



## Tayfun Pirseliimoğlu'nun "Olası" Distopyası: *Şehrin Kuleleri* Tayfun Pirseliimoğlu's "Possible" Dystopia: *Şehrin Kuleleri (Towers of the City)*

Umut DÜŞGÜN\*

### Öz

Spekülatif kurgunun alt türlerinden olan distopya Türk edebiyatında fazla örneği olmayan bir türdür. Distopyalar genellikle geleceğe dair ürküler, korkular üzerine kurgulanır. Bu tür eserlerde esasında; "böyle giderse daha kötü olacak", uyarısı öne öne çıkar. Ancak burada sözü geçen "olası" distopya ise bilimkurgu ve fantastik temellerden ayrı, daha çok Kafkavarî bir bürokratik distopyayı tanımlamak için kullanılmıştır. "Olası"dan kasıt, distopya izleğine sahip olan ancak daha önce toplumların deneyimlediği tasarımlardır. Bu distopik kurgu, "daha önce de böyle olmuştu; böyle giderse yine böyle olacak" yaklaşımı üzerinden aktarılır. *Şehrin Kuleleri*'ni distopya türünden ayıran en önemli özelliği ise temanın parodi haline getirilmesidir. Yazar, anlatıcı, okur katmanları; metnin içinde karmaşık bir yapı oluşturur ve kesin çizgilerden arınmış bir hikâye üzerine kurgulanır. Hikâyenin oluşturulma sürecinin kurgunun bir parçası olması, okuyucu ile yazar/anlatıcı arasında metnin iletişim zemini haline gelmesi; metnin bütün özellikleriyle oyunsal bir biçimde oluşu, bu eseri farklı kılmaktadır. Bu çalışmanın amacı, hem distopya türü üzerinden Tayfun Pirseliimoğlu'nun *Şehrin Kuleleri* adlı romanını incelemek hem de romanı "oyun" ve "geleneksel anlatıcı", "üstkurmaca" kavramları çizgisinde değerlendirmektir.

**Anahtar sözcükler:** Tayfun Pirseliimoğlu, distopya, Şehrin Kuleleri, üstkurmaca, oyun.

### Abstract

Dystopia, a sub-genre of Speculative Fiction, is rarely seen in Turkish literature. Generally, dystopias are fictions based on fears, phobias concerning the future. Essentially, these works bring to the fore the warning that "it will become worse if things continue to be this way." Nevertheless, the "possible" dystopia mentioned here is different from science fiction and fantasy, and it is used to describe a Kafkaesque bureaucratic dystopia. The term "possible" refers to a dystopic theme that the communities experienced before. This dystopic set up is emphasized by the motto "it happened this way before; it will happen again, if things continue to be so."The most notable aspect that differentiates *Şehrin Kuleleri (Towers of the City)* from dystopian genre is the parodic use of the dystopian theme. The layers of the writer, the narrator and the reader construct a complicated structure within the text, and it is fictionalized through a story that is free from an exact pattern. The process of the construction of the plot becoming a part of the fiction; the transformation of the text into a ground of commutation between the reader and the writer/the narrator; the playful nature of the whole text makes this work distinctive. The aim of this study is to examine Tayfun Pirseliimoğlu's novel *Şehrin Kuleleri (Towers of the City)* both within the context of the dystopian genre and within the line of the concepts of "ludism" and "traditional narrator," "metafiction."

**Keywords:** Tayfun Pirseliimoğlu, Dystopia, Şehrin Kuleleri (Towers of the City), Metafiction, Ludism.

\* Öğr. Gör. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, e-posta: dusgunumut@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1608-1936

## Giriş

Antik çağdan bu yana, geleceğe dair rüyalar tasarlama uğraşı Postmodern romanda da kendisine yer bulur. Modern edebiyatın açtığı çığır, bir adım öteye taşınarak, kurgusal oyunlar ve üstkurmaca ile distopyanın tema öncelikli yapısından kurgu odaklı yapıya geçilir. Bu noktada, Zamyatin'in *Biz*'inden başlayarak bir distopya tanımı yapmak gerekirse büyük oranda bilimkurgu ve fantastik üzerinde durulmalıdır. Ancak bunun dışında da bir distopya tasarımı mümkündür. Bir bakıma distopyanın uzak bir hayalden öte, *olası* olması da söz konusudur.

Genel bir bakışla distopik ve ütöpik eserler uzak bir gelecek planı içerisinde kurgulanır. Toplum yaşayışında ve düzeninde, moral değerlerinde çok ciddi değişimler öngörülür. Bunun yanı sıra çoğu ütöpik ve distopik eserlerde bilim-din, teknoloji-ilkellik, büyük felaket-düzen çatışması öne çıkar. Distopya kavramı spekülâtif kurgu teriminin alt başlıklarından biridir. İlk olarak Stuart Mill tarafından "olmayan yer" anlamında kullanılmıştır. Distopya, genelde anti-ütopya, kara ütopya gibi adlarla da ifade edilmektedir. Temelde, ütöpik eserlerden, bilimkurgu, syberpunk, kıyamet sonrası (post-apocalyptic) yaşam, devlet düzeni, teknoloji korkusu/fetişi, bilim toplumu, uzay toplumu, buhar kuşağı gibi alt başlıklardan oluşan spekülâtif kurgu; geleceğe dair birtakım tasarımların ana noktasını oluşturur. "Cacotopia" olarak da adlandırılan, Ütopya ve Distopya kavramları birbirine zıt kavramlar olarak görülmektedir. Ancak Distopya, ütopyaya göre daha olumsuz bir anlam taşır. (Clute ve Nicholls, 1995, s. 682-686)

Genel itibariyle bu tarz yapıtlar iki ana yapı içerisinde düşünülebilir. Ütopya ve distopya post-apokaliptik yani felaket sonrası yeni düzene işaret edebileceği gibi tamamen yozlaşma ve küçük, yerel değişimler ve siyasi düzen, din baskısı-karşıtlığı üzerine de olabilir. Bu noktadan bakıldığında iki tür distopya ortaya çıkmaktadır: İlki tamamen bilim, teknoloji ve mistisizm üzerine kurulu olan ve günümüz gerçeklerinden uzak duran fantastik distopya; ötekisi ise insanlığın daha önce deneyimlemiş olduğu, bu evrene ait olan olası/olmuş distopyadır. Tayfun Pirselimoglu'nun *Şehrin Kuleleri* adlı romanı ikinci tür distopyaya daha uygundur.

19. yüzyılın sonlarına doğru ütopyalar dünya edebiyatında yerini sıklıkla distopya türüne bırakır. Sanayileşme ve teknolojinin hızlı yükselişi geleceğe yönelik ürkünün artmasına sebep olur. H.G. Wells'in *-Zaman Makinesi* (1895), Jack London'ın *Demir Ökçe*'si (1908) ve Yevgeni Zamyatin'in *Biz*'i (1921) birinci dünya savaşının öncesi ve sonrasında yarattığı bunalımlı ortamın ve yıkımın üzerine doğmuş metinlerdir. Aldous Huxley'in *Cesur Yeni Dünya* (1932), George Orwell'in *Bin Dokuz Yüz Seksen Dört* (1949) Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* (1953) William Golding'in *Sineklerin Tanrısı* (1954) eserleri ise İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında sıkıntılı ortamın ortaya çıkardığı dönem romanlarıdır ve bu eserler "böyle giderse daha da kötü olacak" mesajını taşırlar. Anthony Burgess'in *Otomatik Portakal*'ı (1962) Alan Moore ve David Lloyd'un *V for Vendetta*'sı (1982-1988) Jose Saramago'nun *Körlük*'ü (1995) Suzanne Collins'in *Açlık Oyunları* (2008) eserlerinin ise her biri yeni bir toplum tasavvurunu ortaya koyar. Baskıcı yönetimler, nükleer savaş, insanın duyarsızlaşması gibi temel meseleler bu eserlerin temelini teşkil eder. Türk edebiyatında ise geleceğe dair tahayyüller, rüyalar Servet-i Fünûn çevresinde, özellikle istibdat olarak adlandırılan döneme kadar uzanır. Gelecek tasavvuru, koloni kurma arzusu bu yazarları ülkelerinden uzaklaştırır ve yeni ülkeler, gelecekler ve imkanlar bulma hayaline iter. Bir bakıma, sanatçının hissettiği baskı onu kendisine ait bir tasarımın içinde yaşama arzusuna iter (Öztürk, 2010, s. 20-30). Bunun dışında, dönemsel bunalımların ortaya koyduğu, özellikle de Cumhuriyet sonrasında yeni ideallerle kurulan bir ülkenin geleceğine dair tasarımlar da ortaya çıkmaya başlar. Yakup Kadri'nin *Ankara*'sı (1934), Memduh Şevket'in *Yurda Dönüş*'ü (1940), Peyami Safa'nın *Yalnızız* (1951), Şevket Süreyya'nın *Toprak Uyanırsa* (1963) gibi eserleri ütöpik bir gelecek – yakın gelecek – içerisinde cereyan eden eserlerdir. 1980 sonrasında ise distopyaya doğru evrilen bir çizgi de başlar. Çetin Altan'ın *2027 Yılı'nın Anıları* (1982), Cüneyt Arcayürek'in *Ku-De-Ta*'sı (1985) 80 sonrasında distopya öğeleri taşıyan eserlerdir (Küçükcoşkun, 2006, s. 41-50). Bu romanlara son dönemde Tahsin Yücel'in *Gökdelen* (2006) adlı eseri de eklenebilir. Sonuç itibariyle distopya türü Türk edebiyatında oldukça az örnekleri bulunan bir türdür. Tayfun Pirselimoglu'nun eseri de son dönemde postmodern çizgide Türk edebiyatında nadir görülen bu türün örneklerinden biridir.

### "Olası" bir distopya olarak Şehrin Kuleleri

Pirselimoglu'nun kurguladığı distopik dünya aslında insanlık tarihi içerisinde yaşanmış süreçleri bir noktada temele alan bir dünyadır. İnsanlık birçok kez darbeler, sıkıyönetimler, baskıcı rejimler dönemlerinden geçmiştir. Pirselimoglu'nun 'olası' distopyası da bu bağlamda olabilirlik hatta olmuşluk çizgisine dayanmaktadır. Uzak bir geleceği kurgulayan, bilim temelli toplumlar inşa eden, din üzerine kurulu yönetimler yaratan, insanlığı mekanikleştiren distopyalara göre daha gerçekçi bir yapıdadır. Bunun sebebi de deneyimlenmiş siyasi ve sosyal olaylarla, askeri darbelerle ve bunların yaratmış olduğu düzenlerle alakalı olmasıdır. Bu bağlamda roman, hem toplumun deneyimlemiş olduğu bir durum üzerine inşa edilirken tanıdık olma; hem de bu durumu oldukça ironik bir biçimde kurgusallaştırarak yabancılık hissiyatını bir araya getirmektedir.

