alanı yoktur, bu da zihinsel olarak kırılmalara yol açar.

Totaliter yönetim en uç örneğini toplumun belirli bir grubu için inşa ettiği gaz odaları, gettolar ya da toplama kamplarında gördüğümüz kapatılma alanları inşasına değil ama aynı zamanda ideolojik hegemonyasını kurduğu vatandaş üzerinde de sergiler. Bu doğrultuda kentlerin doktriner bir disiplinle topyekûn yeniden yaratılması için projeler üretir. Enerjisini modernizm ve sanayileşmeden alan bu proje kentlerde yükseklik, genişlik, çarpıcılık, gösteriş, kalıcılık ve anıtsallık gibi mimari unsurlar kullanılır. Doğada ya da ilahi bir gücü tanımlayan “yüce” karşısında duyulan saygı ve huşu hislerinin nesnesi değiştirilerek bunların yerine mimari aygıtlar kullanarak lider, parti, ideoloji, ülkü vs. geçirilir. Bu sayede mekânı deneyimleyen kişilerde kendini küçük ve değersiz hissetme,

¹⁶⁵ Heterotopyanın “eşik” ve “özgürleşme mekânı” üzerinden değerlendirilmesi için bkz. Stavrides (2016).

bir topluluğun ya da ülkünün parçası olma, tüm bunları yaratan muktedir lidere karşı sevgi-korku-saygı duyma gibi duygular harekete geçirilir.

Dolayısıyla totalitarizm, varoşun hemen yanı başına dikilen gökdelenlerde ve güvenli sitelerde daha farklı işlemektedir. Dışlama/içerme fenomenolojisini imleyen duvarların inşası ve gösterişli kentsel düzenlemelerin yanı sıra daha komplike sistemler devreye sokulmuştur. Gerek mekânın örgütlenişi gerek burada kullanılan tekno-totaliter gözetim sistemleri için öncelikle vatandaşın rızası, hatta bu rızaya hazırlanması gerekmektedir. Rıza eğitiminde içinde bulunan yapının sembolik gönderimleri, hatta arkaik, ontolojik özellikleri kullanılmıştır. Gökdelenler ve güvenli siteler tıpkı kale ve surlar gibi öncelikle dışarının “kötü”, “tehlikeli”, “düşmancıl” ve “kirli” olduğu düşüncesinden hareketle mesafelendirme, ayırma, bölme gibi bir motivasyonla inşa edilmiştir. Dolayısıyla yapı, aslında bir savunma alanı olarak varoluşundaki savaş ve şiddet özelliklerini sürdürmektedir. Başta Ballard olmak üzere kent distopyacıları da bu yerlerin bünyesindeki söz konusu sembolik referansları, günümüz neoliberal kaygı ve güvenlik sorunlarıyla birlikte işlemişlerdir. Bu yerler “öteki”ne ilişkin korkuların kolayca büyüüp serpilmesine elverişli bir iklim ve zemine sahiptir. Güvensizlik, paranoyaya dönüşür, ırkçılık, nefret söylemi, nefret suçları, Neo-Nazizm, radikal dincilik, gericilik veya zenofobi kolayca yayılır.

“Üçüncü Çocuk” öyküsünde de göçmenler üzerinden yaratılan benzer bir kaygı, devletin teknolojik-sinoptik aygıtlarıyla seçmenlere ekilmekte böylece alınan totaliter kararlarda vatandaş suç ortağı hâline getirilmektedir. Bu algının oluşması korku, endişe, suçluluk, tiksinti, güvenlik eksikliği gibi duygular kullanılarak mekânın savunulması uğruna militer ve milli hassasiyetlerin oluşturulması yoluyla gerçekleşmiştir. Gökdelen ise gerek dışarıdan yalıtılmışlığı gerekse sembolik açılımları ile bu doğrultuda manipülasyona mükemmel bir ortam hazırlar. Dolayısıyla *Abluka*’da karşılaştığımız kapatılma, nasıl getto-varoş-kamp ekseninde sosyo-ekonomik bakımdan dezavantajlı gruplar odağında ilerlediyse “Üçüncü Çocuk” öyküsünde de yelpazenin diğer ucunda, belki de daha kamufle ama daha disiplinli bir kapatmadan söz edebiliriz. Burada toplumun aşağı kesimi kapatılmaz, tersine, onlar “korsan şehirler”in içerisinde serbestçe dolaşabilme özgürlüğüne sahiptirler. Özellikle “Üçüncü Dünya Ülkeleri” olarak tanımlanan az gelişmiş, fakir ülkelerde rastlanan kapatılma türü, her an bir ayaklanma, ihtilal, toplumsal

çalkantı ya da hırsızlık, soygun olaylarına karşı koruma refleksi gösterilen kesime yöneliktir. Bu açıdan toplumun ayrıcalıklı kesimleri ya da zengin ülkelerden gelen turistler, bir güvenlik kalesinin içine hapsedilir. Bu bağlamda oteller, üniversite kampüsleri, alışveriş merkezleri gibi şehrin yalnızca belirli kesimine açık olan bölgeleri hapishanedekilerle benzeyen duvarlarla çevrilmişlerdir (Prakash, 2010, s. 11).

Nitekim Modernist mimari ve büyük kentsel dönüşüm projelerinin öncelikli hedefi de şehri, bireyi yalnızlaştıran, dışarıya kapatan, çeşitli karşılaşmaların önüne geçen, dolayısıyla toplumu daha kontrol edilebilir kılan dev bir mekanizmaya dönüştürmektir. Böylece kent, Orta Çağlardan söylenegeldiği gibi “özgürleştiren” bir yer olmaktan çıkarılır. Totalitarizmin aygıtları burada kent ve mekân organizasyonu üzerinden dolayım lanacak şekilde gizlenerek işletilir.

Kısaca mekânlar üzerinden kurgulanan farklı baskılama teknikleri söz konusu olabildiği gibi çeşitli biçimlerde kapatılma alanları da inşa edilebilir. Dolayısıyla incelenen metinlerin üçünde de temsil edilen kentlerin (ya da bir bölgenin) birer kapatılma alanı olarak kurulmuş olduğunu görüyoruz. Bu doğrultuda *Abluka* bir hapishane-kentidir ve “kamp” modelinde inşa edilmiştir. “Üçüncü Çocuk” ise bir AVM kentidir; yeme, içme, spor vs. katlarına sahip birer eğlence merkezini andıran dikey yerleşim alanlarının içine kapanan orta sınıf beyaz yakalının şehridir. *Körfez*’de ise farklı bir kapatılma alanıyla, bireylerin ait oldukları, doğuştan kendilerini içinde buldukları sosyal sınıfa özgü ve bu sınıfın gizli kabulleriyle alakalı toplumsal bir uzamla karşılaşırız. Kapatılma alanları *Abluka*’da zorunlu, “Üçüncü Çocuk”ta gönüllü olarak kurulmuştur. *Körfez*’de ise tarih boyunca oluşmuş kültürel ve ekonomik bir yapı vardır ve filmin ana karakteri yalnızca şehrin içinde değil ama aynı zamanda bu toplumsal uzamda da kapatılmayı kırmak üzere hareket hâlinindedir. Filmin sonunda gördüğümüz “müşterekler alanı”nda bu kapalı yapı, yerini özgürlüğe açılan bir heterotopyaya bırakır. Dolayısıyla distopyalarda sıkça karşılaştığımız ve ilk iki inceleme metninde de gördüğümüz iletişim eksikliği ya da iletişimin, temasın, diyalogun engellenmesi sorunu böylece aşılmış olur.

