CARYL CHURCHILL'IN ÇAĞDAŞ OYUNLARINDA EKOLOJİK DİSTOPYA

SAMET GÜVEN

SERÜVEN
YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Ekim 2025

ISBN • 978-625-5737-02-1

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.
The right to publish this book belongs to Serüven Publishing.
Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

CARYL CHURCHILL'IN ÇAĞDAŞ OYUNLARINDA EKOLOJİK DİSTOPYA

SAMET GÜVEN

SERÜVEN
YAYINEVİ

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 7

GİRİŞ 9

1.BÖLÜM

EKOELEŞTİREL DİSTOPYANIN KAVRAMSAL TEMELLERİ 13

1. Ekoeleştiri 13

2. Distopya 21

3. Ekoeleştirel Distopya ve Edebiyat 26

2. BÖLÜM

***FAR AWAY*'DE DOĞAL DENGENİN YIKIMINDA İNSANLIĞIN PAYI** 39

3. BÖLÜM

***A NUMBER* OYUNUNDA DİSTOPİK KLONLAMA VE EKOLOJİK ÇÖKÜŞ** 52

4. BÖLÜM

***ESCAPED ALONE*'DA DOĞAYI KORUMAYA YÖNELİK SON ACİL ÇAĞRI** 64

SONUÇ 76

KAYNAKÇA 79

ÖZGEÇMİŞ 85

ÖNSÖZ

Caryl Churchill, biçimsel ve tematik yenilikleri güncel sosyo-politik meselelerle bir araya getirme yeteneği sayesinde çağdaş tiyatroda eşsiz bir konumda yer almaktadır. Yarım yüzyılı aşan kariyeri boyunca iktidar, kimlik ve çevre sorunlarını eserlerinde işlemiştir. *Caryl Churchill'in Çağdaş Oyunlarında Ekolojik Distopya* başlıklı bu kitap, Churchill'in çevre ve doğal yaşam konusunda en dikkat çekici üç oyunu olan *Far Away* [Çok Uzak, 2000], *A Number* [Bir Sayı, 2002] ve *Escaped Alone* [Tek Başına Kaçtı, 2016] üzerine odaklanmaktadır. Çalışmanın amacı, yazarın ekolojik distopyayı uzak bir kıyamet değil; geçmişten günümüze süregelen bir gerçeklik olarak sahneye nasıl yansıttığını incelemektir. Bu oyunlar bir araya geldiklerinde, ekolojik eleştirinin bir üçlemesini oluşturarak çevresel çöküşün insanlığın sonunu getiren bir süreç olarak nasıl kavrandığını göstermektedir.

Far Away, ekolojik krizin boyutlarını göstermek için nehirlerin, hayvanların ve hatta havanın küresel bir savaş içinde yer aldığı bir dünyayı sahneye taşır. Ekolojik sistemlerin silah hâline getirildiği bu kurgu, doğaya karşı şiddetin normalleştirilmesini eleştirmektedir. *A Number* ise aile içi mahremiyet üzerinden klonlama teknolojilerinin yaşamı çoğaltılabilir birimlere indirgediğini vurgular. Başlangıçta baba ve oğullar arasındaki özel bir durum gibi görünen bu oyun, giderek biyoteknolojik yeniliklerin insan doğasını onarım adı altında nasıl bozduğunu açığa çıkarmaktadır. Kitabın son oyunu olan *Escaped Alone*, kadınların gündelik sohbetlerini sel, yangın, toksik akıntılar ve altyapı çöküşleriyle örülmüş apokaliptik göstergelerle iç içe geçirir. Böylece oyun, sıradan yaşamın içinde beliren felaketleri görünür kılarak insanlara olası ekolojik yıkımlar hakkında güçlü mesajlar sunar.

Caryl Churchill'in Çağdaş Oyunlarında Ekolojik Distopya, yazarın oyunlarını küresel kriz çağında doğal yaşamla ilgili sorumlulukları hatırlatmanın bir aracı olarak ele alırken, çevresel çöküşün toplumsal boyutlarını da vurgular. Biyoteknolojik deneylerden gündelik yaşamda doğaya yönelen tutumlara kadar geniş bir yelpazeyi kapsayan bu oyunlar, ekolojik soruların toplumun diğer sorunlarından ayrı düşünülemeyeceğini göstermektedir. Böylelikle tiyatro, doğaya karşı daha korumacı bir yaklaşım geliştirmemiz gerektiğini vurgulayan bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

GİRİŞ

Ekoeleştiri, edebiyat ile çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen disiplinler arası bir yaklaşım olarak tanımlanır. Edebi metinlerin doğal çevreyi ve insanın bu çevredeki konumunu nasıl kurduğunu araştırır; aynı zamanda "kültürel metinlerin okunması yoluyla ekolojik farkındalık oluşturmayı" (Nayar, s. 244) amaçlar. Bu bağlamda *Caryl Churchill'in Çağdaş Oyunlarında Ekolojik Distopya*, Churchill'in oyunlarının izleyiciyi doğa ile ilişkileri üzerine düşünmeye ve eylemlerin çevre üzerindeki sonuçlarını tartmaya nasıl yönelttiğini ele alır. Churchill, 20. yüzyılın sonları ile 21. yüzyılın başlarında özgün ve siyaseten etkili bir oyun yazarı olarak kabul edilir ve 1970'lerden itibaren İngiliz tiyatrosunda belirgin bir ses hâline gelmiştir.

Churchill'in oyunlarında olay örgüsü ve anlatı teknikleri özgün biçimlerde geliştirilir. İlk bakışta dağınık görünen yapılar, güçlü ve çoğu kez sarsıcı bir şiirsellik ile birleşir. Gündelik konuşma ile şiir arasında kesintisiz akan bir ritim kurulur. Bu bileşim, sanatına hem kişisel hem de geniş ölçekli bir nitelik kazandırır. Yapıtlarının önemli bir bölümünde iktidar ilişkileri ile bunların bireylerin yaşamlarına, ilişkilerine ve yaşadıkları mekânlara etkileri odağa alınır. Bu yönelim, tiyatronun ekolojik ve distopik meselelerle nasıl ilişki kurabileceğini düşündürür ve Churchill'i üzerinde durulması gereken bir yazar kılar. Oyunları, izleyiciyi toplumsal kurumların dünyamızın kırılganlığıyla nasıl kesiştiği üzerine düşünmeye davet eder; hızla değişen çevresel koşullar ve belirsizlik çağında etkisini sürdürür.

Churchill'in en çarpıcı yönlerinden biri, toplumsal ve ekolojik sistemlerin kırılganlığını ısrarla ele almasıdır. Doğrudan çevreyi konu edinmeyen oyunlarında bile istikrarsızlık, çöküş ve

bağımlılık motifleri belirgin biçimde kullanılır. Basit doğrusal anlatımlar yerine karşıt-yerleştirme, tekrar ve ani geçişler tercih edilir; böylece kriz anlarında deneyimlenen şaşkınlık duygusu üretilir. Bu duygulanım, insan yapımı ve doğal çevrelerin eylem imkânlarını nasıl belirlediğini görünür kılar. Buell'in (1995) önerdiği gibi, çevre odaklı kurmacada mekân öykü içinde etkin bir güç olarak işlenmelidir. Churchill'de mekânlar ister bir mutfak ister savaş alanı ister apokaliptik bir zemin olsun, tarihsel anlam, gerilim ve ideolojik ağırlık taşır; tarafsız değildir. Karakterleri biçimlendirir, seçenekleri sınırlar ve toplumun genel durumunu görünür kılar. Böylelikle coğrafya ile insan çatışmaları arasındaki bağ düşünülür hâle gelir.