Roman, distopik bir zeminde başlar ve ilk bölümde, romanın başkahramanı olan T. Kara'nın geçmişinden bahsedilir. Romanda, gelecekte, sebebi bilinmeyen bir darbe sonrasında, bir komite tarafından yönetilen Türkiye anlatılır. İlk bölümde İstanbul genelinde bir gözetleme ağı kurulduğu ve kahramanın da bu gözetleme ağında çalıştığı öğrenilir. T. Kara, akrabalarının marifetiyle gözetleme işine girer. 7. Bölge Kule Gözetleme Memuru (Beyazıt) olarak çalışır (Pirselimoglu, 2005, s. 22). Bu durum, distopyalardaki baskıcı rejimlerin toplumu kontrol etme teması ile uyumludur. Bu tema dünya edebiyatında, sinemasında çok yaygın bir temadır. Yakın yahut uzak gelecekte belirli veya belirsiz bir sebeple yönetimi eline geçiren bir grup ya da bir kişi toplumu çeşitli kısıtlamalarla, düzenlemeler ve çoğu kez şiddetle yönetmeye, düşüncelerini manipüle etmeye çalışır. Geleceğin karanlık kurgusu içinde distopik eserlerde saçma, gereksiz olduğu düşünülen bir yasaklama mantığı hakimdir. Bu yasaklar toplumu sözde düzen ve refah içinde tutmaya yardım eder. Bu eserlerde bir çağa işaret edilir: Bu çağ sıklıkla teknolojinin yüksek seviyede olduğu, insani değerlerin ise azalmakta, düşüşte olduğu bir çağdır. Ancak *Şehrin Kuleleri*'nde kahraman, T. Kara, Kafka'nın Joseph K. adlı kahramanı gibi olayların akışına kendini bırakır. Çok ciddi manada teknoloji ve toplumsal değişim söz konusu değildir. Zira darbeler ülkenin gelişmesini ciddi manada etkilemiştir. İlahiyat çağı, bilim çağı, değişim ve yapay zekanın ötesinde Franz Kafka'nın *Dava* adlı eseri gibi bir bürokrasi-asker distopyası *Şehrin Kuleleri* için daha uygun bir ifadedir. Çoğu distopik eserde bu düzen kahramanların feraseti ve dönüşümü ile yıkılır. Ancak baştan söylemek gerekir ki T. Kara kafkaesk bir kahramandır. Değişimi ve değişmeyi aramaz. Daha ilk bölümde kahraman bunun sinyallerini verir. T. Kara, her seferinde çok ayrıntılı ve edebi sayılacak ifadelerle yazılmış haftalık raporları merkeze göndermeyi ihmal etmez. Gün boyu dürbünle taradığı şehri diğerleri gibi sıkıcı ifadelerle anlatmaktan kaçınır (Pirselimoglu, 2005, s. 23).

T. Kara, yedi tane olduğu belirtilen – belki de İstanbul'un yedi tepe üzerine kurulu oluşundan dolayı böyle olan- kulelerden birinde gözetleme işi yapar. Rejim, şüphelendiği herkesi yakından ve uzaktan izler. Toplum izlendiğinin farkındadır. Çoğu kez gözleyicilere ilginç pozlar verirler. T. Kara, gözetlemeleri sırasında amirine – hiç de okunmayacak, kenara atılacak- detaylı raporlar yazar. Bu durum distopyaların oluşturduğu bireydeki mekanikleşme ile örtüşür: "Kuşkulu ve mimlenmiş binaların kontrol altında tutulan camlarında da benzer ayrıntılar vardı. O pencerelere çıkan şüphelilerin yüzlerindeki ifadelerden elde ettiği karakter tahlilleri insanların beyin labirentlerinde cirit atmayı kendilerine meslek edinenleri çılgına çevirecek ölçüde başarılıydı ve bunlar da kendisine itiraf etmekte zorlanmasına rağmen amirin en sevdiği bölümlerdi" (Pirselimoglu, 2005, s. 24). T. Kara'nın görevi esasında 'rutinin dışına çıkan' her şeyi rapor etmektir ancak işini tutkuyla yapan - tıpkı Guy Montag gibi- bir rejim memuru olarak ayrıntılara çok fazla önem verir. Buna karşın bürokratik makamlar ise düzenin gereği olan bu tutkuya sahip değillerdir. Raporlar umursanmaz, çok ciddiye alınmaz. "Ancak amir bu raporları büyük bir ilgiyle okusa da sonra kaldırıp çelik dolapların en altındaki kör bir yerde yığılmış dosyalara koyuyor (...) yukarıya yolladığı raporlarda bunlardan hemen hemen hiç bahsetmiyordu" (Pirselimoglu, 2005, s. 25).

Eserin başında ifade edilen gözetleme ve toplumu bu şekilde denetim altında tutma işi Foucault'nun yaklaşımıyla, disiplin ve kontrol altına alma, iktidarın maddeciliğe indirgenmiş, makine-insan veya asker, üniformalı itaatkâr bedenler üretmesiyle gerçekleşir. Faaliyetleri denetlenen yapı içerisinde, yasaklar ve kurallar sistemine bağlı, nizamlı bir kontrol mekanizması iktidarın yaklaşımıdır (Foucault, 1992, s. 167-193). Distopyanın iktidarı da bütün bu imajları kullanır. Üniformalı, güçlü, nizami, iktidara – nasıl olursa

olsun- tâbi, asker olmasa da askeri düzene uygun bir kahraman, tip çizilir. Her ne kadar T. Kara bu tipe uyum göstermese de üniforması ile toplum üzerinde yarattığı korku bu durumu sağlar. Gerek bilimkurgu gerek fantastik olsun ya da teolojik bir iktidar olsun, askeri disipline bağlı bir yapıda kuruludur. Distopya türünün önemli eserlerinde *Fahrenheit 451*'de kahraman Guy Montag üzerinde semender resmi bulunan ve 451 yazan bir üniforma giyer. Bu üniforma rejime bağlılığını temsil eder ve bir çeşit korku unsurudur. Her ne kadar T. Kara da kendisine dairesinden verilen deri ceketini giyse de ironik olarak ceketin askıları kopuktur ve kuleden asılarak yapmak zorunda olduğu gözetleme işini yapmasına engeldir. Ancak, modernist metin, modernist-postmodernist distopik metnin yazarı vasıtasıyla hem kurgusal hem tematik nizamdan uzaklaşır. “Büyük Anlatı”yı oyunsallaştırıp, distopya içerisindeki iktidarın varlığını parodileştirir. T. Kara bu yırtık ceket ve bozuk dürbün için sürekli dilekçeler yazar. İktidarın ciddiyet ve inanmışlıkla ilerleyen, propaganda ile büyüttüğü, imajla geliştirdiği yıkılmaz, sarsılmaz ideal yapısı ancak Kafka'nın *Dava* adlı eserindeki bürokratik yozlaşmanın yarattığı tekinsizlik ile yıkılır. İktidarın temsilcisi olan bürokrasi absürt ve aciz bir duruma düşer. *Şehrin Kuleleri*'nde de görünmeyen rejimin askerleri olan memurlar, görevliler ciddiyetten uzak, idealsiz ve silikleşmiş tiplerdir. İhtilal rejimi de felsefi bir zemine oturtulmuş bir itiraza sahip değildir. İdeolojik bir temeli yoktur. Bu bağlamda büyük anlatı seviyesindeki *1984*, *Fahrenheit 451*, *Cesur Yeni Dünya*, *Biz* gibi metinlerdeki distopik iktidarın – olumsuz da olsa-felsefesine ve kendi içinde tutarlı anlayışına sahip değildir. İktidar da körleşmiştir. Ironik bir biçimde distopyalarda “her şeyi izleyen göz” körleşir. Foucault'ya göre, teftiş ve her türlü düzensizliği denetlemek, ortadan kaldırmak için iktidar gözetlemeyi kullanır. Bireyler, sadece kendileri ile iletişim kurulmak istendiğinde bu iletişim dairesine alınır. Toplum bir karantina halinde yönetilir. Şehir mimarisi, yaşam alanları panoptikon izleme ile gözetlenir. İktidarın kendisi görünmezdir. Toplum bu şekilde disipline edilir, rejime karşı ayaklanması imkansızlaştırılır (Foucault, 1992, s. 245-260). *Şehrin Kuleleri*, kulelerin fonksiyonundan da anlaşılacağı üzere toplumu gözetlemek üzerine inşa edilmiştir. Ancak ironik tarafı, *Yüzüklerin Efendisi*, *1984* gibi eserlerde görülen ciddiyette bir izleme olmayışıdır. Teknolojik ya da fantastik bir özelliği olmayan gözetleme, el yordamıyla, dürbünlerle yapılır ve oldukça ilkelidir. Eserde, bilinen İstanbul kulelerin konumlandırılmasıyla birlikte yeni biçimde tasarlanmış olarak ortaya çıkar. Esasında, izleyeninin görülmediği, izlenenin ise her zaman izlendiğine dair içinde şüphe taşıdığı mimari yapı esasında bir hapishanedir. İstanbul gözetleme kuleleri ile açık bir hapishaneye dönüşmüştür. Buna örnek olan hapishane binası 1785 yılında tasarlanmıştır. Bu yapı Panoptikon adıyla anılır. Panoptikon kelimesi “pan” ve “opticon” olarak bilinen iki farklı sözcükten türetilmiştir. Pan kelimesi bütün anlamına gelirken, opticon kelimesi ise gözlemlemek anlamına gelmektedir. Bu nedenle yapı yerine getireceği göreve uygun olarak “Bütünü Gözetlemek” anlamına gelen Panoptikon adını alır (Özdel, 2012, s. 23).

Jeremy Bentham'ın tasarımından temel alınan düşünce, dönemin geniş kitleleri kontrol altına alma felsefesidir. Yapının tasarımıyla ilgili olarak yazılan mektuplarda yapının nezaret altında tutma, hapis, tecrit, zorla çalıştırma, eğitim gibi pek çok amaçla kullanılabilceğinden bahsedilir. Jeremy Bentham yapının yerine getireceği işlevlerde, ana temanın otorite odaklılık olduğunu sürekli olarak hatırlatır. Ancak burada ilerde Foucault'nun etkileneceği fikir, kontrol edecek otoritenin yani otoritenin sağlayıcısı olacak iktidarın disiplini sağlayış şeklidir (Özdel, 2012, s. 23). *Şehrin Kuleleri*'ndeki otorite yani Komite bu şekilde bir toplumu denetim altına almıştır. Komite merkezdedir. Kontrolü sağlayacak kişi adına iki önemli nokta bulunmaktadır. Bu iki noktadan biri Bentham'a göre planın özüdür. Bentham planın özünde, gözetlemenin olduğundan söz ederken bu gözetlemenin de etkin ve iyi şekilde yapılabilmesi için “görünmeden gözetleme” ilkesi ile oluşturulan, gözetleyicinin merkeziliğinde olması gerektiğini söyler. “Görünmeden gözetleme” ilkesinin bu planda kullanılmasındaki temel sebep, gözetleyici orada olmasa ve hatta orada olup gözetlemiyor olsa dahi, kişiye gözetlendiği hissini empoze edilerek, kendini sürekli olarak var olan otoritenin istediği şekilde kontrol etmesidir. Bu şekilde iktidar istediği otoriteyi sürekli kılar. Yapının ana ilkesi, mimari tasarımda da bu şekilde elemanlar kullanılmasıyla desteklenir. Bireylerin kurulu düzeni değiştirme, yıkmaya eğilimlerinin fark edilmesiyle birlikte onları denetim altında tutma, izleme ve gözetleme gerekliliği doğmuş oldu (Özdel, 2012, s. 22-25). *Şehrin Kuleleri*'ndeki roman kişileri, tasvir edilen halk oldukça sinik, gözetlendiğini bilen ve korkak olarak anlatılır. Bu manada izleme işi görevini görmüştür.

Eser, ağırlıklı olarak bürokratik bir distopya çizgisinde ilerlediği için genellikle karanlık makam odaları, büyük masalar ve ardında küçük, cılız adamlar, memurlar çizilir. Bir bağlamda komitenin temsilcisi olan bu mekanlar *Dava*'daki gibi kasvetli, kahramanı küçülten bir yapıda tasarlanmıştır. T. Kara, Amir ile görüşür ve Merkez'e atanır.

"Merkez, Sirkeci'de bir zamanlar postane olarak kullanılan ama iki önceki darbeden sonra daha önemli bir işlev yüklenmesi uygun görülen koskoca bir binaydı. (Daha sonraki darbeciler de binanın bu işlevinden fazlasıyla memnun kalmış olacaklar ki, başka birçok daireyi de o binanın sonu gelmez odalarına yerleştirmeyi uygun gördüler. Bu nedenle ucu bucağı görünmez koridorlarda birbirlerinin görevlerinden habersiz yüzlerce memur koşuşturup durmaya başlamışlardı. Bir şehir efsanesine göre de iki ayrı dairede çalışan – ama araları şeker renk- iki kardeş birbirlerinin aynı binanın içerisindeki varlıklarından ancak altı ay sonra büyük bir tesadüf eseri -bir akşam üstü iş çıkışında bir diğerinin omzuna çarpmasıyla- haberdar olabilmişlerdi.) Koca binanın mimarı insanın bu görkem karşısında önemsiz görmesi için her türlü hünerini acımasızca ortaya dök[er]" (Pirselimoglu, 2005, s. 41).