Kent distopyalarında karakterlerin içinde bulundukları bu olumsuz koşullar karşısındaki tutum, davranış ve hisleri oldukça önemlidir. Örneğin kurmaca kent ütopyaları içerisinde çok önemli bir yere sahip olan Ernest Callenbach’ın (1990) *Ecotopia* romanında da gördüğümüz gibi bu iki türün birbirinden en önemli farkı, yalnızca “yer”in iyiliği ya da

kötülüğü değil, aynı zamanda karakterlerin bu yere karşı verdiği cevap ve tutumudur. Tipik eutopyada dışarıdan gelen ziyaretçi bu iyi yeri gezer, çoğunlukla rehberleri aracılığıyla burayı tanır ve böylece kendi toplumu ile iyi yer arasında karşılaştırma olanağı bulur. Oysa distopya genellikle doğrudan bu korkunç dünyanın içinde başlar. Tıpkı eutopyada olduğu gibi metinsel yabancılaştırma ögesi sürdürülür ancak “distopyada odak noktası, sürekli distopik toplumu sorgulayan karakter üzerindedir” (Moylan ve Baccolini, 2003, s. 5). Karakterin tutumu sayesinde metin, bir yanda hegemonik düzen anlatısının inşası diğer yanda direnişe ilişkin bir karşı-anlatı çevresinde örülür. Distopya karakterinin, bu tutumu sonucunda psikolojik ve fizyolojik olarak oldukça ağır bedeller ödemesi gerekebilir: “kişisel düzeyde geri alınamaz kayıplara maruz kalır: pozisyonunu, sevdiğini, özgürlüğünü...ve bireysel kimliğini kaybeder” (Gottlieb, 2001, s. 13). *Abluka*’nın hapisane kentinde bu yönde kayıplarla karşılaşırız. Ancak karakterler ne bir karşı-anlatı kurma ne de bu duvarları kırma becerisine sahiptir; onlar gittikçe sıkışan bu mekânın içinde sonuçları en ağır biçimde yaşamaya yazgılı tragedya kahramanlarını andırır.

Kimi zaman da karakterler çevrenin olumsuz koşullarını desteklemek üzere özellikle tasarlanır ki okuyucu/izleyicide eleştiri kanallarını harekete geçirebilsin. Bu doğrultuda *Abluka*’nın dünyadan habersiz kendi içine kapalı karakterleri delilik, kıskançlık ve kardeş cinayetine doğru sürüklenirken “Üçüncü Çocuk”un çocuksu anlatıcısı totaliter rejimle uyumlanma ve uzlaşmayı seçmiş, konforlu yaşamını sürdürmek için iktidarın işbirlikçisi hâline gelmiştir. Nitekim öyküyle ilişkili olan distopyalar tıpkı *Cesur Yeni Dünya*’da olduğu gibi genellikle çocuksu, tüketici ve hazzı sakınlerden oluşur. Bu nedenle gökdelenin de içinde bulunduğu distopik kent, gizlice manipüle edilen, yönlendirilen, gözetlenen bireyler için her türlü ihtiyacının karşılandığı *Cockaigne* ütopyası biçiminde tasarlanır. Dolayısıyla *Abluka*’nın geçtiği çevrenin karşısında yer almakla birlikte “Üçüncü Çocuk”un İstanbul’u da onun kadar totaliterdir. Birinde faşist diğerinde liberal bir cehennemin anlatıldığı bu distopya kentlerinin her ikisi de baskı kentleridir. Yalnızca birinde aygıtlar daha gizli ve derine saklanmışken diğerinde kaba ve dolaysız şiddet söz konusudur. Bu nedenle her iki anlatı da umuda yer bırakmayan biçimde karamsar distopyalardır.

Öte yandan *Abluka*'da "kamp" kuralları gereği evin varlığı imkânsızdır; evi kurmak, bir yuvanın vaat ettiklerine sahip olmak koşullar gereği olanaksızdır. Nitekim karakterler de bu yönde bir kifayetsizlik sergileyecek biçimde tasarlanmışlardır. "Üçüncü Çocuk"ta ise ev bir kaledir ve ötekilere, göçmenlere ya da örneğin *Abluka* bölgesinde oturanlara karşı savunulması gerekir. Bu yüzden öykünün hazzı, çocuk karakteri "teröristlere" karşı yeri geldiğinde yurttaş asker kimliğine bürünüp kalesini savunmak üzere kendisinin de farkında olmadığı gizli bir eğitim alır. Bu eğitimde bilinçdışı ile mekân (ve bu mekâna dair hassasiyetler) birlikte çalıştırılır. İncelenen diğer filmin, *Körfez*'in, coğrafyası ise ütopya hamurundan yapılmıştır ve ev artık mikro ailenin özel mülkü olmaktan çıkmış paylaşılan bir mekân hâline gelmiştir.

Körfez filmi hem içerik hem de anlatım tekniği olarak ele alınan diğer metinlerden farklıdır. Burada kapitalist sömürü düzeninin doğaya, kentlere ve insanlara verdiği zarar distopyayı oluşturan öğeler olarak gösterilir. Ancak bu konu, yönetmenin diğer filmi *Yuva*'da olduğu gibi derin ekolojik bir yaklaşımla değil, sosyal ekolojik bir yönelimle işlenmiştir. Yani kentsel-toplumsal uzamda mevcut çevresel sorunlar, insan ve emek sömürsü, sınıflar arası iletişimsizlik ekolojik sorunların bir parçası olarak gösterilmiştir. Bu meseleler üzerinden film, mikro boyutta (kent ölçeğinde) bir kıyamet anlatısı kurar ve bunu da post-apokaliptik türün benzer diğer örnekleri gibi yeniden başlamak için bir fırsat olarak kullanır. Bu yaklaşımı filme hem ümitvar bir açılım getirir hem de anlatıyı tragedyaların ağır ve mutlak yazgısından kurtarır. Süreç içerisinde gören, öğrenen, büyüyen flânör karakterin ve kent halkının seçimleriyle klasik tragedyalarda karşımıza çıktığı biçimiyle kıyametin bir kader olmadığı gösterilir. Böylece izleyiciye hem eleştirel ve hem de yapıcı bir perspektif sunulur. Dolayısıyla filmin incelenen diğer anlatılardan önemli bir farkı da distopyanın aydınlık-karanlık skalasındaki konumudur.