Oyunların belirgin siyasal niteliği, onları ekoeleştirel distopya bağlamında özellikle önemli kılar. Ekoeleştiride çevresel felaketlerin adalet, adaletsizlik ve iktidar sorunlarıyla özsel biçimde bağlantılı olduğu vurgulanır. Churchill'in oyunlarında şiddet ve eşitsizliğin, yaşamı düzenleyen mekanizmaların içine nasıl yerleştiği gösterilir. Nixon'ın (2011) "yavaş şiddet" kavramı, zaman ve mekân boyunca kademeli ve çoğu kez görünmez biçimde işleyen çevresel çöküşü adlandırır. Churchill'in dünyalarında da küçük birikimlerin büyük kırılmalara dönüştüğü bu kademeli çözülme duygusu hissedilir. Çevresel sorunlar, tekil felaketler olarak değil; savaş, sömürü ve tahakkümü üreten siyasal-ekonomik düzeneklerle birlikte ele alınır. Hatzisavvidou (2024), iklim kurmacası ile tiyatronun siyasal kuram işlevi görebileceğini ve izleyicilerin geleceğe ilişkin düşünceler geliştirmesine imkân tanıdığını öne sürer. Bu siyasal karmaşıklık, Churchill'in oyunlarını güncel tartışmalar açısından canlı kılar.

Churchill'in distopyayı ele alış biçimi de ekoeleştirel önemini güçlendirir. Baskı tekil bir sistem gibi sunulmaz; parçalar, kesitler ve üst üste binen çözülme imgeleriyle görünür olur. Bu yöntem, hazır yanıtlar üretmek yerine acil durumlarda yaşamın ne kadar karmaşık ve istikrarsız olabildiğini açığa çıkarır. *Far Away* (2000) gibi eserlerde ırmaklar, hayvanlar ve

hatta hava durumu gibi doğal varlıkların siyasetin sert mantığı içinde araçsallaştırıldığı ürkütücü imgeler yer alır. Churchill didaktizmden kaçınır; distopyanın tedirgin edici belirsizliğini duyumsatır ve gerçek dünyayla ilişkisi üzerine düşünmeyi teşvik eder. Böylece oyunları, ekolojik krizlerin karmaşıklığını kavramak için bir düşünce aracı hâline gelir. Bartosch ve Hoydis (2025) gibi çalışmalar, iklim anlatılarının ve tiyatronun geleceğe ilişkin düşünme biçimlerimizi etkileyebileceğini belirtir; Churchill'in felaket tasvirleri bu bağlamda verimli bir örneklem sunar.

Bu kitapta odaklanan üç oyun -*Far Away* (2000), *A Number* (2002) ve *Escaped Alone* (2016)- ekoeleştirel distopik okuma açısından ayrıcalıklı bir konumdadır. *Far Away*'de çevreye ve siyasete yönelen şiddetin fantastik imgeleri, ekolojik çöküş ile insan çatışmasının birleştiği; doğanın dahi düşmanlaştığı bir geleceği sahneye taşır. *A Number*, klonlama ve insan yaşamının ticarileştirilmesi etrafındaki etik sorunları tartışır; teknolojinin doğal süreçlerdeki rolünün sınırları ve canlıların metalaşmasının riskleri üzerine sorular üretir. *Escaped Alone* ise bir bahçede dört kadının gündelik sohbetleri ile küresel felakete dair ürpertici monologlar arasında gidip gelir; sıradan olan ile dünyanın sonu katmanlaştırılır. Bu oyunlarda parçalama ve sürreal karşıt-yerleştirme, toplumun ve çevrenin çözülüşünü ifade eden bir dramatik dil kurar.

Churchill'in başka yapıtları da ekolojik kaygıları farklı açılardan gündeme getirir. *Cloud Nine* (1979) genellikle sömürgecilik ve toplumsal cinsiyet bağlamında okunur; ancak insan, iktidar ve doğanın kesişimini de göstererek çevresel meselelere kapı aralar (Huggan and Tiffin, 2010). *Light Shining in Buckinghamshire* (1976), devrimler ile toprak ve doğal kaynaklar üzerindeki somut çatışmalar arasındaki bağı sorgular; siyasal dönüşümün çevresel ve ekonomik bağlamlardan ayrı düşünülemeyeceğini ima eder. Bu örnekler, ekoeleştirinin insan–çevre etkileşimlerini aydınlatan geniş bir kültürel üretim alanını kapsadığını belirten Glotfelty

ve Fromm'un (1996) yaklaşımıyla uyumludur. Churchill'in yinelenen doğrusal-olmayan zamanı, insan ölçülerini aşan çevresel süreçlerin tanınmasını vurgulayan Heise'in (2008) "ekokozmopolitizm" kavrayışıyla da kesişir. Zamanın doğrusal akışının kırılması, yüzlerce ya da binlerce yıl süren doğal süreçlerle benzeşim kurar ve düşünmeyi teşvik eder. Yakın dönemde Małecki, Schneider-Mayerson, Petterson, Dobrowolska ve Thaker (2025), iklim anlatılarının umut ya da korku yoluyla eylemi nasıl tetikleyebileceğini tartışmış ve Churchill'in karmaşık felaket temsilleri betimleyici bir örnek olarak değerlendirilmiştir.

Son olarak, Churchill'in tiyatrosu ekofeminist düşünceyle yakın bir uyum içindedir. Gaard'ın (1993) da vurguladığı gibi, kadınların tabi kılınması ile doğanın sömürülmesi ataerkil çerçevelerde birbiriyle bağlantılı süreçlerdir. Churchill bu ilişkiyi, ekolojik anlatıların merkezine kadınların deneyim ve bakışlarını yerleştirerek görünür kılar. *Escaped Alone*'da ileri yaştaki kadınların apokaliptik vizyonları kişisel bellekle küresel felaketi birleştirir; hayatta kalma ve direnişin, sıklıkla göz ardı edilen bakım ve bilgi türlerine ihtiyaç duyduğunu ima eder. Böylece toplumsal cinsiyet, çevre ve hayatta kalışın kesişimi vurgulanır; krizleri düşünmek için alternatif bir çerçeve sunulur. Ekofeminist fikirlerin deneysel dramatik yöntemlerle birleşmesi, kolay yanıtlar vermekten kaçınan; toplumsal ve ekolojik sistemlerin karşılıklı bağlılığıyla yüzleşmenin önemini ısrarla hatırlatan yoğun bir siyasal tiyatro üretir. Bu ısrar, yirmi birinci yüzyılın sorunları karşısında Churchill'in eserlerinin sanat, toplum ve çevre açısından güncelliğini korumasını sağlar.