Distopik eserlerde rejimin, yani darbecilerin baskısını halk üzerinde daha fazla kurabilmesi için otoriteyi genellikle büyük, loş mekanlar temsil eder. Bu durum baskıcı rejimin imajını oluşturur. Büyüklük ve kasvet toplumu sindirmek için önemlidir. Elbette anti-ütopyalarda idealler yeni rejimleri ayakta tutsa da olası olan anti-ütopyalarda ideale bağlılık daha az baskı ise daha fazladır. Bina ihtişamıyla bireyi ezerken süslemeleriyle, içindeki heykeller ile rejimi yansıtır. Distopyalarda sembolizm baskıyı ve rejimin gücünü temsil eder. İzleme Bürosu da bürokratik kasveti barındırır. Bu bürokratik kasvette, işler yoğundur ve ne işe yaradığı belli olmayan bir sürü evrak işi yapılmak zorundadırlar. Ortam genellikle dağınık ve evrak yığını içerisinde çalışan memurlar ile doludur. Departmanda, izlenecek şahıslara ait binlerce dosya vardır (Pirselimoglu, 2005, s. 58).

*Şehrin Kuleleri*'nde rejim denetleme ile toplumu kontrol altında tutmaya çalışır. Distopik tasarımlarda genel olarak halkın dış dünya ile bağlantısı kesilmeye çalışılır. Siberpunk gibi türlerde ise iletişim sifra indirilir. Bu noktada eserde İstanbul'un etrafına çekilen duvarlar ve gözetleme kuleleri ile halkın kontrol altına alınmaya çalışıldığı vurgulanır: "(...) Milli Komite'nin bir süre önce aldığı kararla - 97 no'lu karar- tüm memleketin sınırlarına çekilecek yüksek duvar ihalesine katılan bir firmanın bir memura verdiği rüşvetin kaseti gösteriliyordu (...) Türk Seddi firması ihale dışında kalacak gibi görünüyordu. Ancak tüm memleketin sınırlarında, üzerinde on iki kapının yer aldığı sekiz metre yükseklikte bir duvar örme ihalesinde en düşük teklifini yapanlar da onlardı" (Pirselimoglu, 2005, s. 99-100). Bunlar distopik tasarımın genel özellikleridir. Bu anlamda tematik açıdan distopyanın özelliklerini taşıyan eserde, özellikle, bizim toplumumuzda sıkça görülen rüşvet, iltimas gibi durumlarla da distopik tema ironileştirilir. Ancak ironik olsa da toplumda yarattığı his son derece önemlidir. Romanın geneli karanlık, sessiz, insanların korku içinde yaşadığı, çevresini umursamadığı bir biçimde tasvir edilir. Foucault, 20. yüzyılın kapitalist toplum sistemlerinde, artık iktidarın değişiklik gösterdiğinden söz eder. Tek kişilik ve yüzünü sürekli gördüğümüz bir kral iktidar ve bilinmeyen stratejilerin uygulandığı göstere göstere ceza vermek yerine, insanların iktidarın yaptığı gözlem nedeniyle kendi kendini kontrol ettiği görünmez bir iktidar vardır. İktidar biçim değiştirmiştir, artık tamamen farklı bir otorite yöntemi kullanmaktadır. Öne çıkan bir kişinin iktidarı değil "Gözün İktidarı"dır (Özdel, 2012, s. 25). *Şehrin Kuleleri*'ndeki komite de kim oldukları bilinmeyen bir gruptur. Romanın kahramanı T. Kara ancak eserin sonunda komitenin başındaki kişi ile tanışabilir. Ancak o komite de başka bir komite tarafından devrilir. Yönetim sürekli belirsizlik ve görünmezlikle var olur.

Foucault'ya göre 21. yüzyılın toplumu bir kara-ütopyadır. Foucault, iktidarın hatta bütün dünyanın dev bir panoptikon olduğunu aktarır. İktidarlara, artık o panoptikon tasarımında gördüğümüz dev kuleden ibarettir. "Dev kule" insanların asla vücudunu göremediği ve o gözetleyicinin sürekli izlediğine inanılan bir güçtür. Toplum, bu gözetleyicinin yarattığı hücrelerde, birbiriyle iletişim kuramaz şekilde bireyselleşmiş olarak yalnızca gözetleneceği korkusuyla yaşamaktadır. İktidarın bireyselleştirdiği insan, artık demokrasi sisteminde olduğu gibi seçen kişi değil, var olan iktidara karşı belki de bir tehdittir. Foucault, o kulenin tepesinde sürekli olarak gözetleyen iktidar imgesinin, aslında vücutsuz kulenin üzerinde

yüksekte yer alan dev bir göz olduğundan söz eder; dev göz iktidarın gözüdür. Gözetlemekten vazgeçmeyen ancak ne vücudunu gördüğümüz ne de kim olduğunu bildiğimiz bir imgedir. Çünkü iktidar görünmezdir (Özdel, 2012, s. 25). Althusser ise iktidarın görünmez olduğu fikrine katılmakla birlikte, bu fikre iktidarın kendini görünür kılabilmek adına çeşitli elemanlar kullandığını ekler. İktidar tek başına görünmez olduğunda yönetme hakkı olan topluma, yeterli şekilde fikirlerini empoze etmesinin sürekliliğini sağlayamaz. Bu nedenle iktidar kendini zaman zaman görünür hale getirir. Bu görünmeyi de ideolojik aygıtları ile yapar. Devletin ideolojik aygıtları arasında; Dinsel, Siyasal (Partiler vs.), Eğitimle ilgili, Sendikal, Aile ile ilgili, İletişimle ilgili (Basın, Radyo, TV), Hukuki ve Kültürel (Sanat, Edebiyat vb.) yer alır (Özdel, 2012, s. 25). Distopya türünde iktidar kendini görünür kılmak için sürekli olarak şiddet, terör, düşman, tehdit gibi kavramlara ihtiyaç duyar. Tehdit tüm toplum ve rejim içindir. Rejim, gerektiğinde sahip olduğu güç ile kendini görünür kılar ve kendine göre suç olarak tanımladığı nesneyi ortadan kaldırır. Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451* adlı eserinde Guy Montag artık rejimin bir parçası olmaktan vazgeçtiğinde televizyondan – ya da duvar ekranından- canlı yayınlanan bir yayında öldürülür, esasında ölen Montag değildir, dublördür; Montag rejimden kaçabilmiştir (Bradbury, 2012, s. 170-171). Montag gibi romanda geçen *Bookpeople* da rejimin düşmanıdır. Şehrin *Kuleleri*'nde de sürekli olarak terör olayları meydana gelir. Bu rejimin kurguladığı ve çözdüğü olaylardır. Amaç toplumdaki korkuyu beslemektir. “Memleket genelinde on üç yerde irili ufaklı patlamalar meydana gelmiş ve bu patlamalar sırasında sanki haberi dinleyenler zorlanmasın da ortalama sağlam olsun istenmiş gibi üstlenen olmamıştı. Polis yine her zaman olduğu gibi anarşist gruplardan ve mehdicilerden şüpheleniyordu. Son haber de zaten mehdinin geldiğine inanan bir grubun toplantısını basan polisin eline geçenlerle ilgili bir haberdir” (Pirselimoğlu, 2005, s. 137). Mehdinin müritlerinden on üçü Cihangir'de bir marangozhanede yakalanır (Pirselimoğlu, 2005, s. 147).

Her distopik eserde, mevcut rejime karşı bir iç ayaklanma ve örgüt yapısı görülür. Çoğu kez bu durum karşılıklı savaş şeklinde olurken bazen de pasif direniş, kaçma uzaklaşma gibi senaryolar hakimdir. Bu noktada genellikle distopik romanların kahramanları bu yapılar meyil ederler, yakınlaşırlar hatta rejimin içindeyken, onun bir ferdiyken onun en azılı düşmanı haline gelirler. Burada T. Kara'dan romanın 15. Bölümünde örgüt ile iletişime geçmesi ile birlikte T. Kara'da da bu yönde bir değişim olacağı yani rejimin sınırlarını çözmek, onu belki de alt etmek için saf değiştireceği düşünülür. T. Kara, Ferit Göz'ün peşinde elindeki ipuçlarını takip ederken bu gizli örgüt ile yolları kesişir. “Tam yoluna devam etmek üzere adımını atacaktı ki, hemen arkasında ürpertici bir nefes hissetti. O nefesin sahibi, - Efendimiz, dedi (...) Efendimiz, biz hazırız, emrinize hazırız (...) Bekliyoruz, dedi. Hazırız...” (Pirselimoğlu, 2005, s. 231). T. Kara gibi etkisiz, silik bir kahramanın ironik bir biçimde distopik eserin kurtarıcı kahramanı olma ihtimali distopik metindeki ciddiyetin, tutarlılığın dışına çıkar. T. Kara, Komite'nin toplumu kontrol altında tutmak için sürekli olarak kullandığı Mehdici ve Kızıllar adlı gruplarla karşılaşır, hatta, yanlışlıkla Mehdi ve Yoldaş Komutan sanılır.

Distopyalarda genellikle rejim karşıtı grupların eylemleri yer alır, bazen de bu eylemler doğrudan rejim tarafından gerçekleştirilip manipülasyon yapılır. Toplumu kontrol altında tutmanın bir yolu da budur. Sürekli tehdit altında olduğunu hissettirmek: “(...) o gün İstanbul'a gelen Amerikan heyetine düzenlenen canlı bombalı saldırıda yedi kişi ölmüştü; bunların dördü Amerikalıydı (...)” (Pirselimoğlu, 2005, s. 290). Buna bazen kendi düşmanını yaratan distopya rejimi eklenebilir. Kaosu kendi oluşturduğu gibi düşmanı da kendi oluşturur. T. Kara, Kızıllar tarafından – yanlışlıkla- kaçırılır. Takip ettiği Ferit Göz'ün evinde araştırma yaparken rastladığı kız – ki bu kız aynı zamanda evini dürbünle izlediği kızdır- onu bir arabayla metro inşaatına ve oradan da açılan bir dehlize götürür. *Fahrenheit 451*'de Clarisse'in Guy Montag'ın şehirden kaçmasını isteyip rejimden uzakta *Bookpeople* ile buluşmasını sağladığı gibi. Her distopik romanda/filmde olan kurtarıcı imgesi T. Kara üstünde belirir ancak T. Kara; Montag, Neo, Equilibrium vs gibi bir kahraman değildir. Rejim karşıtı hareket, T. Kara'yı ya da onlara göre Yoldaş Komutan'ı bulduğu vakit, Devrim'in hazır olduğu fikrinden uzlaşırlar. Rejim kendi düşmanını oluşturduğu gibi aynı zamanda vatandaşlardan da gönüllü bir Muhbir Vatandaş profili oluşturur: “Televizyon ve gazetelerde şiddetle övülen devlete yardım eden ‘Muhbir Vatandaşlar’dan birisi olmanın mutluluğu içerisinde (...)” (Pirselimoğlu, 2005, s. 338). Günümüz iktidarları, distopik rejimler bu kutuplaşma kozunu sıklıkla kullanırlar. Birbirine güvenemeyen halk asla distopik rejimi deviremez.