En uç örneklerini Nazi Almanyası ve Sovyet Rusya'da gördüğümüz baskıcı totaliter rejimler ideolojik farklılıkları ne olursa olsun mimariyi propaganda, toplum ıslahı, beden terbiyesi için etkili bir silah olarak kullanmışlardır. Günümüzde de bu politikalar teknolojik imkânlarla sürdürülmektedir. Buradan hareketle inşa edilen kurmaca kentlerde ise distopya yazarları bu çevrenin birey ve toplum üzerindeki etkilerine, sonuçlarına ya da direniş stratejilerine odaklanırlar. İşte kent distopyası üzerine çalışmak bu konuları anlamlı bir bütün halinde düşünmemizi gerektirir. Girişteki epigrafa dönecek olursak:

“Yüce Han atlasında kâbus ve beddualarla tehditler savuran kentlerin haritalarını karıştırmaya başlamıştı bile: *Enoch, Babil, Yahoo, Butua, Brave New World*. Şöyle der: Yanaşacağımız son liman, o cehennem kenti olacak ve giderek daralan bir spiral boyunca kasırga bizi orada dibe çekecekse her şey boşuna”. Ama Polo, Italo Calvino’nun (2007) gezgin kahramanı, Yüce Han’ın umutsuzluğa kapılmasını istemez. Ona zaten kendi ellerimizle yarattığımız bu cehennemde acı çekmemenin iki yolu olduğundan söz eder. İlki kolaydır: “cehennemi kabullenmek ve onu görmeyecek kadar onunla bütünleşmek”. İkinci yol ise risklidir, sürekli bir dikkat ve eğitim ister: “cehennemin ortasında cehennem olmayan kim ve ne var, onu aramak ve bulduğunda tanımayı bilmek, onu yaşatmak, ona fırsat vermek” (s. 203).

Kent distopyalarını çalışmak da bir bakıma Polo’nun riskli yolundan gitmek anlamına gelir ama cehennemin tam ortasında cehennem olmayanı aramak, bulmak, tanımak için gösterdiğimiz bu çaba değerlidir.

KAYNAKÇA

- Açar, Mehmet (2018). “Üçüncü Çocuk”. *İstanbul 2099*. Kutlukhan Kutlu ve Aslı Tohumcu (der.). İstanbul: Doğan Kitap, s. 146-166.
- Adorno, Theodor W. – Max Horkheimer (2014). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. Nihat Ülner ve Elif Öztarhan Karadoğan (Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Agamben, Giorgio (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Kutsal İnsan*. İsmail Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Ahmed, Sara (2015). *Duyguların Kültürel Politikası*. Sultan Komut (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- Akarsu, Hikmet Temel ve Nevnihal Erdoğan (2016). *Edebiyatta Mimarlık*. İstanbul: Yem Yay.
- Altay Erişen, B. (2017). “Görsel İmgelerin Abluka Filminde Yaratığı Panoptik Evren”. *sinecine*, 8(1), s. 61-78.
- Altinkaya, M. Talha (2014). “Frankfurt Okulu’nun Aydınlanma Eleştirisi Bağlamında Distopik Filmlerde İnsan-Doğa İlişkisinin Başkalaşımı”. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Arendt, Hannah (2014). *Totalitarizmin Kaynakları 3: Totalitarizm*. İsmail Serin (Çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Armbruster, Karla ve Kathleen R. Wallace (2001). “Introduction” *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Charlottesville ve Londra: The University Press of Virginia, s. 1-25.
- Aslan, Şükrü ve Tahire Erman (2016). “Bir Zamanlar İstanbul’da Gecekondu Vardı: Günlük Basında Şehrin Gecekonduyla İmtihani”. *İstanbul Kimin Şehri? Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye*. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak (Haz.). İstanbul: Metis, s. 115-144.
- Atasoy, Emrah (2020). “Distopik Kurgu ve Ümitvar Distopya Bağlamında Ütopyacılık Geleneği”, *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 19/2, s.11-27.
- Augé, Marc (2016). *Yok-yerler*. Turhan Ilgaz (Çev.). İstanbul: Daimon.
- Aydın, Suavi (2012). “Ekolojik Tahribat ve Kültürel Çöküş: Bir Şehir Yaratma Projesinin İflası Olarak Ankara”. *Cumhuriyet’in Ütopyası: Ankara*. Funda Şenol Cantek (haz.). Ankara: Ankara Üniversitesi Yay., s. 57-96.
- Baba, Ece Ceylan (2020). “The Risks of Mega Urban Projects Creating a Dystopia: Canal Istanbul”. *City and Environment Interactions*.

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S2590252020300209?via%3Dihub>

- Baccolini, Raffaella; Tom Moylan (2003). "Introduction: Dystopia and Histories". *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. R. Baccolini ve T. Moylan (eds.). New York ve Londra: Routledge, s. 1-12.
- Baccolini, Raffella (2004). "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction". *PMLA*, 119 (3), s. 518-521.
- Bachelard, Gaston. [1957] (2008). *Mekânın Poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki.
- Baeten, Guy (2010). Hypochondriac Geographies of the City and the New Urban Dystopia: Coming to Terms with the 'Other' City. *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action*. Vol. 6, No. 1, s. 103-115.
- (2016). Western Utopianism/Dystopianism and the Political Mediocrity of Critical Urban Research *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, 84:3-4, s. 143-152.
- Balcı, Adem (2022). "Architectural Psychology in Utopias/Dystopias: William Morris's *News from Nowhere*, George Orwell's *Nineteen Eighty-Four* and J.G. Ballard's *High-Rise*." Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Ankara.
- Ballard, J. G. (2015). *Gökdelen*. Dost Körpe (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- (2018). *Beton Ada*. Yeşim Seber (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- Baydar, Oya (2019). *Köpekli Çocuklar Gecesi*. İstanbul: Can Yay.
- Baudelaire, C. P. (2003). *Modern Hayatın Ressamı*. Ali Berkay (çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Baudrillard, Jean (2020). *Tüketim Toplumu*. N. Tural ve F. Keskin (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Bauman, Zygmunt ve David Lyon (2018). *Akışkan Gözetim*. Elçin Yılmaz (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Bauman, Zygmunt (2013). *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*. İ. Türkmen (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- (2020). *Akışkan Korku*. Cumhur Atay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Bealey, Frank ve Allan G. Johnson (1999). *The Blackwell Dictionary of Political Science*, Oxford: Blackwell Pub.
- Benjamin, Walter (2004). *Pasajlar*. A. Cemal (çev.). İstanbul: YKY.