1.BÖLÜM

EKOELEŞTİREL DİSTOPYANIN KAVRAMSAL TEMELLERİ

1. Ekoeleştiri

Ekoeleştiri, yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve yirmi birinci yüzyılın başlarında ivme kazanan bir edebiyat kuramı olarak değerlendirilir. Bu dönemde "insanlığın, kirlilik, biyolojik çeşitliliğin kaybı, aşırı nüfus, ormansızlaşma, iklim değişikliği ve diğer çevresel kötülükler biçiminde ektiği talihsizliği biçmeye başladığı" (Veldman, s. 4) belirtilir. Edebî çözümlemeyi ekolojik ve çevresel kaygılarla birleştiren disiplinler arası bir yaklaşımdır. Kuram, sürdürülebilirlik, iklim değişikliği ve biyolojik çeşitlilik kaybı gibi meseleler merceğinden edebiyatı okur; temel odağı edebiyat ile çevre arasındaki ilişkiyi anlamaktır. Edebî yapıtların doğayı ve onunla kurulan etkileşimleri nasıl kavramsallaştırdığı, anlama biçimlerimizi nasıl şekillendirdiği incelenir. Ekoeleştiri, insan deneyimine odaklanıp doğal dünyayı göz ardı eden geleneksel edebiyat kuramlarına bir tepki olarak doğmuştur. Artan çevresel krize ve insanlığın çevreyle ilişkisini anlama gereksinimine bir yanıt niteliği taşır. Kuramın anahtar kavramlarından biri, tüm canlıların karşılıklı bağlılığının farkına varılmasını ve doğal dünyanın korunmasının önemini vurgulayan ekolojik bilinçtir. Ekoeleştirmenler, edebî metinlerde doğanın, doğal dünyanın ve insan–çevre ilişkisinin nasıl temsil edildiğini

inceler. Serpil Tunç Oppermann'ın belirttiği üzere, "ekoeleştiri aslında edebiyata, günümüzün çevresel krizine ilişkin meselelerle bağlantı kurma çağrısı yapmaktadır" (1999, s. 30). Bu bağlamda edebî metinlerin, çevresel sorunlara dair farkındalığı artıran ve onları ele almaya yönelik eylemi teşvik eden araçlar olarak işlev görebileceği kabul edilir.

Ekoeleştirinin, beşerî bilimler ile çevre düşüncesi arasında köprü kuran edebiyat çalışmalarında özgün bir yeri vardır. Yirminci yüzyılın sonlarında, insan kültürü ile fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi özellikle de bu ilişkinin metinlerde nasıl temsil edildiğini anlamaya yönelik bilinçli bir entelektüel hareket olarak ortaya çıkar. Cheryll Glotfelty (1996), ekoeleştiriyi "edebiyat ile fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi" olarak açıklar (s. xviii). Bu özlü ifade alanın merkezî odağını vurgular; ancak yöntem çeşitliliğini ve tarihsel derinliğini bütünüyle göstermez. Kavram, ekoloji tarafından bilgilendirilen metinsel çözümlemelerden, çevre politikalarını etkilemeyi amaçlayan aktivist eleştirilere kadar uzanan geniş bir uygulama yelpazesini kapsayacak biçimde genişlemiştir. Bu nedenle ekoeleştiri, edebiyatta "doğa" temasının incelenmesinden ibaret değildir; kültürel üretimin insanın insandışı dünyayla kurduğu ilişkiyi nasıl biçimlendirdiğini sorgulayan, evrim geçiren disiplinler arası bir çerçeveye dönüşmüştür. Bu yaklaşım, edebiyatı hem ekolojik söylemin bir ürünü hem de bu söyleme katılan bir etken olarak değerlendirir ve metinlerin okunması ile yorumlanmasını iklim krizi çağında etik sorumluluk içeren eylemler olarak çerçeveler.

Ekoeleştirinin gelişimine önemli katkılardan biri de Lawrence Buell'in çevreci edebiyat kuramına yönelik yaklaşımıdır. Buell (1995), çevresel temaların etik ve politik bağlamlarda da değerlendirilmesi gerektiğini savunur. Ona göre çevre odaklı bir eleştiri, doğa tasvirlerinin ötesine geçerek edebî metinlerin kültürel sorumluluk taşıyan söylemler olarak okunmasına imkân verir. Böylece ekoeleştirel çalışmalar,

edebiyatın toplumsal hayal gücünü şekillendiren ve ekolojik farkındalığı pekiştiren bir işlev üstlendiğini gösterir. Bu çerçevede edebî metinlerin ekolojik etik ile nasıl bütünleştiğini anlamak, disiplinler arası araştırmalarda merkezi bir rol oynar ve edebiyatın ekolojik bilincin inşasında etkin bir araç olduğunu düşündürür.

Her ne kadar "ekoeleştiri" terimi ilk kez William Rueckert'ın 1978 tarihli *Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism* başlıklı makalesinde ortaya atılmış olsa da alanın entelektüel temelleri daha önce atılmıştır. Joseph Meeker'in *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* (1972) adlı eseri, ekolojik kavramların edebî biçimlere uygulanmasına yönelik ilk girişimlerden biri kabul edilir. Meeker (1972), edebiyatın, ekosistemler içerisindeki insan türünün uyumsal davranışlarının bir parçası olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer ve "edebiyat… türümüzün hayatta kalması açısından sonuçlar doğuran ekolojik bir güçtür" (s. 15) ifadesiyle edebî üretimi biyolojik uyum ve sürdürülebilirlik zorunlulukları çerçevesine yerleştirir. Rueckert (1978) ise edebiyatın okunması ve yorumlanmasına ekolojik ilkelerin uygulanması yoluyla "ekolojik bir poetika" geliştirmeyi açıkça amaçlar; enerji akışı, denge ve karşılıklı bağlılık gibi ekolojik bilimden ödünç alınan kavramların edebî yapılara nasıl haritalanabileceğini vurgular. Bu erken dönem çalışmalar öncü niteliktedir; ancak çevrecilik henüz akademiye tam anlamıyla girmediğinden dönemin ana akım edebiyat eleştirisi içinde geniş bir kabul görmez. Buna rağmen söz konusu çalışmalar, edebiyatı açıkça ekolojik terimlerle düşünmeye yönelik bir öncül oluşturarak 1990'larda ekoeleştirinin kurumsal olarak sağlamlaşmasının zeminini hazırlar.

1990'lı yıllar, ekoeleştirinin akademik bir hareket olarak resmî biçimde ortaya çıkışına tanıklık eder. 1992'de Amerika Birleşik Devletleri'nde Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) kurulur ve edebiyat ile kültürün çevresel boyutlarıyla ilgilenen araştırmacılar için profesyonel

bir ağ sağlar. Ertesi yıl alanın öncü akademik platformu hâline gelen *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* dergisi yayımlanmaya başlar. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Glotfelty and Fromm, 1996), alanın görünürlüğünü daha da pekiştirir. Ekoeleştirinin entelektüel kökenini izleyen ve temel sorunlarını anlatan seçme makaleler sunar. Lawrence Buell'in *The Environmental Imagination* (1995) adlı çalışması da alan için kurucu niteliktedir. Çevresel metinleri değerlendirmeye yönelik etkili bir çerçeve ortaya koyar ve doğa yazını ile sınırlı olmayan çevresel yönelimli bir eleştiriyi savunur. Buell (1995), "çevresel metinlerin… yalnızca doğa hakkında değil, insanlarla insandışı çevre arasındaki ilişki hakkında" (s.7) da yazıldığını belirtir. Bu vurgu, betimlemeden ilişkiye yönelen bir kayma yaratarak ekoeleştiriyi pastoral eleştiri ya da romantik doğa takdirinden ayıran bir nitelik kazandırır. Böylelikle 1990'lar, ekoeleştirinin hızlı biçimde geliştiği ve tanımlandığı; marjinal bir meraktan edebiyat çalışmalarının tanınan bir dalına dönüştüğü bir dönem olarak belirginleşir.