T. Kara, rejimin en büyük düşmanı olarak lanse edilen ancak bir türlü resmine, çektiği filme ulaşamayan Ferit Göz olduğu düşünülerek yakalanır ve "Derin Araştırma Merkez Komutanlığı" elemanlarınca sorgulanır. Bu sırada devlete ait iki televizyon kanalından – biri daha eğlenceli yayınlar yapıyor- birinde Yoldaş Komutan'ın diğerinde ise Mehdi'nin kısıklı yakalandığı haberi verilir (Pirselimoglu, 2005, s. 385). Esasında burası da ironiktir. Zira, T. Kara ile bir şekilde ilişki kurmuş herkes hakkında tahkikat yürütülürken devletin ciddiyetsiz tavrı, doğru düzgün bir araştırma dahi yapmaması da anlatıyı – distopik anlatıyı- değersizleştirir. Bu manada eserden distopyaya dair bir sonuç beklemekten ziyade süreç içinde gerçekten bir okuyucu olarak bulunmak – yazarın da sıklıkla muhatap olarak aldığı üzere- ve metnin oynasallığı içinde bulunmak asıl mesele olarak görülmektedir. Düğümün çözüldüğü noktada T. Kara, yüksek bir bürokrat ya da her şeyin arkasında olan "O"nun karşına getirilir. Adam, T. Kara'ya Ferit Göz diye birinin olmadığını söyler. Adam, memurlarla dolu, uzun uçsuz bucaksız koridorlar ve büyük dinleme odalarına bakan pencereden T. Kara'ya Merkez'i gösterir. Absürt bir biçimde nüfusu söyler ve bu noktada rejimin iç yüzü Komite'nin bir numarasının dilinden anlatılır:

Aslında yirmi yedi milyonuz... Cumhuriyet kurulduğu zamanki kadar bir şey (...) Herkes bizi yüz yirmi milyon sanıyor oysa. (...) Etrafı düşmanlarla çevrilmiş bir ülkeyi yönetmek zor iş (...) Demokrasiyi nasıl korunuz başka? Nasıl? (...) Ben yıllardır bu odadayım. Bu komiteden önceki başka komiteleri de gördüm (...) Ferit Göz de gerçek olmayan düşmanlardan biri... Küçük ve zararsız olanlardan. Romantik bir anarşist sanatçı. Böyleleri gerekiyor. Sinemacı. Halk bayılıyor böylelerine. Potansiyel tehditleri ışığa koşan kelebekler gibi çekiyor kendisine. Bizim emniyet güçleri de düşüyor peşlerine. Dokunmuyoruz. Zira gerçek olmaları konusunda kimsenin şüpheye düşmemesi gerekir (...) o kadar salaklar ki, var olmayan birinde neredeyse bir peygamber yaratıyorlar. Olmayan dinin müritleri [bir anlamda ikinci metin tamamıyla Merkez'in yarattığı bir metne dönüşür] (...) Diğerleri daha tehlikeli ve çok daha gerekli... En önemli ve gerekli olanları Komutan ve Mehdi (...) Komutan'ı da Mehdi'yi de bizzat ben yarattım. O hayatları kendi ellerimle donattım, roman yazar gibi. Sonrasını halk kendi yapıyor zaten. Bu yazar takımı da aynı şeyi yapıyor biliyor musunuz? [(?)] (...) Burası devletin gizli mabedidir, burada kutsal bir iş yapıyoruz (Pirselimoglu, 2005, s. 400-404).

Eserde, karışan işlerin sorumlusu olarak Fazıl Gözcü öne çıkar; Komite Başkanı: "Aslına bakarsanız bu tuhaflık Fazıl Gözcü denen adamın marifeti, dedi. Bir deli o. Sizden önce Ferit Göz'ün peşine takılan memurdan bahsediyorum. Bizim burada yaptığımızdan daha çok kapsamlı bir Ferit Göz yaratmış manyak. Onun yarattığı hayalet şimdi burada (...) bu adam her şeyi altüst etti, sistemin denetimi dışında bir deli" (Pirselimoglu, 2005, s. 405). Eserin asıl ironik tarafı, Merkez tarafından uydurulan Ferit Göz profilinin T. Kara ile karıştırılması ve yine Mehdi ve Devrimci grupların bir şekilde T. Kara ile her şeyin düzenini sağlayan adam arasındaki konuşma sırasında içeri girmeleridir. Yani, büyük bir aldatmacayı çok ciddiye almaları kurgunun asıl absürt tarafıdır. Ayrıca, Göz, Gözcü gibi soyadlarının da kullanılması doğrudan her şeyi izleyen göz imajının ironisidir. O denli ciddiye alınmış bir durumdur ki; T. Kara ile Büyük Birader'in konuşması sırasında içeriye elleri kızılı, yeşilli bayraklı ve silahlı onlarca insan girer (Pirselimoglu, 2005, s. 407). T. Kara farkında olmadan Merkez'e karşı bir isyan başlatmıştır. Absürt tarafı ise kontrollü olan "halkın düşmanları" imajının gerçeğe dönüşmesidir. Merkez kendi yarattığı düşman tarafından zor duruma düşürülür ve bütün bunların merkezinde ise bilmeden, istemeden T. Kara yer alır. Daha da absürt yanı, sözde devrimci ve mehdicilerin hiç sorgulamadan T. Kara'yı Taksim'de büyük bir otele götürüp, halka 'her şey daha güzel olacak' şeklinde seslendirmeleri ve binlerce insanın ellerinde yeşil ve kırmızı bayraklarla toplanmalarıdır. T. Kara, ihtilalin muzaffer lideridir (Pirselimoglu, 2005, s. 409).

Distopya esasında ciddi idealleri olan, belli bir sebeple belki bir felaket sorasında ortaya çıkan ve toplum faydasına bu rejimin kurulduğu izlenimi yaratan bir kurguya sahiptir. *Fahrenheit 451* böyle bir ideale dayanır. Kitaplar insan için zararlıdır ve toplum faydasına bu kitapların ortadan kaldırılması gerekir. Rejim yaptığı işte bir fayda arar. *1984* ve *Cesur Yeni Dünya*, *Biz* gibi eserler de bu ulvi amaç için toplumu baskı altında tutarlar. Ancak *Şehrin Kuleleri*'nde bu denli büyük bir fayda vurgulanmaz. Hatta o kadar amaçsız yapılmış müdahaleler vardır ki topluma bu durum süreklilik kazanmıştır. Komite ve Komite'ye bağlı kurumlar idealist değildir aksine ciddiyetsiz, sorumsuz ve ilgisizdirler. Bununla birlikte rejimin/Komite'nin karşısındaki güçler de -bunlara Devrimci ve Mehdiçi güçleri dahil edilebilir-parodi kıvamında, ciddiyetten uzak, safdil ve absürt bir yapıdadırlar. Örneğin Kızıllar ya da Devrimciler, T.

Kara'yı Ferit Göz sanıp Ferit Göz'ü de Yoldaş Komutan olarak düşünüp kendi karargâhlarına götürürler. Daha kendi Yoldaş Komutanlarını tanıyamayan heyet çok iğreti, ciddiyetten uzak ve absürt görünür. Bu durum doğrudan rejim karşıtı gücün parodisidir. T. Kara'nın araca atılıp götürüldüğü sahnede; masadaki herkesin "devrim olgunlaştı" demesi, masada zencinin bulunması, bu toplantı sırasında T. Kara'nın hiç konuşmaması absürt bir durum yaratır:

"Yoldaş Komutan, bu gece bizim için büyük bir onur gecesi. Artık sonuna geldiğimiz uzun yürüyüşün, karanlığın boğulduğu, emeğin gücünün yükseldiği, aydınlık günlerin müjdecisi olarak nihayetlendiği bir yerdeyiz (...) Komutan, hazırız ve emrinizi bekliyoruz (...) Evet, dedi masanın sağında oturan zenci. Şimdi hareket zamanı komutan. T. Kara masadakilerden birisinin zenci olduğunu neden sonra fark etmiş olmasına şaşırı (evet hala şaşırabiliyordu.) (...) Devrim olgunluğa erişti, erişti...erişti... erişti..." (Pirselimoglu, 2005, s. 314-315).

Devrimci toplantı oldukça ilginç ve absürttür:

Yoldaş Komutan, dedi. Sorumluluk alanım içerisinde devrimci çalışmalarımız olumlu neticelerini göstermiştir (...) üç bombalama eylemi gerçekleştirdik Sütlüce'deki mezbahada, Bilim ve Gelişim Enstitüsü kafeteryasında ve Beyoğlu'nda devrimci ahlaka uygun olmayan sinemada. Emperyalist bağlantıları olduğunu düşündüğümüz bir gelinlik evi ve Tarlabası'ndaki bir perukacı da uyarıldılar (...) Suriye'den getirttiğimiz cep telefonları arızalı çıktığı için kullanamıyoruz (...) Adıyaman, Antep, Manisa barolarındaki çay ocaklarında örgütlenmemiz tamamlandı. Sivas kırsalında kangal köpekleriyle bir birlik hazırlama konusunda gelen öneriyi dikkate aldık. Hatay'da da etkili örgütlenme sonucu hemen tüm tatlıcılarda ve kuruyemiş satıcıları arasında düzenli bir irtibat sağlandı. Durum gayet iyi görünmektedir Komutanım (...) Yurtdışı bağlantılarımız zamanın geldiğini gösteriyor Yoldaş Komutan, dedi. Zanzibar'daki bağlantılardan gelen istihbarat bugün yarın istediğimiz silahlarla üç büyük şilebin limana varacağını söylüyor (Pirselimoglu, 2005, s. 316-317).

Devrimci konseyin toplantısı sırasında zaten T. Kara'nın Yoldaş Komutan sıfatıyla bulunması aykırı bir durum yaratır; ancak buna ek olarak Devrimci örgütlenmenin ilkel, saçma ve alakasız, ciddiyetsiz planları ise çok daha saçma, burlesk bir anlatıma sahiptir. Gelinlik evi, perukçu ve kafeterya işleri devrimin ve devrimcilerin eylemlerinde ve düşüncelerindeki sığınağı vurgu yapar. Oldukça ciddiyetsizdir. Bu bir anlamda gerçek bir eylem planının parodisidir hatta ağır bir alay vardır. Üstelik Zanzibar'daki bağlantı ile devrime kalkışılmış olması ve tatlıcıların, kuruyemişçilerin devrimci olması da absürt yapıyı güçlendirir. Üstelik silahların Gasilhane'de saklanması bir başka saçma durum olarak göze çarpar. Her anlamda T. Kara'nın bu konseyi sessiz sedasız terk edişi, konseydekilerin ise yaptıkları bu uyduruk devrim hazırlıklarına rağmen oldukça heyecanlı oluşları karşısında T. Kara'nın tepkisizliği ve çıkıp gidişi sahneyi sadece bir oyun haline getirir.

T. Kara'nın konseyden çıktıktan sonra bayılıp bu kez de Mehdiciler tarafından bulunup, Mehdi sanılarak Ayasofya'nın altında bir odaya götürülmesi de bir o kadar metni oyunsallaştırıp, ciddiyetten uzaklaştırır. Bu noktada; T. Kara Mehdicilerin eline geçince Mehdicilerin sorgulamadan "– Bizi koru ya Mehdi, kıyamet gününde koru bizi. Arkanda ordumuzla bekliyoruz. Deccal'e karşı savaşa hazırız biz. O saadet gününden bizi ayrı tutma efendimiz. Ayrı tutma bizi. Senin emirlerini bekliyoruz ya Mehdi. Bizi şefaatten mahrum etme... (...) Deccal ordusuna karşı bizim ordumuz da hazır ya Mehdi (...)" (Pirselimoglu, 2005, s. 325-326) şeklinde ilginç tapınmalar ve yakınmalar ile T. Kara'yı hiç olmadığı bir konuma taşırlar. T. Kara sonrasında bütün bu yaşadıklarını Müdür'e anlatır ancak rejim yaptığı aramalarda kimseye rastlamaz. T. Kara'nın yedi saat süren ihtilalin lideri kimliğinden sonra "Devlet" tekrar yönetimi ele geçirir ancak milletin üzüldüğü şey "liglerin bir hafta ertelenmesi"dir (Pirselimoglu, 2005, s. 414).