- Bennett, Michael (2001). "From Wide Open Spaces to Metropolitan Places: The Urban Challenge to Ecocriticism". *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 8.1, s. 31-52.
- Berman, Marshall (2001). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Ümit Altuğ-Bülent Peker (Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bookchin, Murray (2017). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. Abdullah Yılmaz (çev.). İstanbul: Sümer Yay.
- Booker, M. Keith (2013). "On Dystopia". *Critical Insights: Dystopia*. Keith Booker (ed.). Massachusetts: Salem Press, 2013, s. 1-15.
- Bora, Tanıl (2017). "Türk Muhafazakârlığı ve İnşaat Şehveti: Büyük Olsun Bizim Olsun". *İnşaat Ya Resulullah*. Tanıl Bora (der.). İstanbul: İletişim Yay., s. 9-15.
- Bozdoğan, Sibel (2002). *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yay.
- Bracke, Astrid (2014). "The Contemporary English Novel And Its Challenges to Ecocriticism". *The Oxford Handbook of Ecocriticism*. Greg Garrard (ed.). Oxford: Oxford University Press, s. 423-439.
- Bravo, Hamdi (1997). "Gece'ye Hazırlanırken" *Bilge Karasu Aramızda*. Füsun Akatlı, Müge Gürsoy Sökmen (Haz.). İstanbul: Metis Yay.
- Brereton, Pat (2005). *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Bruno, Giuliana (1987). "Ramble City: Postmodernism and 'Blade Runner'", *October* Vol.41, The MIT Press, s. 61-74.
- Burdekin, Katherine (2016). *Swastika Geceleri*. Mehtap Gün Ayrıl (çev.). İstanbul: Encore Yay.
- Burke, Kenneth (1960). "Myth, Poetry, and Philosophy". *The Journal of American Folklore*. Vol. 73, No 290, s. 283-306.
- Bülbül, Ahmet Emin (2015). "Bak Yeşil Yeşil: Ekosinema Kuramı Üzerine". *Sinecine*, 6 (2), s. 7-25.
- Calvino, Italo (2007). *Görünmez Kentler*. Işıl Saatçioğlu (çev.). İstanbul: YKY.
- Cengiz, Gizem (2022). *Steampunk: Bilimkurgu Sinemasında Buhar Çılgınlığı*. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Claeys, Gregory (2010). "The Origins of Dystopia: Wells, Huxley and Orwell". *The Cambridge Companion of Utopian Literature*. G. Claeys (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, s. 107-131.

- (2017) *Dystopia: A Natural History: A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- Corrigan, Peter (1997). "The Home". *The Sociology of Consumption*. Londra: Sage, s. 96-114.
- Çavdar, Rabia Çiğdem (2018). "Farklılığın Mekânı: Foucault ve Lefebvre'deki Heterotopya ve Heterotopi Ayrımı". *İdealKent*. Sayı 25, Cilt 9, s. 941-959.
- Çaylı, Eray (2020). *İklimin Estetiği: Antroposen Sanatı ve Mimarlığı Üzerine Denemeler*. İstanbul: Everest Yay.
- Çiçekoglu, Feride (2015). *Şehrin İtirazı: Gezi Direnişi Öncesi İstanbul Filmlerinde İsyan Eşiği*. İstanbul: Metis Yay.
- Davis, Mike (1999). *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. New York: Vintage Books.
- (2006) *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. Londra ve New York: Verso.
- (2016). *Gecekondü Gezegeni*. Gürol Koca (çev.). İstanbul: Metis.
- De Certeau, Michel (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi –I: Eylem Uygulama, Üretim Sanatları*. Lale Arslan Özcan (çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Deleuze, Gilles ve Felix Guattari (1990). *Kapitalizm ve Şizofreni I: Bin Yayla*. Ali Akay (çev.). Ankara: Bağlam Yay.
- Dick, Philip K. (2018). *Androidler Elektrikli Koyun Düşler Mi?* Nur Yener (çev.). İstanbul: Alfa Yay.
- Dickens, Charles (2008). *Hard Times: For These Times*. New York: Signet Classics.
- Dinello, Daniel (2005). *Technophobia!* Texas: University of Texas Press.
- Özata, Jale (2003). "Bilge Karasu'nun *Gece*'sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım". Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü [Yayınlanmamış] Yüksek Lisans Tezi.
- Ellin, Nan (ed.) (1997). *Architecture of Fear*. New York: Princeton Architectural Press.
- Engels, Friedrich (2019). *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*. Oktay Emre (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Erdoğan, Necmi (2016). "Garibanların Dünyası Türkiye'de Yoksulların Kültürel Temsilleri Üzerine İlk Notlar" *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. N. Erdoğan (Der.). İstanbul: İletişim Yay., s. 29-46.

- Erman, Tahire (2001). "The Politics of Squatter (Gecekondu) Studies in Turkey: The Changing Representations of Rural Migrants in the Academic Discourse". *Urban Studies*. Vol. 38. No. 7, s. 983-1002.
- (2016). "Distopik Bir yaşam Çevresinde Dönüşen Beziğânbağçe-TOKİ Sitesi: Ayazma-Tepeüstü Kentsel Dönüşüm Projesi Küçükçekmece". *İstanbul Kimin Şehri? Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye*. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak (Haz.). İstanbul: Metis Yay., s. 169- 192.
- Erzen, Jale (2001). "Sefalet ve Estetik". *Arredamento*. Sayı 100+42. İstanbul: Boyut Yay., s. 59-63.
- Etöz, Zeliha (2000). "Varoş: Bir İstila, Bir Tehdit!". *Birikim*. Sayı 132. (Nisan 2000). <https://birikimdergisi.com/dergiler/birikim/1/sayi-132-nisan-2000/2325/varos-bir-istila-bir-tehdit/3275> [Erişim tarihi: 16.05.2020].
- Fishman, Robert (2016). *Yirminci Yüzyılda Kent Ütopyaları*. Duygu Toprak (çev.). İstanbul: Daimon.
- Forster, E. M. (2020). "Makine Duruyor". *Cennet Dolmuşu*. Roza Hakmen (çev.). İstanbul: İletişim Yay., s. 155-194.
- Foucault, Michel (1982). "Space, Knowledge and Power" (Paul Rabinov ile raportaj) *Skyline*. <https://foucault.info/documents/foucault.spaceKnowledgePower/>
- (2000a) [1984]. "Başka Mekânlara Dair". *Özne ve İktidar*. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- (2000b). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay (çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Friedrich, Carl J. ve Zbigniew K. Brzezinski (1965), *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Friedrich, Thomas (2012). *Hitler's Berlin: Abused City*. Stewart Spencer (çev.). New Haven ve Londra: Yale University Press.
- Garrard, Greg (2017). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Çalışmalar*. Ertuğrul Genç (çev.). İstanbul: Kolektif Yay.
- Gılgamış Destanı* (2008). Danny P. Jackson (der), Ahmet Antmen (çev.). Ankara: Arkadaş Yay.
- Ginsberg, Allen (2014). *Uluma ve Öteki Şiirler*. Melis Oflas (çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Basın Yayın.
- Goffman, Erving (1961). *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. New York: Anchor Books.