Ekoeleştirinin tanımları farklılık gösterse de alan yazında tekrar eden bazı temel ilkeler vardır. Glotfelty (1996) ve Buell (1995), ekoeleştirinin insan-merkezli yaklaşımlara meydan okuyan ve eleştirel önyargıları sorgulayan "dünya-merkezli" bir bakış açısını benimsediğini vurgular. Simon Estok (2001) iki ayırt edici özellikten söz eder: doğal dünyaya yönelik etik bir duruş ve çevresel koşullar, kültürel üretim ile insan kimliği arasındaki karşılıklı bağlılığın kabulü. Camilo Gomides (2006) ise işlevsel bir tanım sunar ve ekoeleştiriyi "çevresel kaygıları örnekleyen edebî metinleri inceleyen ve edebiyatın doğa konusunu ele alış biçimlerini araştıran çalışma alanı" (s.16) olarak tarif eder. Bu tanımlamalar, çevrenin kültürel anlatılar içinde etkin bir özne olarak konumlandırıldığı inancına dayanır.

Ekoeleştiri doğası gereği disiplinler arasıdır ve ekoloji, çevre felsefesi, tarih, sosyoloji, coğrafya, antropoloji ve siyaset kuramı gibi alanlardan beslenir. Buell (1995), çevresel

eleştirinin "disiplinler arası okuryazarlık" gerektirdiğini; bunun da ekolojik bilim ve çevre politikalarıyla birlikte edebiyat kuramına aşinalığı içerdiğini belirtir. Disiplinler arasılık ekoeleştirel çalışmalara güç kazandırır; fakat bazı zorlukları da beraberinde getirir: ekoeleştirmenlerin iklim değişikliği, biyolojik çeşitlilik kaybı ve çevresel adalet gibi güncel küresel sorunlarla ilgilenmesi ve pek az araştırmacının bütünüyle sahip olabildiği geniş bir bilgi yelpazesine hâkim olması beklenir. Glen A. Love (1990), biyolojik bilimlerin edebiyat çalışmalarına entegre edilmesi gerektiğini savunur ve beşerî bilimlerin doğal dünyanın gerçeklikleri içinde "yeniden temellendirilmesi" çağrısı yapar. Daha yakın dönemde Ursula K. Heise (2008), küresel ve ulusötesi bakış açılarına önem verilmesi gerektiğini vurgular. Çevresel sorunların sınırları aştığını ve ekoeleştirinin bu karmaşıklığa yanıt vermesi gerektiğini belirtir. Zira edebî eserler, ekolojik sistemler, politik bağlamlar ve kültürel tarihler içinde konumlandırılarak ekolojik bilimler ile beşerî bilimler arasındaki boşluğu dolduran bütüncül bir çözümleme biçimi sunar.

Greg Garrard (2012), ekoeleştirinin gelişimini "dalgalar" üzerinden açıklar. 1990'larda ortaya çıkan ilk dalga, doğa yazını ile doğal dünyanın yüceltilen temsillerine odaklanır ve çoğunlukla Anglo-Amerikan bir çerçevede şekillenir. Postyapısalcılık, ekofeminizm, postkolonyal kuram ve hayvan çalışmalarından etkilenen ikinci dalga ise daha eleştirel bir tutum benimser; romantize edilmiş "doğa" kavramlarını sorgular ve güç, temsil ile toplumsal adalet meselelerini ön plana çıkarır. Hâlen gelişim sürecinde olan üçüncü dalga, iklim değişikliği ve kitlesel yok oluş gibi küresel ekolojik krizlere yönelir ve çoğunlukla bilimkurgu, spekülatif kurgu ile medya çalışmalarıyla etkileşim kurar. Bu değişen paradigma içinde çeşitli alt dallar da ortaya çıkmıştır: ekomarksizm, kapitalizm ile ekolojik yıkım arasındaki kesişimleri inceler; posthümanist ekoeleştiri, insan-merkezci istisnacılığı sorgular; materyal ekoeleştiri, maddenin bizzat öznelik kapasitesini araştırır. Bu yaklaşımların her biri ekoeleştirinin kapsamını genişletir

ve çevresel aciliyet çağında alanın uyarlanabilirliğini ile güncelliğini ortaya koyar.

Ekoeleştirinin belirleyici özelliklerinden biri etik yönelimidir. Estok (2005), ekoeleştiriyi "metinler ile metin dışındaki dünya, özellikle de çevresel aktivizm dünyası arasında bağlantılar kurmaya adanmış" (s. 220) bir yaklaşım olarak tanımlar. Bu aktivist boyut, ekoeleştiriyi daha kalıplaşmış ve içe kapalı yaklaşımlardan ayırır; onu kamusal beşerî bilimler ve katılımcı akademik üretimle uyumlu hâle getirir. Çevresel adalet hareketi, özellikle marjinal toplulukların orantısız çevresel yükler taşıdığını görünür kılmış ve ekoeleştirinin ırk, sınıf ve ekoloji arasındaki kesişimlere yönelmesini teşvik etmiştir. Günümüz ekoeleştirisi çeşitli zorluklar ve tartışmalarla karşı karşıyadır. Bunlardan biri kapsamla ilgilidir: Ekoeleştiri edebiyatla mı sınırlı kalmalı, yoksa sinema, görsel sanatlar ve dijital kültür gibi diğer mecraları da içermeli midir? Bir başka tartışma terminoloji etrafında şekillenir; bazı araştırmacılar "çevresel eleştiri", "yeşil kültürel çalışmalar" ya da "ekopoetika" kavramlarını tercih eder. Yerel ve küresel bakış açıları arasındaki denge de önemli bir meseledir. Mekân temelli eleştiri merkezi konumunu korurken küreselleşme ve iklim değişikliği, evrensel bir düşünmeyi gerekli kılar. Son olarak alanın sömürgecilikten arındırılması yönünde süregelen bir görev vardır; bu, yerli halkların bakış açılarının ve çevresel felsefelerin konuya dâhil edilmesini zorunlu kılar. Yirmi birinci yüzyıl ilerledikçe ekoeleştirinin çevresel krizler alanındaki değişimlere yanıt vererek evrilmeyi sürdürmesi muhtemeldir.

Ekoeleştiri içindeki önemli tartışmalardan biri, edebiyatın dünyada çevresel değişimi etkileyip etkileyemeyeceği sorusuna ilişkindir. Bazı eleştirmenler, edebiyatın çevresel meseleler üzerindeki etkisinin sınırlı olduğunu ve değişimin ancak doğrudan eylem ile siyasal savunuculuk aracılığıyla gerçekleşebileceğini savunur. Diğerleri ise edebiyatın kamusal söylemi şekillendirmede ve eyleme ilham vermede güçlü

bir rol oynayabileceğini ileri sürer. Bu tartışmaya rağmen ekoeleştirinin edebiyat ve çevre çalışmalarında kayda değer bir etki yarattığı kabul edilir. Nitekim bu terim, "ekolojinin ve ekolojik kavramların edebiyat incelemesine uygulanması" (Rueckert, s. 107) olarak tanımlanır; zira ekoloji bir bilim, bir disiplin ve insan görüşünün temeli olarak dünyanın bugünü ve geleceğiyle en yüksek düzeyde ilintilidir. Ekoeleştiri, bir yandan yeni kuşak yazarları yapıtlarında çevresel sorunları ele almaya teşvik etmiş, diğer yandan edebiyat araştırmacılarını edebiyat ile doğal dünya arasındaki bağlantıları keşfetmeye yönlendirmiştir.