Absürt durum distopyanın kurumsallaşmasında da devam eder. Bilindiği üzere distopik rejimin gelişen koşullara göre tasarlanmış birimleri vardır. Bu birimler askeri bir ciddiyetle tesis edilmişlerdir. Rejimin yansımasıdır. 1984, *Fahrenheit 451*, *Cesur Yeni Dünya* vb. eserlerde bu kurumsal yapıları görmek mümkündür. 1984'te çeşitli bakanlıklar tesis edilmiştir, *Fahrenheit 451*'de de itfaiyeciler ve bakanlık gibi kurmaca kurumlar rejimin devamlılığı için çalışmaktadırlar. *Şehrin Kuleleri*'de de distopik



roman çizgisine paralel bir biçimde çeşitli kurumlar vardır: "Derin Araştırma Merkezi Komutanlığı, Jandarma Kontrol, Harekât Teşkilat Dairesi, Toplumsal Stabilizasyon Merkezi, İstihbarat Karşı Koyma, Sıkı Denetleme Kontrol Şubesi" (Pirselimoglu, 2005, s. 404). Rejim bu kurumlar aracılığıyla toplum üzerinde baskı, manipülasyon uygulayabilir. Eserde, tarihte hiç var olmamış savaşlar uydurularak toplum yanıtılır:

Doğrusu komitenin bu ağır mesai içerisinde faydalı işler yapmadığını iddia etmek de haksızlık olur. Komite sayesinde aslında hiç var olmamış bir savaşta kazanılan zaferin yıl dönümünün kutlanması için bakanlığa yapılan başvuru kabul edilmiş ve 3. Çakırbayır zaferinin her yıl 3 Mart'ta kutlamak üzere programa alınması gerçekleşmişti. Bu sayede takvimlerde her nasılsa boş kalmış bir günün doldurulmuş olması bir yana, savaşla bezeli geçmişe yaraşır bir zafer daha kazanılmış oluyordu (...) Milli Komite'nin diğer üyelerinin dedeleri için de uygun savaşlar bulmak zorunluluğu ortaya çık[ar] (...) Çayırbakır Muharebesinde dedelerinin de savaştığını iddia eden bir takım vatandaş madalya ve gazilik maaşı talebiyle bakanlığa başvurdu (...) Dört generalin aslında peygamber soyundan geldiğini ortaya atmış ve ispatlamak üzere yapılan derin araştırmalar için Mekke'ye yollanan iki kişi dizanteriye yakalanmıştı. Bu cesur adam için her yıl 7 Ocak'ta okullarda anma töreni düzenlen[ir] (Pirselimoglu, 2005, s. 48).

Bürokratik distopik kurguda; merkez, komite yahut güç, vatandaşlarını kontrol altında tutmanın, onları yönlendirmenin gerekli olduğu bir düzen hâkimdir. En önemsiz olandan en önemliye kadar her birey sürekli izleyen 'göz' ve sürekli dinleyen 'kulağın' çekim alanı içerisinde. Eserde bu kontrol Yakın Takip Birimi ile yapılır: "(...) Kâğıdı T. Kara'ya uzatırken; - Şahsın yakın takip işini siz üstleneceksiniz, dedi. Gerekeni kâğıda yazdım; C 25 kadrosuna geçiyorsunuz (...) C 25'in güvenlik kadrosuna yetkili bir seviye olduğunu çok iyi biliyordu. Bu kimlik yapmak da dahil birçok yetkiyle donanmış bir görevdi (...)” (Pirselimoglu, 2005, s. 117).

*Dava*'daki bürokratik açmazlar *Şehrin Kuleleri*'nde de benzer biçimde aktarılır. T. Kara, sürekli olarak – pek de istekli olmadan- Bölüm'e ve diğer devlet dairelerine gitmek durumunda kalır ancak bu ofislerde ciddi bir ilgisizlik, işleri yokuşa sürme ve gereksiz bir yığın teferruat ile uğraşmak zorunda bırakılır. Ancak benzer bir biçimde Joseph K. gibi o da oradan oraya savrulur. Amirler, müdürler diğer memurlar sıkıcı, yavaş işleyen bir düzende çalışırlar. T. Kara'nın dilekçeleri, şikayetleri dikkate alınmaz. Roman içinde kasvetli ve tam olarak ne işe yaradığı bilinmeyen, gotik çizimleriyle kahramanı ve roman kişilerini silikleştiren bir mimari hakimdir. Zaten yazar da bu konuda Prag'dan esinlendiğini dile getirmekten kaçınmaz.

Manipülasyon ve yanlış bilgilendirme rejimin en sık kullandığı yöntemdir, *Fahrenheit 451*, *Açlık Oyunları* ve *1984*'te de oldukça yoğun bir biçimde görüldüğü üzere rejimin, komitenin en önemli silahıdır. Televizyonlar, haberler ve propaganda ile halkı yola sokmak, hizaya getirmek için kurgusal bir düşman yaratıp rejim lehine çalışmaları ve iş birliği yapmaları için önemli bir araçtır. Ray Bradbury'nin ünlü romanı *Fahrenheit 451*'de de buna çok benzer bir biçimde toplumda televizyonlar ya da ekranlar aracılığıyla propaganda yürütülür. Ancak bu durum *Şehrin Kuleleri*'nde ironik bir havada seyredir:

"Gecenin sonrası da diğerlerinden farklı değildi. Televizyonda önce bir yarışma programı ardından haberleri izledi. Haberlerde sarışın spiker kadın yurt çapındaki sıkıyönetimin üç ay daha uzatıldığını, ancak sokağa çıkma yasağının büyük şehirlerde bir saat daha ileri alındığını elinden geldiğince ciddi bir ifade ile okudu. Milli Komite'nin yıllardır gizli örgüt lideri olarak aranmakta olan Komutan hakkında kim bilir kaçınıcı bildirgesinin aktarırken görüntüye, adamın yüzü – hiç bilinmediğinden ve bir iddiaya göre o yüzü hiç gören olmadığından – sanki bir işe yararmış gibi acemice çizilmiş kar maskeli tasviri ile yine geldi. Sarışın spiker haberin burasında hafifçe tekledi ve ardından yaptığı hatayı affettirmek ister gibi yalancı bir gülümseme ile baktı. Gözaltına alınanlar, yürürlüğe giren yeni kanunlar ve işletilmesi halinde memleketi dünya devi yapacak olan geleceğin yakıtı bor madenleri ile ilgili haberleri bu kez daha da ciddi okumaya çalışınca T. Kara sıkıldı ve yayınına birkaç ay evvel izin verilen diğer devlet kanalına geçti. (Aslında bunu diğerlerinden ayıran başlıca özellik spikerinin sarışın olmamasıydı. Bir de bildirgeleri derinden gelen marşlar ve serhat türküleri eşliğinde veriyorlardı – ki halk bu yaratıcılıktan çok memnun kalmış, birkaç önemli köşe yazarı da bu konu üzerinde incelikli yazılar yazmışlardı.) (Pirselimoglu, 2005, s. 32-33).

Aşağıdaki örneklerde de görüleceği üzere, televizyon – iki adet kanal olduğu vurgulanır- rejimin halkı bilgilendirmek yahut manipüle etmek için kullandığı önemli bir araçtır; ancak daha önce de dile getirildiği üzere sıkıcılığı, başarısızlığı ile ironik bir dille aktarılır eserde:

Kalkıp televizyonu açtı. Televizyonda boyalı sarı saçlarıyla haberleri okuyan o spiker kadın vardı yine. Dört generalin yayınladıkları bildiriye, sanki hata yapacak olsa bunun bedelinin çok ağır olabileceğini hissettiren bir tedirginlik içerisinde tane tane okumaktaydı. Memlekette huzur ve nizamın sağlandığına, bunun alınacak önlemlere daha da pekiştireceğine dair 107 numaralı bildirme T. Kara'nın ilgisini çekmedi (...) Milli Komite'nin bir süre önce aldığı kararla -97 nolu karar- tüm memleketin sınırlarına çekilecek yüksek duvar ihalesine katılan bir firmanın bir memura verdiği rüşvetin kaseti gösteriliyordu." (Pirselimoğlu, 2005, s. 99-99). "Sarışın spiker yurt çapında yapılan aramalarda ele geçen yirmi iki cep telefonu ile ilgili bir haber okumaktaydı. Altı yıl önce bir komite kararıyla yasaklanmasına karşın gizlice kullanıldığına tespit edilen telefonlar polis merkezinde bir masaya sıralanmışlardı ve her bir kullanıcı da beceriksizce yüzlerini kapamaya çalışarak sahip oldukları telefonun tam arkasına gelecek şekilde masanın arkasına dizilmişlerdi (Pirselimoğlu, 2005, s. 147).

Sonuç itibariyle, *Şehrin Kuleleri* distopik romanların, filmlerin genel özelliklerine sahip olmayla birlikte, bu benzerliği fantastik, bilimkurgu zemininden değil distopik izleğe yakınlığıyla kurar. Ancak bu distopik tema ironik bir dil ve anlatımla ifade edilir.

### **Yazarın oyun alanı olarak: *Şehrin Kuleleri***

Hutcheon'a göre birçok çağdaş romanı etkileyen öz-yansıtımlı yapının kökenleri Don Kişot ile başlayan türün temelindeki parodi maksadının altında yatmaktadır, bu maksat geleneklere meydan okuyarak, yansıtarak onların maskesini düşürmektedir. Cervantes'in öz-farkındalığı bir miras gibi elden ele tevarüs etmiştir. Hutcheon bu metinleri tarif ederken "Narsistik" kavramını kullanır. Bu kavram metinsel öz farkındalığı belirtmek için seçilmiştir (Hutcheon, 1980, s. 1). Bir anlamda, Cervantes ile birlikte artık yazar metini içinde kendi varlığının farkına varır. Klasik gerçekçi bir eserin verdiği bütünlük hissi yeni roman ile yıkılır. Gizlenmeye çalışan yazar açığa çıkmaya başlar ve metin içinde daha fazla etkin bir konuma gelir. Bir noktada ise roman kişisine dönüşür.

Bununla birlikte doğu kültürünün edebiyat ürünleri ve hikâyecilik geleneği, yazarı, anlatıcılığı yadsımaz. Yazar/anlatıcı metnin girişinde kendini ortaya koyar. "Binbir Gece Masalları"ndaki Şehrazat gibi kurgusal dünyada kendini gösteren; ancak öyküde yer almayan, romanın başında veya sonunda görülen bu tip üst anlatıcıya, klasik mesnevilerde de rastlanır. Bu tarz yapıtlarda öyküyü nakleden kişi, bu öyküyü kimden duyduğunu, dinlediğini veya okuduğunu açıklar (...) yapıtın bu yönüyle geleneksel anlatılarla benzeşen bir yönü olduğu ortaya çıkar" (Karaca, 2004, s. 1). Geleneksel anlatıcı ile üstkurmaca arasında yazarın kendi varlığını, hikâyeyi yazma sebebini, kaynaklarını, yazma sürecini belirtmesi açısından büyük benzerlikler vardır. Ancak bu benzerlikten geleneksel anlatıcının postmodern bir anlatıcı olduğu anlamı çıkmaz. Postmodern romanın yazarı metni bir oyun alanı haline getirir ve bu sayede kurgu ve dil oyunları ile metnin içinde açıkça kendini var eder. Oyunculuk geleneğini Modernizmden alan Postmodern anlatıda (...) metin artık somut yaşamı kurgulamaz, kendinin nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatır. Metin oyunsal erek haline dönüşür (Ecevit, 2012, s. 71).

*Şehrin Kuleleri* romanı "önsöz" ile başlar. Bu başlı başına yazarın romana dahilidir. Önsözde yazar, eseri yazma amacını, nasıl yazdığını, konuyu, romanın başkahramanı olan T. Kara'yı nasıl kurguladığını anlatıp roman ile okuyucu arasına girerek ve çoğu kez bilgece ya da gereksizce söze dâhil olur. Genellikle klasik edebiyatta yazar konuyu, temayı nasıl elde ettiğini, nereden ilham aldığını eserin önsözünde aktarır, burada da bir bakıma önsözde bu yapılmaktadır. Böylelikle, önsöz de kurmacaya dahil edilir, romanın bir parçası haline alır.