- Gordillo, Gaston (2015). "Nazi Architecture as Affective Weapon". *The Funambulist Papers*, Vol 2, s. 54-63.
- Gottlieb, Erika (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Graham, Stephen (2013). *Kuşatılan Şehirler: Yeni Askeri Kentçilik*. Levent Aydeniz (çev.). Ankara: NotaBene Yay.
- (2020). *Dikey Dünya: Uydulardan Sığınaklara*. Ali Karatay (çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yay.
- Gramsci, Antonio (2011). *Hapishane Defterleri Cilt I*. Ekrem Ekici (çev.). İstanbul: Kalkedon Yay.
- Groes, Sebastian (2012). "The Texture of Modernity in J. G. Ballard's *Crash*, *Concrete Island* and *High-Rise*". *J. G. Ballard: Visions and Revisions*. Jeannette Baxter ve Rowland Wymer (ed). Palgrave Macmillan, s. 123-141.
- Gün, Gülsenem (Haziran 2016). "Türkiye Sineması'nda Hapsedilmişliğin Güncel Temsilleri: *Abluka* ve *Sarmaşık*". *İleti-ş-im* 24.
- Hagen, Joshua ve Robert C. Ostergren (2020). *Building Nazi Germany: Place, Space, Architecture, and Ideology*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Harvey, David (2003). *Postmodernliğin Durumu*. Sungur Savran (çev.). İstanbul: Metis Yay.
- (2011). *Umut Mekânları*. Zeynep Gambetti (çev.). İstanbul: Metis Yay.
- (2015). *Kent Deneyimi*. Esin Soğancılar (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- (2019). *Paris, Modernitenin Başkenti*. Berna Kılınçer (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- Jeffrey Loyl Hicks (2014). "The Dystopian Cityscape in Postmodern Literature and Film". University of California Riverside. Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Huxley, Aldous (1999). *Cesur Yeni Dünya*. Ümit Tosun (çev.). İstanbul: İthaki Yay.
- Ingram, David (2000). *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*. Exeter, Devon: University of Exeter Press.
- Ivakhiv, Adrian J. (2013). *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature*. Ontario, Kanada: Wilfrid Laurier University Press.
- Jacobs, Jane (1961). *The Death and Life of Great American Cities*. New York: Vintage Books.

- Jacobs, Steven; Eva Hielscher ve Anthony Kinik (2019) (haz.). *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity Between the Wars*. New York: Routledge.
- Jameson (2008a) [1077]. "Of Islands and Trenches: Naturalization and the Production of Utopian Discourse". *The Ideologies of Theory*. Londra ve New York: Verso, s. 386-414.
- (2008b) [1991]. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı*. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü (çev.). Ankara: Nirengi Kitap.
- (2020) *Zamanın Tohumları*. Onur Gayretli (çev.). İstanbul: Monokl Yay.
- Jascot Paul B. (2000). *The Architecture of Oppression: The SS, Forced Labor and the Nazi Monumental Building Economy*. Londra ve New York: Routledge.
- Jencks, Charles (1973). *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kabadayı, Lale (2019). "Körfez'in İçkinlik Düzleminde Flâneur Olmak". *Araf'ta İmgeler: Sinemada Kimlik, Aidiyet ve Ontolojik İkilemler*. A. Oktan, M. Aytaş (ed.). İstanbul: Doruk Yay., s. 139- 150.
- Karasu, Bilge (2008). *Göçmüş Kediler Bahçesi*. İstanbul: Metis Yay.
- (2010). *Gece*. İstanbul: Metis Yay.
- Kermode, Frank (2000). *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.
- Keyder, Çağlar (2013). "Enformel Konut Piyasasından Küresel Konut Piyasasına". *İstanbul: Küresel ile Yerel Arasında*. (Haz. Çağlar Keyder). Sungur Savran (Çev.). İstanbul: Metis Yay., s. 171-191.
- Keyman, E. Fuat ve Berrin Koyuncu-Lorasdağı (2020). *Sekiz Kentin Hikâyesi: Türkiye'de Yeni Yerellik ve Yeni Orta Sınıflar*. İstanbul: Metis Yay.
- Koçak, Orhan (2017). *Tehlikeli Dönüşler*. İstanbul: Metis.
- Koolhaas, Rem (2002). "Junkspace". *October 100*, s. 175-190.
- Kovacs, Andras Balint (2016). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. Ertan Yılmaz (çev.). Ankara: De Ki Basım Yayımları.
- Kracauer, Siegfried (2004). *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton ve Oxford: Princeton University Press.
- (2008). "Kentin Gündelik Hayatı: Kameralı Adam". Ömer Behiç Albayrak (çev.). *Sinematografik Kentler: Mekânlar, Hatıralar, Arzular*. Mehmet Öztürk (der.). İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 43-68.

- Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Leon S. Roudiez (çev.). New York: Columbia University Press.
- Kumar, Krishan (2006). *Modern Zamanlarda Ütopya ve Karşıütopya*. İstanbul: Kalkedon Yay.
- Kuyucu ve Ünsal (2011). “Neoliberal Kent Rejimiyle Mücadele: Başbüyük ve Tarlabası’nda Kentsel Dönüşüm ve Direniş”. *İstanbul Nereye? Küresel Kent, Kültür, Avrupa*. Deniz Göktürk, Levent Soysal, İpek Türeli (Der.). İstanbul: Metis Yay., s. 85-106.
- Küçükcoşkun, Yasemin (2006). “1980-2005 Dönemi Türk Edebiyatında Ütopik Romanlar ve Ütopyanın Kurgusu”. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Isparta.
- Le Corbusier (1986). *Towards a New Architecture*. New York: Dover Publications.
- (2014). *Şehircilik*. Pelin Kotas (çev.). İstanbul: Daimon.
- (2015). *Atina Anlaşması*. Ayda Yörükân (çev.). İstanbul: YKY.
- Lecoq, Danielle ve Roland Schaer (2000). “Ancient, Biblical, and Medieval Traditions”. *Utopia: The Search for the Ideal Society in the Western World*. Roland Schaer, Gregory Claeys ve Lyman Tower Sargent (der.). Oxford: Oxford University Press, s. 35-91.
- Lefebvre, Henri. (2014) [1974]. *Mekânın Üretimi*. Işık Ergüden (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- , (2021) [1970]. *Kentsel Devrim*. Selim Sezer (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- Lewis, Charlton T. ve Charles Short (1890). *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press.
- Linz, Juan J. (2018). *Totaliter ve Otoriter Rejimler*. Ergun Özbudun (çev.). Ankara: Liberte Yay.
- London, Jack (2021). *Demir Ökçe*. Levent Cinemre (çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yay.
- Lotman, Yuri M. (1990). *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Çev. Ann Shukman. London: I.B. Tauris and Co.Ltd.
- Lyon, David (2006). *Gözetlenen Toplum: Günlük Hayatı Kontrol Etmek*. Gözde Soykan (çev.). İstanbul: Kalkedon Yay.
- Macleod, Gordon ve Kevin Ward (2016). “Spaces of Utopia and Dystopia: Landscaping the Contemporary City”. *Geografiska Annaler*. 84 B (3-4), s. 153-170.
- Marcuse, Herbert (1990) [1964]. *Tek-Boyutlu İnsan: İleri İşleyim Toplumunun İdeolojisi Üzerine İncelemeler*. Aziz Yardımlı (çev.). İstanbul: İdea Yay.