Ekoeleştirinin edebiyat ve çevre arasındaki ilişkiye dair geliştirdiği tartışmalara Simon Estok'un ortaya koyduğu "ekofobi" kavramı da eklenmiştir. Estok (2005), çevresel krizlerin kültürel ve duygusal temellere dayandığını; bu nedenle edebiyatın ekolojik farkındalık yaratmada kritik bir araç olabileceğini savunur. Ona göre ekofobi, insanın doğaya yönelik korku, düşmanlık ve küçümseme eğilimlerini adlandırır; edebiyat ise bu duygularla hesaplaşmak ve alternatif bir doğa algısı geliştirmek için bir alan sunar. Bu bağlamda ekoeleştirel yaklaşım, ekolojik duyarlılığı ve etik sorumluluğu güçlendiren bir entelektüel müdahale işlevi görür.

Ekoeleştirmenler, edebiyatın üretildiği ve tüketildiği fiziksel ve kültürel faktörlerle derinden bağlantılı olduğunu ileri sürer. Bu bağlamda Cheryll Glotfelty, "ekoeleştiri, edebiyat ile fiziksel çevre arasındaki ilişkilerin incelenmesidir" (s. xviii) der. Bu yaklaşım çerçevesinde edebî metinlerin doğal ve inşa edilmiş çevreyi ve bu çevre anlayışını nasıl şekillendirdiği; ayrıca söz konusu çevrelerin edebiyatın üretimini nasıl etkilediği araştırılır. Örneğin ormanlar, ırmaklar ve kentler gibi belirli mekânların edebiyattaki temsilleri incelenir; bu mekânların nasıl tasvir edildiği ve bu tasvirlerin onlara yönelik kültürel tutumları nasıl yansıttığı analiz edilir. Başka bir deyişle mekânın edebî üretim üzerindeki belirleyici etkisi irdelenir; yazarların yaşadıkları yerlerden nasıl etkilendikleri

ve okurların farklı çevresel bağlamlarda metinlere nasıl tepki verdikleri ortaya konur.

Ekoeleştiri, edebiyatın çevreye ilişkin egemen kültürel anlatılara nasıl meydan okuyabileceğine dair önemli sorular da ortaya koyar. Bu yaklaşım, edebiyatın antropomerkezci dünya görüşlerini sorgulayabileceği ve doğal dünya ile daha sürdürülebilir, daha adil ilişkileri teşvik edebileceği yolları araştırır. Örneğin ekoeleştirmenler, "insan ve insandışı dünyaların kaçınılmaz biçimde birbirine bağlı olduğu" (DeMello, s. 4) kabulünden hareketle edebiyatta hayvan temsillerini sıklıkla inceler. Edebî metinlerde hayvanların nasıl tasvir edildiği ve bu tasvirlerin onlara yönelik tutumlarımızı nasıl yansıttığı araştırılır. Hayvanların edebî temsillerinin, onların değerine ve önemine ilişkin kavrayışımızı şekillendirebileceği; bu temsil biçimlerinin hayvan refahı ile koruma çabaları üzerinde somut sonuçlar doğurabileceği ileri sürülür. Ayrıca kuram, çevresel sorunların ele alınışında disiplinler arası iş birliğinin önemini vurgular. Çevresel problemlerin karmaşık ve çok katmanlı olduğu; edebiyat, bilim, felsefe ve siyaset dâhil olmak üzere çeşitli disiplinlerden katkılar gerektirdiği kabul edilir.

Ekoeleştiri, marjinal bir meraktan dinamik, çeşitli bir edebiyat ve kültür çalışmaları alanına dönüşmüştür. Yirminci yüzyılın sonlarındaki çevresel bilinçten beslenen bu alan, disiplinler arası genişliği, etik bağlılığı ve yöntemsel yeniliği bir araya getiren sağlam bir kuramsal çerçeve geliştirmiştir. Ekoeleştiri, edebiyatın insanın doğal dünya ile ilişkilerini nasıl gösterdiğini, şekillendirdiğini ve sorguladığını inceleyerek çağımızın çevresel krizlerini anlamak ve onlara yanıt vermek için önemli araçlar sunar. Bu kuramsal temel, ilerleyen bölümlerde distopik edebiyat ve özellikle ekoeleştirel distopya alt türü üzerine yapılacak tartışma açısından vazgeçilmez niteliktedir.

2. Distopya

Distopya, edebî bir kavram olarak; acı, baskı, çevresel yıkım ya da aşırı toplumsal denetim biçimleriyle karakterize edilen hayalî bir toplumun tasvirine işaret eder. Bu kavram, geleneksel olarak idealize edilmiş bir toplumsal düzeni sunan ütopyanın karanlık karşılığıdır. Her ne kadar "distopya" sözcüğü modern bir terim olsa da bozulmuş toplumları hayal etme dürtüsü oldukça eskidir ve Antik Çağ'dan Aydınlanma dönemine uzanan eserlerde gözlemlenebilir. Edebiyatta distopyalar uyarıcı anlatılar işlevi görür; okurları siyasal, teknolojik ya da ekolojik eğilimler konusunda uyarır ve kontrolsüz bırakıldığında felaketle sonuçlanabilecek olası gelecekleri gözler önüne serer. Lyman Tower Sargent (1994) distopyayı şöyle tanımlar: "Zaman ve mekânda konumlandırılmış, ayrıntılı biçimde tasvir edilen ancak var olmayan bir toplum; yazar, okurun bunu yaşadığı toplumdan çok daha kötü olarak değerlendirmesini amaçlar" (s. 9). Bu tanım biçimin karşılaştırmalı doğasını vurgular. Tasarlanan dünya yazarın içinde bulunduğu toplumsal koşullardan bağımsız değildir; onlarla diyalog hâlinde inşa edilir. Distopik edebiyat çoğu zaman mevcut toplumsal kaygıları büyüterek onları kâbusa dönüşmüş uç noktalara taşır ve böylelikle eleştirel düşünmeyi teşvik eder. Bu nedenle distopya, etik, yönetim ve insanın durumu üzerine tartışmalara katılan siyasal ve felsefî bir araç olarak da değerlendirilir.

Distopya, edebiyat ve kültürel çalışmalar içinde önemli bir kavram olarak genellikle baskı, otorite, çevresel yıkım ya da toplumsal çöküş etkenleriyle tanımlanan hayalî toplumlara işaret eder. Kavram, kelime anlamıyla ütopyanın karşıtı gibi görünse de çağdaş, toplumsal, siyasal ve teknolojik kaygıların altını çizen eleştirel bir söylem alanıdır. Bu nedenle distopyalar, okuru mevcut dünyadaki eğilimlerin gelecekte yaratabileceği tehditler üzerine düşünmeye sevk eden güçlü bir anlatı biçimi sunar. Distopya edebiyatı felaket senaryolarını anlatmakla kalmaz; siyasal ve felsefî tartışmalara da katkıda bulunur. Böylece distopyalar, okurun eleştirel düşünme becerilerini

geliştiren, toplumsal farkındalık yaratan ve alternatif gelecekleri düşünmeye imkân sağlayan araçlar hâline gelir. Kısacası distopya, edebiyatın toplumsal işlevini ortaya koyan en güçlü türlerden biri olarak çağdaş kültürde önemli bir konum işgal eder.