Anlatıcı/yazar; ilk önce metnin mekânını oluşturan İstanbul'u nasıl tasarladığını anlatır: "Şüphe yok ki, bu hastalıklı şehirlerin en hastalıklısı bu kitap içerisinde T. Kara'dan bile fazla yer kaplıyor. Açıkçası elinizdeki kitap, bütün şehirleri içerisinde barındıran İstanbul'un macerasını da anlatıyor aslında"

(Pirselimoglu, 2005, s. 7). Mekândan sonra ise romanın kahramanı T. Kara hakkında düşüncelerini ifade eder:

Onunla hiç karşılaşmadım (T. Kara ile) ama onu bana köşesiyle bucağıyla, gerekli gereksiz birçok teferruatla anlatan biriyle tanıştım. Bu anlatıcıyla üç ya da dört kez karşılaştım ve o her seferinde önce sessiz kaldı, arkasından ısrarla hikayesini anlatmak istedi.” (Pirselimoglu, 2005, s. 7-8) “T. Kara'nın gerçek bir karakter olduğunu söylemem gerek. Gerçek, ketum ve en tuhafı ayrıntıya aşırı önem veren bir tip. Garip olan şu ki, bana onun hikayesini aktaran kişi de detaylarla fazlasıyla ilgili biriydi; her seferinde aynı hikâyeyi çoğu yazar geçineni kışkandıracak bir yetenekle farklı farklı üsluplarda ve ayrıntıların incelikleriyle giderek daha fazla oynayarak anlatırdı (Pirselimoglu, 2005, s. 8).

Anlatıcı/yazar daha sonra metni oluşturma sürecine geçer:

“(…) Anlatılanların ortalamasını aldım (...) Bununla yazarlık yeteneklerimi değerlendirecek olanların acımasız davranmamalarını dilerim. Sonuçta benim yaptığım bana anlatılanları akla uygun bir kalıba – çok tehlikeli bir kelime daha- biraz süsleyerek – bu da belalı bir ifade yerleştirmekten ibaret. Ancak T. Kara'nın başından geçenlerin bir roman şeklinde yazılması tamamen bana ait bir fikirdir” (Pirselimoglu, 2005, s. 8-9).

Yazar önsözde bu romanı yazmasındaki amacın ‘bir ülkenin tarihine küçük bir katkıda bulunmak gibi soylu bir niyet’ olduğunu dile getirir. Ayrıca, bir ülkenin gizli tarihini anlamak isteyenlere T. Kara'nın hikayesi bir yere kaydedilmelidir, der. Yazar, sesi ile daha önsözde romanı yazma sürecinden bahseder. Yazar tüm anlatıyı ve bu anlatıyı dinlediği, edindiği kaynağı söyledikten sonra yazma sürecine geçer. İlk cümleyi etraflıca düşündüğünü, okuyucuyu da bu sürecin içine katarak, ilk cümle takıntısının kendini gerçekten zeki sanan ancak öyle olmayan okurların takıntısı olduğunu ve bu takıntıya mağlup olduğunu da ekler (Pirselimoglu, 2005, s. 9).

Yazar bir noktada daha ileri giderek, kendisine aktarılan olaylarda birtakım filmlerin de etkisi olduğunu söyler ve bunun çözülmesi işini “keskin okuyucuya” bırakır. Ayrıca kitabın yayın aşaması ve ön denetim safhası da aktarılır. Kitabın ilk okuyucusu olan ön denetim memuru ile olan diyaloguna da yer verir. Memur, kitabın ve hatta yazarın diğer kitaplarının da çok başarılı olmadığını ima eder. Memur, başkahramanın sürekli üşümesi gibi roman içinde sürekli tekrar eden durumların bir şey ifade etmediğini söyler. Bir bakıma ilk okuyucu olarak kitap hakkında ilk eleştiriyi yapar. Kitabın isminden hacmine ve hatta yazarın üslubuna ve diline – gülümseyerek- acemice der. Yazar ise memura, bütün bir ayrıntının esasında hakikatin bir parçası olduğunu söyleyemediğini ifade eder (Pirselimoglu, 2005, s. 11). Burada önemli olan yazma sürecinin, konunun belirlenme ve basılma süreçleriyle beraber kurmacaya dahil edilmesidir. Yazar kendisini anlatı içerisinde tanrısal bir konuma getirerek romana mitolojik bir yaratış süreci eklemiş gibidir. Kurduğu evrenin tam da kendisi tarafından ve isteyerek tasarlandığını vurgular. En nihayetinde yazar, kitabı bastırmak için babasından kalma arabayı sattığını ve o şekilde kitabı yayınlattığını söyler (Pirselimoglu, 2005, s. 11).

Bütün bu önsözde aktarılanlarla birlikte yazar/anlatıcı ile okuyucu arasında bir pakt inşa edilir. Yazar/anlatıcı okuyucuyu da sorumluluk yükleyerek romanın kurgusu içerisine dahil eder: “Feraseti güçlü okuyucunun bu önsözün neye yaradığını az çok kestireceğini umuyorum. Bu kitap size bir sorumluluk da yüklüyor, suçu yazarın sırtına atmaya çabaladığınızda size alayla gülümseyen polislerle söyleyecek akla yakın bir sebep bulmanızda yarar var” (Pirselimoglu, 2005, s. 11-12).

*Şehrin Kuleleri* üstkurmacayı yalnızca eserin önsözünde taşımaz. Eserin bütününe yayılan, metni bir oyuna ve yazarın kürsüsüne çeviren anlatım tarzı hâkimdir: “T. Kara – asıl adı başka ama bu kitap boyunca, ileride anlaşılacağını umduğum nedenlerden dolayı onu böyle çağırmayı yeğliyorum- daha önceki nöbetlerde olmadığı kadar çok üşüdüğünü hissetti o gün.” (Pirselimoglu, 2005, s. 13). Yazar/anlatıcı çoğu kez, anlatımın içerisine çizgi içerisinde girerek varlığını hissettirir. Bunu bazen üslubuyla yaparken çoklukla da doğrudan yapar. Bununla birlikte, yazar/anlatıcı, açıklama yapmak istediği zaman genellikle parantez içerisinde yorumlar ekleyerek, hikâyeden sonuçlar çıkararak yorum yapar. “T. Kara'nın üşüme nöbetleri seyrekleşse de yıllar içinde sürüp gitti. (Bunun, ilim ve itikat arasında sürüp gelen savaşın neresine oturtulması gerektiğini soracaklara tatmin edici bir yanıt bulmak gerçekten zor gibi görünüyor.)” (Pirselimoglu, 2005, s. 17).

Anlatıcı/yazar, her vesile ile söze karışmada beis görmez, varlığını ve kitabı dolayısıyla kitabın geçtiği evreni kendisinin yarattığını bir bakıma vurgulamış olur. Bu durumda yazarı da bir roman kişisi olarak düşünmek dışında bir seçenek kalmaz. Klasik roman anlayışında yazar her ne kadar eserden kendini soyutlamaya çalışırsa da burada gelenekte de olan birtakım etkileri de göz ardı etmeyerek, yazarın daha fazla söz söylemek istediği aşikardır. Meddahvârî bir tavırla olayları canlandıran ve aktaran konumunda kendisini görür.

Romanın kahramanı T. Kara'nın roman içindeki varlığı son derece silik olmasına karşın, Kafkavarî bir eğretilime ile isminin de yalnızca T. olarak aktarılmasına rağmen kahramanın geçmişi, çocukluğu, akrabaları hakkında çok ayrıntılı bir bilgi mevcuttur. Anlatıcı bu bilgiyi aktarırken metne dahil olarak tanrısallığa doğru geçiş yapar. “(Baba Kara'nın sevebileceği bir açıklama) (...) (Mekanik tarafıyla baba Kara'yı memnun edebilecek bir açıklama daha)” (Pirselimoglu, 2005, s. 182-183) “(Bu arada önemsiz bir ayrıntı ama söylemede yarar var (...))” (Pirselimoglu, 2005, s. 189).

Yazar/anlatıcının okuyucudan kopmayan, adeta metni okuyucu ile söyleşme zeminine çeviren kurgusu metni klasik roman düzleminden çıkarır:

“Ferit Göz ‘meselesine’ daha derinden girme kararının nereden geldikleri aşikâr olan sıkıntılarını gidermeye yetmeyeceğini, hatta onu daha da büyük dertlere bulaştıracağını bilmemesi T. Kara için bile bağışlanabilir bir hatadır. Çünkü bu karmaşık durumun neresinde durduğunu idrak etmeden uzak olan akli yetenekleri T. Kara'yı ancak kusurları affedilebilir hımbıl ama gayretli olmaya da çabalayan bir çocuk olarak kabullenmemizle izlemeye değer biri yapar. Bir kadının ‘manyetizmasından’ – babaya ait bir laf daha- kurtulmak için kendini işe verme kararı ancak böyle bir çocuğun naifliği ile karşılanabilir. Bu kararları ne yapacağını düşünmeye başlamanın ve artık elinde kalan son ipuçlarını hatırlamanın zavallı T. Kara'yı nereye götüreceğini de zeki okuyucunun hemen kavrayacağından hiç şüphe yok. Yine de feraseti o kadar güçlü olmayanlar ve edebiyat düşkünleri için işin burasını da anlatmakta yarar var.” (Pirselimoglu, 2005, s. 233).

Yazar/anlatıcı ile okuyucu arasında kurulan sınırsızlık, duvarsızlık, doğrudan hitap ve okuyucu adına birtakım fikirler yürütmesi, metnin distopik bir anlatıdan çıkıp araca dönüştüğü bir çizgiye evrilir. Metin sanki yazar/anlatıcının eğlence alanı, oyun sahasıdır: “T. Kara önündeki derginin bir kenarına yazdığı kelimelerin en altındaki satırın sırrını çözdü. (Bunu çoktan bulmuş olan okuyucunun zekasına hakaret sayılmazsa Küçük Parmak Sokağı 5 numarayı burada açıklamayı bir yazarlık görevi kadar T. Kara'nın bu ‘meseledeki’ en göz alıcı başarısı olarak anmak isterim)” (Pirselimoglu, 2005, s. 236). Elbette, oyunsallık beraberinde absürt bir yapıyı da beraberinde getirir. Sürekli tesadüflerin bir kurmaca oyunu olarak tekrarlanması bunu gösterir. T. Kara'nın görevi sırasında her gittiği yerde bir kedi ile karşılaşması, kedicilik felsefesi adı altında sığ bir alayın yer alması bunu gösterir. Ancak yazar her konuda kendi fikri olan teferruatı aktarmaktan geri durmaz. Kedi yarışlarıyla alakalı durumda jokeyin yurtdışına gidişi sonrasında yazar burada bu teferruatı keser ancak hemen sonra “(meraklıları için ilave etmekte yarar var, o generalin karısı (...))” şeklinde metne yeniden dahil olur (Pirselimoglu, 2005, s. 242). Romancının kendi, romanındaki tesadüfleri ve T. Kara'yı yani başkahramanını açıklar, bu tesadüflerin ilişkilerini kurmaya meyleder, hüküm verir. Bu yapı içerisinde yazar zaten çeşitli yollarla rahatça girdiği, var olduğu metin içerisinde bir hakem yahut bir üst akıl gibi kurguyu izaha girişir. Bunu yaparken doğrudan, perdesiz bir biçimde okuyucuya seslendiği aşikardır. Eserin “Geçmişe ve Tesadüflere Dair” adlı 24. bölümünde gerçekten romanın içinde fazlaca yer kaplayan tesadüfleri açıklamak zahmetine katlanır:

T. Kara'nın, dengesini zaten kaybetmiş zihnini iyice bulandıran bu karşılaşmaları bir yerlere oturturma çabası kafasını iyice çorbaya çevirmekten başka bir işe yaramadı (...) sınırlı yeteneklerinin nelerin olduğunu anlamasına yetmediği aşikardı. Bundan dolayı onu suçlamak ne derece doğrudur, bilemiyorum.” (...) tesadüfler aslında ulaşılmaz bir iradenin yazdığı bir planın parçası mıdır, yoksa tesadüfleri açıklamanın her zaman mantıklı bir yolu var mıdır? (Neredeyse bütün hayatları kaplayan, buraya kadar gelebilmiş sebatkar okurun kimbilir kaçınıcı kere karşılaştığı aynı soru!) (Pirselimoglu, 2005, s. 305).