- Marinetti, F. Tommaso (2001). "Fütürizm". Kuyaş Örs (çev.). *Arredamento 01*. Sayı:100+32. İstanbul: Boyut Matbaacılık, s. 63-65.
- Mennel, Barbara (2008). *Cities and Cinema*. Londra ve New York: Routledge.
- Merrifield, Andy (2000). "The Dialectics of Dystopia: Disorder and Zero Tolerance in the City". *International Journal of Urban and Regional Research*. 24/2, s. 473-489.
- Milner, Andrew (2004). "Darker Cities: Urban Dystopia and Science Fiction Cinema". *International Journal of Cultural Studies*. Vol. 7(3), s. 259-279.
- Moretti, Franco (2005). *Modern Epik: Goethe'den Garcia Marquez'e Dünya Sistemi*. Nurçin İleri, M. Murat Şahin (çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Morris, William (2011). *Hiçbir Yerden Haberler*. M. Alakuş (çev.). İstanbul: Say Yay.
- Mottet, Jean (2008). "Banliyö Manzaraları". *Sinematografik Kentler*. Mehmet Öztürk (Der.). İstanbul: Agora Kitaplığı, s. 292-304.
- Moylan, Tom (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Colorado: Westview Press.
- (2020). The Necessity of Hope in Dystopian Times: A Critical Reflection. *Utopian Studies*. Vol. 31. No 1, s. 164-193.
- Mumford, Lewis (2007). *Tarih Boyunca Kent: Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler ve Geleceği*. Gürol Koca ve Tamer Tosun (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Naess, Arne (2010) [1973]. "The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement. A Summary". *Inquiry*. 16:1, s. 95-100.
- Neocleous, Mark (2014). *Güvenliğin Eleştirisi*. Tonguç Ok (çev.). Ankara: NotaBene Yay.
- Ocak, Ersan (2016). "Yoksulun Evi". *Yoksulluk Halleri: Türkiye'de Kent Yoksulluğunun Toplumsal Görünümleri*. N. Erdoğan (Der.). İstanbul: İletişim Yay., s. 133-173.
- O'Leary, Stephen D. (1994). *Arguing the Apocalypse: A Theory of Millenial Rhetoric*. New York: Oxford University Press.
- Onions, Charles Talbut (1966). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press.
- Oppermann, Serpil (2012). *Ekoeleştirir: Çevre ve Edebiyat*. Ankara: Phoenix Yay.
- Orwell, George (1999). *Bin Dokuz Yüz Doksan Dokuz*. Nuran Akgören (çev.). İstanbul: Can Yay.
- (2002). *Homage to Catalonia*. <http://gutenberg.net.au/licence.html>

- Oskay, Ünsal (2018). *Çağdaş Fantazy; Popüler Kültür Açısından Bilimkurgu ve Korku Sineması*, İstanbul: İnkılap Yay.
- Öncü, Ayşe (2007) “‘İdealinizdeki Ev’ Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul’a Ulaştı”. *Mekân, Kültür ve İktidar: Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler*. Ayşe Öncü, Petra Weyland (Der.). Leyla Şimşek ve Nilgün Uygun (Çev.). İstanbul: İletişim Yay., s. 85-103.
- Özata, Jale (2003). “Bilge Karasu’nun *Gece*’sine Metin ve Okur Odaklı Bir Yaklaşım”. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü [Yayınlanmamış] Yüksek Lisans Tezi.
- Özgüven, Fatih (2015). “Politik-Gotik”. *Radikal*. (<http://webtv.radikal.com.tr/>). [Erişim tarihi: 20. 04. 2020].
- Özmkas, Utku ve Kansu Yıldırım (2020). “Dışlayıcı Mimari”. *Mülkiye Dergisi* 44 (4), s. 775-794.
- Öztürk, Mehmet (2004). “Türk Sinemasında Gecekondular”. *European Journal of Turkish Studies*. 1. Erişim tarihi: 16. 04. 2020. URL: <http://journals.openedition.org/ejts/94> ; DOI : 10.4000/ejts.9.
- (2014). *Sine-Masal Kentler: Modernitenin İki “Kahramanı” Kent ve Sinema Üzerine Bir İnceleme*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Par, Kübra (2015). “‘Abluka’ ile Venedik’ten ödülle dönen Emin Alper: Filmin uğursuz olduğunu düşünmeye başladım. Emin Alper’le Söyleşi”. (<https://t24.com.tr/haber/abluka-ile-venedikten-odulle-donen-emin-alper-filmin-ugursuz-oldugunu-dusunmeye-baslاديم,314903>). [Erişim tarihi: 23.04.2020.]
- Plato (1971), *Timaeus and Critias*, Robin Waterfield (tr.). Oxford: Oxford University Press.
- Prakash, Gyan (ed.) (2010). *Noir Urbanisms: Dystopic Images of the Modern City*. Princeton ve Oxford: Princeton University Press.
- Pritchard, James (ed.) (1969). *Ancient Near Eastern Texts*. S.N. Kramer (çev.). New Jersey: Princeton University Press.
- Ragon, Michel (2010). *Modern Mimarlık ve Şehircilik Tarihi*. Murat Aykaç Erginöz (çev.). İstanbul: Kabalcı.
- Reeve, Philip (2013). *Yürüyen Kentler*. Müren Beykan, Fulya Yavuz (çev.). İstanbul: ON8 Kitap.
- Robinson, Douglas (2000). “Literature and Apocalyptic”. *The Encyclopedia of Apocalypticism. Vol 3: Apocalypticism in the Modern Period and the Contemporary Age*, s. 360-391.
- Ryan, Michael ve Douglas Kellner (2010). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.