Her ne kadar distopya sıklıkla yirminci yüzyılda ortaya çıkan modern bir tür olarak düşünülse de kökenleri, "mükemmel toplum" tasarılarına yönelik erken dönem tartışmalarına kadar geri götürülebilir. Thomas More'un *Utopia*'sı (1516) esasen kurucu bir ütopya metni olarak bilinir; ancak toplumsal mühendisliğin potansiyel tehlikelerine işaret eden satirik unsurlar da barındırır. Klasik eserler arasında yer alan Platon'un *Republic*'i de belirli eleştirel perspektiflerden distopik bir metin olarak okunabilir. Özellikle katı sınıf ayrımları ve devlet denetimi dikkate alındığında bu yorum güç kazanır. Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*'da (1726) fantastik mekânları siyasal ve bilimsel seçkinlerin kibrini eleştirmek için kullanır. On dokuzuncu yüzyıla gelindiğinde sanayileşme ve kentleşme Batı toplumlarını dönüştürür ve ütopyacı sosyalist düşünceler ile makineleşmiş yaşamın karanlık uyarıları aynı anda beslenir. Samuel Butler'ın *Erewhon*'u (1872) ve H. G. Wells'in *The Time Machine*'i (1895) gibi romanlarda teknolojik gelişmenin ahlâkî çöküşe ya da toplumsal yıkıma yol açtığı gelecek dünyalar betimlenir. Bu örnekler, yirminci yüzyılda tam anlamıyla şekillenecek distopik anlatıların zeminini hazırlar; sanayi kapitalizmi, totaliter siyaset ve ekolojik yıkım baskın temalar hâline gelir.

Yirminci yüzyıl, distopik edebiyatın belirgin ve geniş çapta tanınan bir tür olarak yükselişine tanıklık eder. George Orwell'in *1984*'ü (1949), en etkili distopyalardan biri kabul edilir; gözetim, propaganda ve düşünce denetimi aracılığıyla bireysel özerkliğin ortadan kaldırıldığı totaliter bir rejimi tasvir eder. Ray Bradbury'nin *Fahrenheit 451*'i (1953) ise sansürü ve kitle iletişim araçlarıyla yönlendirilen bir kültürde entelektüel yaşamın erozyonunu eleştirir. Üslup

ve odak farklılıklarına rağmen bu eserler, siyasal, teknolojik ya da kültürel düzeyde sistemsel güçlerin özgürlüğü ve insan onurunu nasıl zedeleyebileceğini araştırma yönünde ortak bir zeminde buluşur. Tom Moylan (2000), direniş ve değişim olasılığını koruyan bu tür anlatıları eleştirel distopyalar olarak tanımlar. Eleştiri ile umut arasındaki denge, türün en kalıcı örneklerinin ayırt edici özelliği hâline gelir. Böylece distopik edebiyat, modernitenin gidişatını sorgulamanın ve sorgulanmamış ilerlemenin bedellerine karşı uyarmanın bir aracı olarak sağlam bir konuma yerleşir.

Distopya ile ütopya arasındaki ilişki basit bir karşıtlıkla değil, diyalektik bir bağla açıklanır. More'un hiçbir yer ve iyi yer anlamlarını bir araya getiren ütopyası, geleneksel olarak mevcut sorunlardan arındırılmış ideal bir toplumu temsil eder. Buna karşılık distopya, söz konusu kusurları aşırı ve istenmeyen gelecek senaryolarına taşır. Ruth Levitas (2013), ütopya ve distopyayı toplumsal düşleme biçimleri olarak görür. Toplumların mevcut koşullara alternatifler tasavvur etmesine imkân tanıyan çerçeveler sunduklarını ileri sürer. Bu kavramsal bağlantı, Aldous Huxley'nin *Brave New World*'ünde açıkça gözlemlenir: istikrar ve mutluluk vaatleri gerçekleşmiştir; ancak bedeli bireysellik ve gerçek duygular olmuştur. Dolayısıyla ütopyacı dürtü, potansiyel olarak distopik sonuçlar barındırır ve iki biçim arasındaki sınır geçirgen hâle gelir. Bu etkileşim, edebî çözümlemeyi zenginleştirir; ideallerin nasıl kâbusa dönüşebileceğini ve distopik anlatıların nasıl ütopyacı umut tohumlarını barındırabileceğini araştırma olanağı sağlar.

Distopik edebiyat, farklı dönemlerin toplumsal, siyasal ve çevresel kaygılarını gösteren geniş bir tema yelpazesini kapsar. Bu kaygılar içinde siyasal baskı belki de en yaygın olanıdır; anlatılar otoriter kontrol, gözetim ve propaganda üzerine yoğunlaşır. Teknolojik distopyalar, otomasyon, yapay zekâ ve mekanize bir dünyada insan iradesinin kaybına yönelik korkuları işler. Ekolojik distopyalar, çevresel çöküş, kaynak kıtlığı ve iklim değişikliği tehlikelerine dikkat çeker;

çoğu zaman bilimkurgu ile birleşir ve yaşanamaz hâle gelmiş dünyaları tasvir eder. Toplumsal tabakalaşma ve ekonomik eşitsizlik de merkezî kaygılar arasındadır. Margaret Atwood'un *The Handmaid's Tale*'inde (1985) bu kaygılar teokratik bir rejimde cinsiyet temelli baskı üzerinden incelenir. Söz konusu tematik damarlar çoğunlukla birbirine eklemlenerek, çoklu kriz biçimlerinin birbirini pekiştirdiği karmaşık dünyalar yaratır. Distopik edebiyatın farklı kaygıları bütünlüklü kurgusal evrenlerde birleştirme kapasitesi, türün kalıcı önemini artırır. Bu bağlamda distopya, mevcut korkuları yansıtan bir ayna ve toplumsal eğilimlerin olası sonuçlarını büyüten bir mercek işlevi görür. Yoğun bir "dünya kurma" pratiğine dayanan distopik anlatılar genellikle günlük yaşamı şekillendiren yasaların, geleneklerin, teknolojilerin ve kurumların titiz betimlemesini içerir. Anlatı perspektifi çoğunlukla, toplumun kusurlarını yavaş yavaş fark eden bir özneyle sınırlıdır; böylece okur, distopyayı karakterle birlikte keşfeder. Anlatımın biçimsel özellikleri arasında bulunan sembolizm, ironi ve alegorinin eleştiriyi derinleştirmek için kullanılması, dilin kendisini bir baskı aracına dönüştürebilir. Kısacası distopik dünya kurma, yalnızca hayal gücüne dayalı bir alıştırma değildir.

Distopik edebiyatın ayırt edici niteliklerinden biri, okurları duygusal ve etik düzeyde meşgul edebilme kapasitesidir. Aşırı uç senaryoların sahnelenmesi aracılığıyla distopyalar, okura kendi toplumunun ahlâkî temellerini sorgulatır. Patrick Parrinder (1980), türü "bir tür siyasal hiciv" (s. 72) olarak niteler ve abartı ile çarpıtmanın temel gerçeklikleri görünür kılmak için kullanıldığını belirtir. Bu didaktik işlev merkezîdir. Distopik metinler nadiren tarafsızdır; çoğunlukla düşünmeye, eleştiriye ve kimi durumlarda eyleme yöneltmeyi amaçlar. Türün duygusal etkisi çoğu kez bireysel karakterlerin durumundan kaynaklanır; bu karakterlerin kişisel mücadeleleri, daha geniş toplumsal çatışmaları görünür kılar. Okurun, baskıcı sistemler altında direnen ya da acı çekenlerle özdeşleşmesi sağlanarak ahlâkî sorumluluk duygusu geliştirilir. Böylece distopya sürekli bir alarm işlevi görür. Ayrıca distopyaya yönelik akademik

yaklaşımlar türle birlikte gelişmiştir. Erken dönem eleştiriler çoğunlukla politik alegoriye, özellikle Soğuk Savaş bağlamında totalitarizm eleştirisine odaklanır. Daha sonraki çözümlemeler feminist, postkolonyal ve ekolojik eleştiriyi kapsayacak şekilde genişler. Feminist okumalar distopyalarda ataerkil yapıların nasıl yoğunlaştırıldığını incelerken postkolonyal eleştiriler, emperyalist mantıkların geleceğe dair kurgularda varlığını nasıl sürdürdüğünü ortaya koyar. Ekolojik okumalar ise distopik dünyaların çevresel boyutlarını vurgulayarak anlatılarda ekolojik bozulmanın ve insan–doğa ilişkilerinin nasıl temsil edildiğini analiz eder. Moylan (2000) ve Baccolini (2003) gibi araştırmacılar eleştirel distopya kavramını öne çıkarır. Bu türün mutlak umutsuzluğu reddederek ütopyacı alternatiflere alan açtığını belirtir. Bu kuramsal zenginlik, türün esnekliğini ve farklı eleştiri biçimlerine zemin oluşturma kapasitesini açıkça gösterir.