Esasında 24. Bölüm'ün roman içerisinde ayrı bir yeri tuttuğunu söylemek yerinde olacaktır. Zira, romanın çeşitli yerlerinde ya da hemen her bölümünde demek daha doğru olur; yazar/anlatıcı olaylar,

şahıslar ve nesnelere arasında oyunsal bir ilişki olduğunu düşündürür ya da bir şekilde ima eder. Zaten metin içerisinde hatırı sayılır ölçüde yer alan yazar/anlatıcı, roman içerisinde fonksiyonu olmayan, sadece belirli durumlara açıklık getirmeyi amaçlayan ancak bu önemsizliğine oranla gereğinden fazla tafsilat ve tema ile okur arasındaki bağı koparır. Elbette metni bir sonuca varmayan, varması gerekmeyen büyük bir ayrıntı kütle ile kurgulamış olmak metin ile okuyucu arasında set kurarken, okuyucu romanın evrenine gerektiğince giremez. Okuyucu da okuma sürecini düz bir çizgide, oyunsal bir yapıda görme eğilimi gösterir. Bu durum tematik mesajın -varsa öyle bir mesaj- iletilmesi konusunda, metne yabancılaşan okurda çelişki uyandırır. Ayrıca bütün bu tesadüfleri açıklamak için, önsözde olduğu gibi, yazarın kendini sorumlu hissetmesi yazarı da kurgunun bir parçası haline getirir. Bu durum metinde okuyucu için tekinsiz bir okuma süreci ortaya koyar. Yazarın roman içinde sıkça dile getirdiği gibi; "heyecan uyandıran bir ifade daha..." (Pirselimoglu, 2005, s. 307).

En nihayetinde, bir ayrıntılar ve tesadüfler kümesine dönüşen metin hakkında yazar/anlatıcı kendi hükmünü verir: "(...) Bir kulenin tepesinde başlayıp o görkemli otelin en üst katındaki kral dairesinin penceresinin önüne gelinceye kadar faydalı faydasız (!) bir sürü teferruatın içerisinde boğulmanın (...) –örneğin okuyucuya- ne faydası olmuştur o da muammanın bir parçası. Lakin hemen her şey bu sayfalar üzerindeki gibi cereyan etti" (Pirselimoglu, 2005, s. 410). Romanın son bölümünde yazar yine okuyucuya döner:

"Romanların, yazarların, imgelem yeteneklerinin sınırları içerisinde hayali karalamalar olduğuna inanan okuyucu tayfası buraya kadar aktarılanları – eğer buraya kadar ulaşmayı başaracak kadar sebatkar olanlarındansa tabii- benim sınırlı yeteneklerimin uydurmaları olarak almış olmalı. Bu 'gerçeklere' yürekte bağlı okuyucu takımı hiç değilse bundan sonrası için benim hiçbir dahlimin olmayacağına –onları sınırlı kabiliyetlerimle sıkımayacağıma- olan biteni aynen aktaracağıma inanırlar umarım. Çünkü bundan sonrası başta da söylediğim gibi, bana anlatılanlara göre değil bizzat kendimin yaşadıklarından oluşmaktadır. Bu kuru, her türlü süsten arınmış cümlelerin ardındaki manayı umarım çözebilirsiniz" (Pirselimoglu, 2005, s. 417).

Üstkurmaca, romanda, yazarın bizzat bir dinleyici hatta bir roman kahramanı gibi olaya dahil olmasıyla sona erer. Son bölümde yazar/anlatıcı romanın hayali kahramanlarından Fazıl Gözcü ile buluştuğunu, kendisine T. Kara'nın hikayesini, biraz değiştirerek de olsa, anlattığını iletir. Bir anlamda 'her şeyin en başa dönüşü' gibi metin de döngüsel bir yapıya ulaşır. Yazarın önsözde bahsettiği "her şeyi ona aktaran" Fazıl Gözcü olmalıdır. Anlatıcı/yazar Fazıl Gözcü ile iki kez daha buluşur. Sonra Fazıl Gözcü ortadan kaybolur. "Ama onca aramaya karşın onu bulamadım. Sonra nedense T. Kara aklıma geldi ve onu araştırmaya başladım" der. Anlatıcı/Yazar T. Kara'nın evine gider, yatağında uyumaya başlar, onun gibi rutin olarak makarna yoğurt yer, gece dübünle pencereyi gözetler ve yine o kız görünür, sabah kalkıp personel müdürlüğüne gider ve kule gözetleme işine başlar. Yazar'ın son cümlesi şöyledir: "*Kule gözetleme görevim halen sürüyor.* Bu sıkıntılı ve zor görev, üstelik sırtıma giymek zorunda kaldığım deri ceketin arkadaki halkalarından bir tanesi eksik ve deri pantolonumun kık kısmı iyice erimiş. Ama en fenası dübünümün sol gözü bulanık gösteriyor. Müdürlüğe bununla ilgili bir şikâyet dilekçesi yazmayı düşünüyorum" (Pirselimoglu, 2005, s. 423). Bu son ile roman 'Nöbet' adlı ilk bölüme geri dönüş yapmış olur. Bu bile romanın kendini tekrar eden, döngüsel yapısıyla birlikte, oyunsallığını göstermesi açısından önemlidir.

Postmodern romanın en karakteristik özelliklerinden biri de katmanlı bir metin yapısı kurmuş olmasıdır. 'Anlatı içinde anlatı' olarak adlandırılan bu yapı yeni romancıların olduğu kadar modern ve klasik yazarların yapıtlarında da sıklıkla kullanılır. Bir alıntı özelliğine sahip olduğu için metinlerarasılık ile ilişkilendirilen 'anlatı içinde anlatı', 'öykü içinde öykü' ya da 'içanlatı', 'içöykü' yönteminden ilk kez Gide tarafından söz edilir" (Aktulum, 2000, s. 158-159). Buna göre; "(...) ilk anlatı içine sokulduğu anlatıyı yansıtır. (...) İkinci metin ilk metni yineler (...) sonuçta bu metne sokulan yeni metin bir bakıma ilk metnin yansıması halini alır. Metnin gerisinde, [görülemeyenleri yansıtan] bir ayna vazifesi görür. Alt anlam olduğu gibi görünür olur. Böylelikle ilk anlatının konusu yinelenmiş olur, anlama daha açıklık getirilir"

(Aktulum, 2000, s. 158-160). Genel bir bakışla oyun olan metin içerisinde oyun içinde oyun, sahne içinde sahne, kurgu içinde kurgu denebilecek bir derinlik yaratılmış olur.

İkinci (I) metnin bir başka fonksiyonu ise görece olarak uzun ve karmaşık bir kurguya sahip olan asıl yahut ana metnin indirgenmesidir. Şöyle ki; özgün metnin karmaşık, uzun yapısı yalınlaştırılarak özetlenir, anlamsal olarak açıklık getirilir (Aktulum, 2000, s. 162). Dahası, ikinci metinde çözümler, kurgunun devingenliğini sağlayan tetikleyici olaylar-kurgular ortaya çıkar. Yalnızca özgün metin yinelenmekle kalmaz aynı zamanda metne hareket de katılır. Bunun yanında, o sırada aksiyon içerisinde görülmeyeni yansıttığı için metnin boyutsallığını yeni mekanlar ve zamanlarla birlikte genişletir, metin böylece iki boyut yahut iki uzam arasında söyleşime girer. Bu noktada anlatı içinde anlatı için metni yeni bir düzlemde yeniden yazılışı denilebilir. Düşsel bir yapıt gibi görülebilen ikinci anlatı en genel manada ise – her ne kadar içinde yer aldığı metnin bir parçası olsa da- metinlerarası ilişkiyi, iç metinsel eytişimi beraberinde getirmiş olur.

Romanın içerisinde, Fazıl Gözcü'ye ait olan defterler<sup>1</sup> *ikinci metni* teşkil eder. Romanın çeşitli bölümlerine serpiştirilmiş olan metinler romanda üç ayrı bölüm şeklinde yer alır. Bu defterler, T. Kara'dan önce Ferit Göz'ü takip eden Yakın Şahıs Takip memuru Fazıl Göz'ün Ferit Göz hakkında yaptığı tafsilatlı araştırmalardan oluşur. Fazıl Gözcü'nün bir müddet sonra delirdiği ve akıl hastanesine yatırıldıktan sonra oradan kaçtığı bilinmektedir. T. Kara, Ferit Göz'e ait olduğu söylenen izlemeye gittiği evin karşısındaki dairede bir defter bulur, bu defter Fazıl Gözcü'nün yazdığı ve "Sevgili Meslektaşım..." şeklinde başlayan bir defterdir ve "bunun kurallara ne kadar uyduğuna emin değilim" diye ekleyerek, notları tutmuş olmasının gerekçesini yazar. "Ferit Göz gibi biri buna değer" diyerek Ferit Göz'ün Paris'te "Görünmezliğin Çekiciliği" adlı bir film çektiğini ancak bu filmi kimsenin izlemediğini aktarır (Pirselimioğlu, 2005, s. 66-69). İkinci metin, yani Fazıl Gözcü'ye ait olan defterler, yine romanın yazarının üslubuna yakın bir biçimde metne Fazıl Gözcü'nün parantez içinde yaptığı müdahaleler ile öne çıkar. Burada ikinci metinde yapılan kurguya da metnin yazarı F. (Fazıl Gözcü olmalı) sıklıkla müdahil olarak ikinci bir üstkurmaca yapısı ortaya koyar. İkinci metin bütünüyle Ferit Göz'ün geçmişi, gizemi üzerine kuruludur. F.'nin onun hakkında elde ettiği sağlam olmayan verilerle bir kurgu yapısı bu metnin romandan bağımsız bir havası olmasına sebep olur. Yazar'a benzer bir biçimde defterlerin yazarı da yani F. sık sık bu defteri neden yazdığını, yazma gereğini duyduğunu aktarır. Romanın önsözündeki gibi F.'nin yazma sürecini de kapsar.

F.'nin defterinin ikinci kısmı 'İkinci Defter' adlı bölümde yer alır. İkinci defterin yazarı F. Ferit Göz'ün doğumundan itibaren detaylı bir anlatıma girer ancak ikinci metnin yazarı da sürekli olarak parantez içinde metne dahil olup durum ile ilgili şahsi yorumlar yapar. Örneğin Ferit Göz'ün halasından bahsederken parantez içinde (Ben bu halaya dair resim bulamadım (...)) şeklinde cümlelerle metne dahil olur (Pirselimioğlu, 2005, s. 155).

İkinci metnin okuyucuya verdiği izlenim şudur: Memur F.'nin detaylı ifade tarzı ile Ferit Göz'ün romanın başkahramanı haline gelmiş olmasıdır. Zira, T. Kara hakkında bu denli detaylı bir tafsilata girişilmezken Ferit Göz'ün sünnetine kadar anlatılması bu hayali kişinin roman içerisinde canlanmasına neden olur. Buna karşın Ferit Göz gerçek bir karakter olarak romanda yer almaz, sadece F.'nin defterinde yer alır. Ferit Göz ikinci metinde bir fetişe dönüştürülmüş biçimde aktarılır. "Defterde yazılanlar burada sona eriyordu. T. Kara, bu birçok gereksiz ayrıntı ile dolu satırları okumanın kendisine nasıl bir yarar sağlamış olduğunu düşündü; mantıklı bir yanıt bulamadı. Gidip yattı..." (Pirselimioğlu, 2005, s. 161). T. Kara, F.'nin Ferit Göz'e ait bir filmin sahnesine ait bir fotoğraf karesini gördüğünü ikinci metinde ifade eder.

Gamze Muradoğlu'nun fotoğrafındaki adreste Kuzguncuk yazılı olması muhakkak ki, öyle çok şaşırtıcı değil. Ancak bu kadarla da bitmiyor; o cenaze günü evin kırılan kapısının tıpkı Gamze Muradoğlu'nun fotoğrafta bir kısmı görünene kapıya benzer olmasını da diğerlerine eklemek lazım. Ancak en çekici olanı, sıradan okuyucunun bile dikkatinden kaçmamış olduğunu tahmin ettiğim söz konusu resimdeki gülen ve ağlayan kafalar. (Yine o malum çağrışımlar teorisi) (Pirselimioğlu, 2005, s. 164).