- Sant'Elia Antonio (2001). "Yeni Kent". Kuyaş Örs (çev.). *Arredamento 01*. Sayı:100+32. İstanbul: Boyut Matbaacılık, s. 66-69.
- Sargent, Lyman Tower (1994). "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*. Vol. 5, No.1, s. 1-37.
- Sargın, Güven Arif (2019). "Kurmaca Başkentlerin İmgesel İnşası: Ankara'nın Mekânsal Siyaseti Üzerine Kısa Notlar". *İcad Edilmiş Şehir*. Funda Şenol Cantek (der.). İstanbul: İletişim Yay, s. 81-105.
- Schapiro, Leonard (1972). *Totalitarianism*. New York: Praeger Publishers.
- Sennett, Richard (2002). *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yay.
- (2013). *Gözün Vicdanı: Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam*. S. Sertabiboğlu ve C. Kurultay (Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Sessions, George (1995). *Deep Ecology for the Twenty-First Century*. Boston, Massachusetts: Shambhala Publications.
- Shaw, Debra Benita (2000). *Women, Science, and Fiction: The Frankenstein Inheritance*. New York: Palgrave.
- Simmel, Georg (2015) [1903]. "Metropol ve Zihinsel Hayat". *Bireysellik ve Kültür*. Tuncay Birkan (çev.). İstanbul: Metis Yay., s. 317-329.
- Skult, Petter (2019). *The End of the World as We Know It: Theoretical Perspectives on Apocalyptic Science Fiction*. Abo, Finlandiya: Abo Akademi University Press.
- Soja, Edward W. (2017). *Postmodern Coğrafyalar: Eleştirel Toplumsal Teoride Mekânın Yeniden İleri Sürülmesi*. Yunus Çetin (Çev.). İstanbul: Sel Yay.
- Sontag, Susan (1990). "The Imagination of Disaster". *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador, s. 209-225.
- Sönmez, Sevcen (2020). "Distopik Durumdan Üreyen Ütopya: Körfez". *Sekans Sinema Kültür Dergisi*. Sayı: 14, s. 19-28.
- Sönmez, Ürün Şen (2020). "Bir Ekodistopya Olarak Köpekli Çocuklar Gecesi'nde Ekomarksizmin İzleri" *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* Cilt:60, Sayı:1, s. 389-424.
- Speer, Albert (1970). *Inside The Third Reich*. Richard Winston, Clara Winston (çev.). New York: Macmillan.
- Spencer, Douglas (2018). *Neoliberalizmin Mimarlığı: Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*. Akın Terzi (çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Spurr, David Anton (2012). *Architecture and Modern Literature*. Ann Arbor: University of Michigan Press.

- Stableford, Brian M. (2017). “Ekoloji ve Distopya”. Zeynep Demirsü (çev.). *Ütopya Edebiyatı*. Gregory Claeys (ed.). İstanbul: İş Bankası Yay., s. 359-390.
- Standing, Guy (2014). *Prekarya: Yeni Tehlikeli Sınıf*. Ergin Bulut (Çev.). İstanbul: İletişim Yay.
- Stavrides, Stavros (2016). *Kentsel Heterotopya: Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru*. Ali Karatay (çev.). İstanbul: Sel Yay.
- Stock, Adam (2019). *Modern Dystopian Fiction and Political Thought: Narratives of World Politics*. Londra ve New York: Routledge.
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven ve Londra: Yale University Press, 1979.
- Şahin Yeşil, Sinem (2019). “Gökdelen’in Beton Duvarları Altında Modernist Mimari Ütopyanın Çöküşü”. *Moment Dergi*. 6(1)s, s. 130-149.
- Şensöz, Ali Deniz (2015). “Abluka: Şehrin Ardında”. *Altyazı*. <https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/abluka-sehrin-ardinda/>.
- Şentürk, Levent (2009). “Eril Kente Dönüş”. *Cins Cins Mekân*. A. Alkan (der.) İstanbul: Varlık Yay.
- (2011). *Le Corbusier: Modülör’ün Bedeni*. İstanbul: Altıkırkbeş Yay.
- Tekeli, İlhan (2016). *Dünya’da ve Türkiye’de Kent-Kır Karşıtlığı Yok Olurken Yerleşmeler İçin Temsil Sorunları ve Strateji Önerileri*. Ankara: İdealkent Yay.
- The Compact Edition of the Oxford English Dictionary (1971). Vol I. Oxford University Press.
- Toska, Sezgin (2017). *Ekokurgu: Ekolojik Sorunların Çözüm Yolu Olarak Edebiyat*. İstanbul: Yeni İnsan Yay.
- Tuna Ultav, Zeynep; T. Nur Çağlar; S. B. Durmaz Drinkwater (2015). “Architectural Literary Analysis: Reading “The Death of the Street” Through Ballard’s Literature and Trancik’s “Lost Space””. *Metu JFA*. Vol. 32: No 2, s. 133-150.
- Tümay Arslan, Umut ve Özgür Sevgi Göral (2016). “Abluka”. *Birikim Dergisi*. (16. Ocak 2016). [Erişim tarihi: 20.05.2020].
- Türel, İpek (2001). “Sinema ve Kentsel Mekânın Dönüşümü”. *Arradamento*. 100+41. İstanbul: Boyut Yay., s. 68-72.
- Türkoğlu, Nurçay; Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (ed.) (2004). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. İstanbul: YeniHayat Yay.

- Usta, Sadık (2022). *Türk Ütopyaları: Osmanlı'dan Cumhuriyet Dönemine Özgürlüğü Düşlemek*. İstanbul: Epsilon Yay.
- Ünal, Umutcan (2018). "Dystopian Representation in Contemporary Turkish Cinema". İstanbul Bilgi Üniversitesi [Yayımlanmamış] Yüksek Lisans Tezi.
- Verne, Jules (2016). *Begüm'ün Beş Yüz Milyonu*. Nihan Özyıldırım (çev.). İstanbul: Alfa.
- Vidler, Anthony (1992). *The Architecture Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Vieira, Fatima (2010). "The Concept of Utopia". *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. G. Claeys (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, s. 3-27.
- Wells, H. G. (2017). *Efendi Uyaniyor*. Egemen Yılıgür (çev.). İstanbul: Maya Kitap.
- Williams, Keith (2006). "'Seeing the Future': Urban Dystopia in Wells and Lang", *European Studies: Urban Mindscapes of Europe*. Godela Weiss-Sussex (ed.). New York: Rodopi 23, s. 127-145.
- Williams, Raymond (1975). *The Country and the City*. Oxford: Oxford University Press.
- Yardımcı, Sibel (2016). "İstanbul'un Çeperinde Temalı Yaşam". *İstanbul Kimin Şehri? Kültür, Tasarım, Seyirlik ve Sermaye*. Dilek Özhan Koçak ve Orhan Kemal Koçak (Haz.). İstanbul: Metis Yay., s. 145-168.
- Yusufoğlu, Sinan (2015). "Emin Alper: İyimserliği İnada ve Politik Tavra Dönüştürmemiz Lazım". *Agos*. (06.11. 2015).
- Yücel, Tahsin (2018). *Gökdelen*. İstanbul: Can Yay.
- Yüksel, Eren (2016). "Emin Alper'le Söyleşi: 'Didaktizm Sanatı Öldürür'". *Moment Dergi*. 3 (2), s. 512-516.
- Zamyatin, Yevgeni İ. (1996). *Biz*. Füsun Tülek (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Zukin, Sharon (1991). *Landscapes of Power: From Detroit to Disney World*. Berkeley: University of California Press.