Distopik edebiyatın bu çok katmanlı doğası, çağdaş kültürel ve toplumsal dönüşümlere dair eleştirel bir arşiv işlevi üstlenir. Distopyaların, bireysel kaygıların yanı sıra kolektif bilinçdışının güçlü bir göstergesi olarak toplumsal düşünceleri yansıttığı ileri sürülür. Bu bakış açısı, distopyaların yalnızca karamsar bir gelecek tasarımı olmadığını; mevcut tarihsel anın ideolojik çatışmalarının ve çelişkilerinin sembolik bir ifadesi olduğunu gösterir. Nitekim türün modern örnekleri, küreselleşme, teknolojik gözetim, ekolojik krizler ve ekonomik eşitsizlikler gibi güncel sorunların edebî temsilini mümkün kılar. Bu nedenle distopya belirli bir tarihsel bağlamın ürünü olmakla birlikte evrensel insanlık durumuna dair soruları da canlı tutar. Raffaella Baccolini ve Tom Moylan'ın (2003) öne sürdüğü eleştirel distopya kavramsallaştırması, türün geleceğe sadece felaket senaryoları üzerinden bakmadığını; ütopyacı kırıntılar aracılığıyla direnç, alternatif yaşam biçimleri ve dönüşüm imkânlarını işaret ettiğini vurgular. Böylece distopya, karamsar bir tür olmanın ötesinde, eleştirel umut taşıyan ve okura alternatif gelecekler düşünme fırsatı sunan dinamik bir alan olarak belirir. Bu yönüyle distopya, toplumsal

kaygıların yansıması olmanın yanında dönüştürücü bir bilinç için entelektüel bir laboratuvar olarak da değerlendirilebilir.

Edebiyatta distopya, hayalî olayların sırf kurmaca bir bileşeni değildir; tarihsel olaylara dayalı ve çağdaş değişimlere duyarlı dinamik bir toplumsal eleştiri biçimi olarak görülür. Erken dönem satirik örneklerden günümüz temsillerine uzanan bu tür, değişen korkuları ve özlemleri işaret edecek şekilde sürekli uyarlanır. Ütopya ile diyalektik ilişkisi, "iyi yaşamın" anlamı, devletin rolü ve insan özgürlüğünün sınırları üzerine süregiden tartışmaların odağı hâline gelmesini sağlar. Okurları ürkütücü geleceklerin içine dâhil ederek distopik edebiyat, dünyamızı şekillendiren güçlere dair eleştirel bir farkındalığın gelişmesine katkıda bulunur. Bu anlatılar yalnızca korkulan şeyleri değil; değer verilen unsurları da düşündürür. Böylece edebî ve siyasî düşüncenin vazgeçilmez bir parçası hâline gelir. Bu kuramsal temel, distopik biçimlerin ekolojik kaygılarla kesişim noktalarını kavramada belirleyici bir çerçeve sunarak ekoeleştirel distopya analizinin gelişimine zemin oluşturur.

3. Ekoeleştirel Distopya ve Edebiyat

Ekoeleştirel distopya kimi zaman çevresel distopya olarak da adlandırılır. Ekoeleştirinin kuramsal içgörülerini, distopik kurmacanın anlatı stratejileriyle birleştiren bir edebî tür olarak tanımlanır. Bu türde ekolojik felaket, arka planda işleyen bir unsurun ötesine geçer; olay örgüsünü, tematik yapıyı ve dünya kurma sürecini belirleyen merkezî bir etken, itici bir güç hâline gelir. Söz konusu eserlerde çevresel yıkım, iklim değişikliği ya da kaynak tükenişi, toplumsal çöküşün göstergesi olarak sunulur. Bu yapı, türün aynı anda iki acil eleştirel meseleyi gündeme almasını sağlar: çevresel krizin kültürel ile etik boyutları. Bu bağlamda krizi derinleştiren ya da ona karşılık veren siyasal-toplumsal mekanizmalarla sıkı bağlar kurulur. Buell'in (1995) belirttiği üzere, çevresel metinlerde "insandışı çevre yalnızca bir çerçeveleme aracı olarak değil, insanlık tarihinin doğal tarih ile iç içe geçtiğini ima eden bir varlık olarak yer almaktadır"

(s. 7). Ekoeleştirel distopyalar bu yaklaşımı bir adım ileriye taşıyarak, çevrenin tahribatı ile insan haklarının aşınmasının birbirinden ayrılmaz olduğu gelecekler kurar.

Ekoeleştirel distopyaların ayırt edici yönlerinden biri, ekolojik felaketleri; toplumsal adaletsizlik, ekonomik eşitsizlik, siyasal otoriterleşme süreçleriyle iç içe geçmiş bir kriz olarak tasvir etmesidir. Bu eserlerde ekolojik çöküş genellikle baskıcı yönetimlerin güçlenmesi, bireysel özgürlüklerin kısıtlanması, toplumsal dayanışmanın zayıflaması eşliğinde ele alınır. Dolayısıyla çevre sorunları, insan hayatının merkezine yerleşir. Bu çerçevede ekoeleştirel distopyalar mevcut toplumsal yapıları eleştiriye açar ve alternatif yaşam biçimlerinin tasavvur edilmesine zemin hazırlar. Türün bu özelliği, çevresel olduğu kadar kültürel düzlemde de dönüştürücü bir bilinç geliştirme potansiyelini açığa çıkarır. Böylece ekolojik krizin edebiyatta toplumsal ile etik boyutları birlikte kavranır.

Distopik edebiyatta çevresel temaların tarihsel kökeni, insanlığın geniş ölçekli biçimde doğal peyzajları dönüştürme kapasitesine dair kaygıları görünür kılan sanayi dönemi eleştirilerine kadar uzatılabilir. H. G. Wells'in *The Time Machine*'i (1895) sınıfsal tabakalaşma ile teknolojik çöküşe odaklanmakla birlikte, geleceğin ıssız manzaralarında çevresel determinizmin izlerini de taşır. Yirminci yüzyılın ortalarına gelindiğinde savaş sonrası çevre hareketi edebî üretimi belirgin biçimde etkilemeye başlamıştır. John Brunner'ın *The Sheep Look Up*'ı (1972), kirlilik, aşırı nüfus artışı, kurumsal ihmalkârlık nedeniyle çöken toplumları tasvir ederek ekolojik çöküşü anlatının merkezî katalizörü hâline getirir. Bu dönüşüm, Rachel Carson'ın *Silent Spring*'i (1962) sonrasında yükselen modern çevrecilikle eşzamanlıdır; endüstriyel uygulamalar, ekolojik sistemler, halk sağlığı arasındaki karşılıklı bağlılık görünür kılınır. Bu bağlamda ekoeleştirel distopya, bir yandan distopik geleneğin sürdürümü, öte yandan çevresel tahribatın inkâr edilemez bir kültürel kaygı hâline geldiği tarihsel anların yansımasıdır.