İkinci metnin yazarı da okuyucuyu işe dâhil eder, kurduğu metnin içinde yalnız kendi farkında olan yazar değil aynı zamanda okuyucunun da farkında olan bir yazar vardır. İkinci metnin yazarı da oyunsallığa kendini kaptırır: "T. Kara defteri görünce şaşırdı, iyice baktı. (Kötü bir kameramanın defteri görmek üzere onca çaba sarf etmesinden sonra tam o noktada kamerayı salladığı ve sonra beceriksizce yaklaştığını

düşünün)" (Pirselimoglu, 2005, s. 339). İkinci metnin anlatıcı/yazarı F. de ana metnin oyunsallığını ve öz yansıtmacılığını miras olarak taşır, metne parantez içinde sıklıkla müdahalelerde bulunur.

Fazıl Gözcü'ye ait olan son defter de romanın "Son Defter" isimli bölümünde yer alır. Bu bölümde Ferit Göz'ün ilkökul, lise yıllarını aktarılır ayrıca Ferit Göz'ün sinema ile ilişkisi hakkında çeşitli anekdotlar içerir. Daha önemlisi bu son defter de metne sıklıkla dahil olur. "(Bir yönetmenin, daha da önemlisi bir erkeğin kötü olması alegorisine dikkat!) (...) "(Film içinde film numarası. Şimdi epeyce demode görülebilir ama o yıllar için çok yaratıcı bir buluş.) (...)" (Pirselimoglu, 2005, s. 342).

İkinci metin, tamamıyla hayatını Ferit Göz'ü araştırmaya adanmış insanların var olduğunu hatta "Ferit Göz araştırmacıları" olduğunu söylemesi ile ilginç bir yapı kazanır. Metin Ferit Göz'ün meditasyon yaparak 'hayata kedi gibi bakmak' gibi bir yöntem geliştirdiğini uzun uzadıya anlatır. Ferit Göz'ün bir öğreti oluşturduğunu ve izleyenler kadar karşısında da olanların olduğunu, bunun kedicilik ya da kedi tarikatı felsefesi olarak adlandırıldığını söyler. Son olarak; "giderek anladım ki bu şehirde Ferit Göz etrafında gizli, derin bir savaş yaşanmaktadır. Onun varlığıyla ortaya çıkan bir cenk... Bu yüce öğretinin taraftarları ve düşmanları arasında... Yani iyilik ile kötülük arasında... yani gündüz ve gece arasında... Yani... -bir kere daha- ying ve yang arasında. Bu gizli savaş nedeniyle Ferit Göz'ün görüşlerini benimseyenler ibadetlerin gizlice yapan din mensupları gibi saklanmak zorunda kalıyorlar." (Pirselimoglu, 2005, s. 352) diyerek esasında roman metni içinde sıklıkla yer alan ancak bir türlü anlam verilemeyen kediler hakkında da bir açıklama yapmış olur.

Romanın bütünü, ikinci metin de dahil olmak üzere ludik bir yapıda olduğu için bu noktaya da kısaca değinmek gerekmektedir. Roman içerisinde gerçekten bir fonksiyonu olmamasına karşın sürekli olarak kedilerin ve buna bağlı olarak "kedicilik" felsefesinin vurgulanması da bir anlamda oyunsal bir yapıyı teşkil eder. Bu durum; T. Kara'nın gittiği çoğu yerde kedilerle karşılaşması gibi ilginç bir durumu ortaya çıkarır. Okuyucu bu kedi vurgusunun bir sonuca bağlanabileceği düşüncesine kapılır ancak kediler metinde sadece oyunsal bir yapı, tekrar olarak vardır. Özellikle, yasaklanan at yarışlarından sonra kedi yarışlarının düzenleniyor olması oldukça absürt bir durumdur. Bu duruma son noktayı Merkez'deki – büyük birader de denebilir- adam koyar: " – Ama kediler... diye mırıldandı [T. Kara] - Kahrolası kediler! Diye bağırdı adam. Yok böyle bir şey, her şey hayalinin mahsulü. Bir sürü safsata. Nasıl inandınız böylesi saçmalığa? (...) İnsanların var olmayanın peşine takılmaya meraklı olması tamam... Ama bu kedi zirvası... inanılır gibi değil..." (Pirselimoglu, 2005, s. 406).

Ayrıca eserde isimler üzerinden de oyunsal bir yapı kurulmaktadır; Ferit Göz, Feride Güz, Fazıl Gözcü, Bando Şefi Şefik gibi isim kullanımları bir başka dil oyunu ortaya koyar. Yazar/anlatıcı bazen de kahramanların konuşmaları ve zaten kendi kurgulamış olmasına karşın yine de bir açıklama yapma gereği duyarak ve bir anlamda öykü içerisinde çıkıp durum üzerine herhangi bir okurun ya da bir diyalogu duyan bir dinleyicinin yaptığı çıkarım gibi "(anlattıklarının özrü olmalı!)" (Pirselimoglu, 2005, s. 211) gibi bir ifade ile metni içerisine girer. Burada anlatımı çekici kılan ve bir o kadar da okuma sürecinden çıkararak tekinsiz bir metne dönüştüren şey, yazarın/anlatıcının -mış gibi yapmasıdır. Metin okuyucuda tanıdık gelen ancak aynı zamanda yabancı da olan bir deneyime yol açar. Yazar/anlatıcı tesadüfler ve ayrıntılarla uzattığı metnine okuyucuyu bir de bu tür bir anlatım ile yabancılaştırır, onu bağlamdan koparır. Oyunculuk geleneğini Modernizmden alan Postmodern anlatıda (...) metin artık somut yaşamı kurgulamaz, kendinin nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatır. Metin, oyunsal erek haline dönüşür (Ecevit, 2012, s. 71).

Sonuç itibarıyla, eser pop-kültür'e dönüşür. Oyun'un metinde pragmatik bir işlevi de vardır. Eğlendirir. Popülizmden korkmaz yazar ve bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici öğelerle metnini donatır. Bu oyun, kimi anlatıda okurla oynanan bir tür bilmece/bulmaca yapısına dönüşür (Ecevit, 2012, s. 73-74). Postmodern anlatıcı, öykünün kurmaca yapısının altını çizerek anlatır. Bu durum yabancı bir dünyadaki tampon gerçeklik gibidir (Ecevit, 2012, s. 74). İçerik değil kurgu önemlidir. Oyuncu anlatıcı: "Postmodern anlatının *oyunsu* yazarının anlatıcısı da roman kişisi de çoğu kez kimlikten kimliğe giren, devinim içinde bir yapı gösterirler. Sürekli aynı konumdan -yukarıdan, tanrısal bakış açısından- olayları izleyerek anlatan/yorumlayan geleneksel anlatıcı, modernizmde de/Postmodernizmde de tanrısal konumunu yitirir; konumdan konuma geçer, çoğu kez de son derece kısıtlı bir bakış açısından yalnızca görebildiğini betimler; bilge yorumların, öngörülerin sonudur bu" (Ecevit, 2012, s. 77).

## Sonuç

Türk romanında az işlenmiş distopya türüne dahil olan *Şehrin Kuleleri* büyük bir boşluğu doldurmaktadır. *Şehrin Kuleleri*, bu türün büyük metinlerinin izleklerini temel alsada o büyük metinlerin tematik yapılarını parodileştiren ve bunu üstkurmaca, oyun çizgisine aktarabilen bir yapıdadır. Geleneksel anlatıcı ile postmodern anlatıcı arasında yatay bir diyalog kuran metin bu özelliğiyle zamansal ve mekânsal özerklik içinde var olmaktadır. Belki de Türk romanında postmodern bir distopik roman olarak az sayıdaki örnekten biridir, bu anlamda önemlidir.

Roman her ne kadar distopya türünün genel özelliklerine haiz olsa da bu izleği parodileştirmesi, distopik romanın tüm unsurlarını oyunsal bir zeminde silikleştirmesi açısından önem taşır. Roman bu kurguyu aktarırken aynı zamanda da anlatıcı/yazarın etkisini de artırır. Tayfun Pirseli moğlu'nun "(...) edebiyat bizim fikrimizi beyan etme ve o fikrin alıcısına ulaşması için bir medium. Şöyle bir fark var bence, edebiyat okuyucuyla yazar arasında bir ilişki kuruyor, bu ilişki bir yazarın yetenekleriyle ve bunun karşısında okuyucunun algısıyla birlikte bir tasavvur alanı" şeklindeki görüşü bu noktada metne nasıl baktığını göstermektedir (Pirseli moğlu, 2017, s. 221). Bu bağlamda, metnin asıl noktasının distopik tema olmadığını; aksine, kendini var eden bir metin olduğunu, sadece kendi için var olduğunu söylemek mümkündür. Yazar/anlatıcının amacı yalnızca sonuç değildir, anlaşıldığı üzere metnin üretim süreci ile okuyucu elindeki sürece kadar yazar/anlatıcı bütün bir edime varlığını sirayet ettirir, metnin içine okuyucuyu da sokar. Bu açıdan metnin açık bir yapıda olduğunu söylemek mümkündür. Kahramanın (T. Kara) ikinci metnin okuruna dönüştüğü; kahramanın (Fazıl Gözcü) ikinci metnin yazarına dönüştüğü ve romanın üst-yazarının ise roman sonuna doğru kahramana dönüştüğü çok katmanlı bir metin ortaya çıkmaktadır. Sonuç itibarıyla postmodern romanın anlayışı ile şekillenen *Şehrin Kuleleri* Türk romanında bir türün önemli bir örneği, yazar/anlatıcının *deus ex machina* olarak romana dahliyle üstkurmamacanın iyi kurgulandığı bir eserdir.

## Notlar

1. Romanda ikinci metin olarak yer alan defterler, eserin muhtelif yerlerine dağılmıştır. İlk defter sayfa; 66-72 ve 76-92 arasında eserin "Görev Başlıyor" ve "Defterin Devam" adlı bölümlerinde; İkinci defter, 154-161. sayfalar arasında ve "İkinci Defter" adlı bölümde ve son olarak üçüncü defter ise; 340-352. sayfalar arasında ve "Son Defter" adlı bölümde yer almaktadır. Bu defterlerin de kendine ait bir kurgusu vardır ancak ana metne izlek açısından bağlıdır. Defterler romanda 39 sayfa tutmaktadır ve ana metnin yaklaşık %10'unu teşkil etmektedir.

## Kaynakça

- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Bradbury, R. (2012). *Fahrenheit 451*. (Z. Kayalıoğlu ve K. Kayalıoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki.
- Clute, J. ve Nicholls, P. (1995). Dystopia. *The encyclopedia of science fiction* (s. 682-686). İçinde. New York: ST. Martin's Press.
- Ecevit, Y. (2012). *Türk Romanında postmodernist açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin doğuşu*. (5 b.). (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.
- Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox*. Canada: Wilfrid Laurier University Press.
- Karaca, A. (2004). Tayfun Pirseli moğlu'nun Malihulya romanında yolculuk kurgusu, çerçeve öykü yöntemi ve fantastik öğeler. *Dergâh*, 14 (168), 16-19.
- Küçükcoşkun, Y. (2006). *1980-2005 dönemi Türk Edebiyatı'nda ütopyik romanlar ve ütopyanın kurgusu* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Isparta.
- Özdel, G. (2012). Foucault bağlamında iktidarın görünmezliği ve "Panoptikon" ile "İktidarın Gözü" göstergeleri. *TOJDAC-The Turkish Online Journal Of Design, Art and Communication*. 2(1), 22-29.
- Öztürk, N. (2010). Bir düşüş: Servet-i Fünun ütopyaları ve Hüseyin Cahit Yalçın'ın hayat-ı muhayyel'i. *Bilim ve Ütopya* (187), 20-30.
- Öztürk, S. (2017). Tayfun Pirseli moğlu ile bir söyleşi. *Sinefilozofi Dergisi*, 2(3), 220-229.
- Pirseli moğlu, T. (2005). *Şehrin kuleleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.