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 16/7/2023

Tez Başlığı: KARANLIK ŞEHİRLER, KENT DISTOPYALARI VE ÇMİTVAR

AĞILIMLAR: ABUKA, "ÇÜNCÜ ÇOCUK", KÖRFEZ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 193... sayfalık kısmına ilişkin, 16/07/2023 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 2 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- ☒ Kaynakça hariç
- ☒ Alıntılar hariç
- ☐ Alıntılar dâhil
- ☒ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

R.D.
16.07.2023
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: SİNEM ŞAHİN YEŞİL
Öğrenci No: N15247536
Anabilim Dalı: İLETİŞİM BİLİMLERİ
Programı: DOKTORA
Statüsü: ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Dr.

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ
(Unvan, Ad Soyad, İmza)



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
Ph.D. DISSERTATION ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
~~COMMUNICATION SCIENCES~~ DEPARTMENT

Date: 16/07/2023

Thesis Title : DARK CITIES, URBAN DYSTOPIAS AND HOPEFUL
EXPANSIONS, ABUKA, "ÜÇÜNCÜ ÇEVRE", KÖRFEZ

According to the originality report obtained by myself/my thesis advisor by using the Turnitin plagiarism detection software and by applying the filtering options checked below on 16/07/2023 for the total of 193 pages including the a) Title Page, b) Introduction, c) Main Chapters, and d) Conclusion sections of my thesis entitled as above, the similarity index of my thesis is 2.00 %.

Filtering options applied:

- ☒ Approval and Declaration sections excluded
- ☒ Bibliography/Works Cited excluded
- ☒ Quotes excluded
- ☐ Quotes included
- ☒ Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read Hacettepe University Graduate School of Social Sciences Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that according to the maximum similarity index values specified in the Guidelines, my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge.

I respectfully submit this for approval.


16.07.2023
Date and Signature

Name Surname: SİNEM ŞAHİN YEŞİL
Student No: N15247536
Department: COMMUNICATION SCIENCES
Program: Ph.D.
Status: ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISOR APPROVAL


APPROVED
Asst. Prof. Dr. Gülgöze Karabag
(Title, Name Surname, Signature)



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 22/6/2023

Tez Başlığı: Karanlık Şehirler, Kent Distopyaları ve Ümitvar Açılımlar: *Abluka*, "Üçüncü Çocuk", *Körfez*

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmamasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

22. 6. 2023

Adı Soyadı: Sinem ŞAHİN YEŞİL
Öğrenci No: N15247536
Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri
Programı: Doktora Programı
Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Herhangi bir Etik Kurul / Komisyon'dan izin alınmasına gerek yoktur.

Dr. Öğr. Üyesi Çağla KARABAĞ



HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
ETHICS COMMISSION FORM FOR THESIS

HACETTEPE UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF SOCIAL SCIENCES
COMMUNICATION SCIENCES DEPARTMENT

Date: 22/6/2023

Thesis Title: Dark Cities, Urban Dystopias and Hopeful Expansions: *Abluka*, "Üçüncü Çocuk", *Körfez*

My thesis work related to the title above:

1. Does not perform experimentation on animals or people.
2. Does not necessitate the use of biological material (blood, urine, biological fluids and samples, etc.).
3. Does not involve any interference of the body's integrity.
4. Is not based on observational and descriptive research (survey, interview, measures/scales, data scanning, system-model development).

I declare, I have carefully read Hacettepe University's Ethics Regulations and the Commission's Guidelines, and in order to proceed with my thesis according to these regulations I do not have to get permission from the Ethics Board/Commission for anything; in any infringement of the regulations I accept all legal responsibility and I declare that all the information I have provided is true.

I respectfully submit this for approval.

22.6.2023

Name Surname: Sinem ŞAHİN YEŞİL

Student No: N15247536

Department: Communication Sciences

Program: PhD.

Status: ☐ MA ☒ Ph.D. ☐ Combined MA/ Ph.D.

ADVISER COMMENTS AND APPROVAL

The student does not have to get permission from the Ethics Board / Commission for anything

Asst. Prof. Dr. Çağla KARABAĞ

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Sinem ŞAHİN YEŞİL

Doğum Yeri ve Tarihi : Ankara, 1975

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Hacettepe Üniversitesi Tarih Bölümü

Yüksek Lisans Öğrenimi : Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü

Bildiği Yabancı Diller : İngilizce

: Yüksek Lisans Tezi:

“Bilge Karasu Yazınında ‘Yerin Ruhu’: *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nin Anlatı Dünyaları”, Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2015.

Makaleler:

Bilimsel Faaliyetleri

“Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında ‘Yaşlı Bilge Adam’ ve ‘Oyuncu’nun İşlevleri: Nasreddin Hoca Neden Komiktir?’. *Millî Folklor*, 96, 2012, s. 67-73.

“Tomris Uyar’ın ‘Şahmeran Hikâyesi’ Adlı Öyküsüne Metinlerarası Bir Yaklaşım”. *Millî Folklor*, 106, 2015, s. 47-57.

“Psikocoğrafya ve Bir Şehir Gezgininin Anıları”. *Monograf*, 5, 2016, s. 124-149.

“Aşıl’ın Koşusu: *Göçmüş Kediler Bahçesi*’nde Kışkırtan Mesafeler”. *Monograf*, 7, 2017, s. 38-68.

“*Gökdelen*’in Beton Duvarları Altında Modernist Mimari Ütopyanın Çöküşü”. *Moment Dergi*. 2019. 6(1): 130-149.

Çeviri:

Sinisa Malesevic, “Neo-Weberyan Teori: Bir Statü Ayrıcalığı Olarak Etnisite”, *Etnik Sosyoloji*, Nobel Yayınları, Ankara, 2019.

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : Orta Doğu Teknik Üniversitesi BAP
Koordinatörlüğü

İletişim

E-Posta Adresi : sinemyesilin@gmail.com

Tarih : 02/06/2023