Çevrecilik ile ekoeleştirinin distopik yazın üzerindeki etkisi, yirminci yüzyılın sonları ve yirmi birinci yüzyılın başlarında belirginleşir. Glotfelty (1996) ile Heise'nin (2008) ileri sürdüğü üzere, ekoeleştirinin temel görevi, metinlerin çevresel meselelerle rastlantısal bir arka plan olarak değil; merkezî, kurucu etkenler olarak nasıl ilişki kurduğunu incelemektir. Ekoeleştirel distopyada çevre edilgin bir mekân değildir; olay örgüsünde etkin bir özne gibi davranır, insan karakterler üzerinde doğrudan etkiler yaratır, siyasal ve kişisel kaderleri biçimlendirir. İklim değişikliği, genetik mühendislik, kurumsal tahakküm tek bir anlatı ekosisteminde bütünleştirilir. Ortaya çıkan dünyalar yoğun biçimde tasarlanmış, ürkütücü derecede inandırıcıdır; okuru, insan ile insandışı sistemlerin iç içe geçmiş kaderleri üzerine düşünmeye yöneltir. Böylece distopik form, ekolojik çöküşün insana yansıyan sonuçlarını görünür kılar; ekoeleştirel bakış güç kazanır.

Bu çerçevede ekoeleştirel distopyalar, bireylerin ve toplumların ekolojik krizler karşısında nasıl konumlandıklarını da sorgular. Nixon'ın (2011) "yavaş şiddet" kavramının işaret ettiği gibi, çevresel tahribat çoğu zaman ani ve dramatik biçimlerde değil; gündelik hayatın içinde, görünmez ve toplu etkilerle gelişir. Distopik anlatılar bu görünmezliği edebî araçlarla somutlaştırarak çevresel bozulmanın siyasal ile etik boyutlarını ortaya koyar. Tür, ekolojik felaketi hazırlayan toplumsal ve ekonomik mekanizmaları da mercek altına alır. Bu nedenle ekoeleştirel distopya, bireysel etik sorumluluğa olduğu kadar kolektif politik bilince de işaret eden güçlü bir kültürel müdahale aracıdır.

1960'lı ve 1970'li yıllarda belirginleşen birinci dalga ekoeleştirel distopyalar, çoğunlukla açık didaktizm ile yaklaşan felaket duygusuyla karakterize edilir. Bu eserlerde çevresel çöküş geri dönüşü olmayan bir süreç gibi sunulur; umut ya da reform için pek az alan bırakılır. Harry Harrison'ın *Make Room! Make Room!*'u (1966) ile Ursula K. Le Guin'in *The Word for World Is Forest*'ı (1972), ekolojik sistemlerin onarılamayacak

ölçüde tahrip edildiği; bunun sonucunda yaygın insani acıların doğduğu dünyaları anlatır. Anlatı yapıları çoğunlukla bir çöküş modeli üzerine kurulur; okur, çevresel ihmalin kaçınılmaz biçimde yıkıma sürüklediğine tanıklık eder.

Yirminci yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ikinci dalga ekoeleştirel distopyalar, çevresel eleştirinin yanında daha karmaşık sosyo-politik çözümlemeleri içerir. Bu anlatılar, Moylan'ın (2000) "eleştirel distopya" kavramıyla uyumlu biçimde karamsarlığı sürdürür; ancak direniş, uyum sağlama, hatta yeniden doğuş için bir alan bırakır. Octavia E. Butler'ın *Parable of the Sower*'ı (1993) bu bağlamda öne çıkar. Ekolojik çöküş; ırksal eşitsizlik, ekonomik istikrarsızlık, toplumsal dayanıklılık eksenlerinde ele alınır. Butler'da çevresel felaket, uzak bir tehditten ziyade mevcut adaletsizliklerle ayrılmaz biçimde bağlantılı, doğrudan deneyimlenen bir gerçekliktir. Bu yaklaşım, çevresel yıkımın orantısız biçimde marjinal toplulukları etkilediğini vurgulayan kesişimsel bir ekoeleştirel düşünme biçimini teşvik eder.

İklim değişikliği distopyaları, sıklıkla "iklim kurgu" olarak adlandırılan, ekoeleştirel distopyanın özellikle acil bir alt kategorisini oluşturur. Başka bir deyişle iklim kurgu; "günümüzde, yakın gelecekte ya da uzak gelecekte Antroposen'i sorgulayan; insanların karşı karşıya oldukları çevre sorunlarını gündeme taşıyan; iklim, sermaye, teknoloji arasındaki ilişkiyi tartışan ve olası çözümleri irdeleyen bir edebiyat türüdür" (Yazgünoğlu, 2022, s. 41). Bu eserlerde yükselen sıcaklıklar, eriyen buzullar, aşırı hava olayları, kitlesel yerinden edilmelerle şekillenen gelecekler kurgulanır. Kim Stanley Robinson'ın *New York 2140*'ı (2017), deniz seviyesinin yükselmesiyle sular altında kalan kıyı şehirlerini betimleyerek ayrıntılı bilimsel çıkarımları insan merkezli bir anlatıyla birleştirir. Robinson'un anlatıları, iklim değişikliğinin ekonomik sistemleri, siyasal istikrarı, kültürel kimliği nasıl etkilediğini gösterir; ekoeleştirinin karşılıklı bağlılık vurgusunu güçlendirir. İklimi dünyalarının merkezine yerleştiren bu romanlar, mevcut bir

krizi elle tutulur hâle getirir; okurun durumun ölçeğini ve aciliyetini kavramasına yardımcı olur. Alt tür, uyum sürecine ilişkin etik sorunları da gündeme taşır. Çevresel sarsıntılar karşısında hangi hayatların değerli görüldüğü, hangilerinin feda edildiği soruları canlı tutulur.

Kaynak kıtlığı anlatıları, ekoeleştirel distopyanın yinelenen tematik damarlarından biridir. Bu eserlerde hayatta kalma mücadelesi, su, gıda ya da enerji gibi azalan kaynaklar etrafında şekillenir. Paolo Bacigalupi'nin *The Water Knife*'ı (2015), kuraklıkla harap olmuş; su kaynakları üzerindeki kurumsal denetimin egemenlik kurduğu yakın geleceğin Amerikan Güneybatısı'nı çarpıcı biçimde resmeder. Romanda kıtlığın eşitsizliği derinleştirdiği, şiddetli rekabeti teşvik ettiği ortaya konur; çevresel krizlerin içinde bulundukları siyasal ile ekonomik sistemlerden ayrı düşünülemeyeceği savunulur. Ekodistopyalarda kıtlık, çoğu kez daha geniş bir toplumsal ve ahlâkî yoksullaşmanın metaforu olarak işlev görür; baskı koşullarında iş birliği ile dayanışmanın kırılganlığı vurgulanır. Bu yaklaşım, Barry Commoner'ın her şey her şeyle bağlantılıdır ilkesine uygun biçimde çevresel çöküşün, insan toplumsal yapılarından bağımsız anlaşılamayacağını gösterir.

Zehirlenme ile kirlilik, ekoeleştirel distopyalarda dünya kurma araçları olarak özellikle vurgulanır; çünkü bu etmenler çevresel tahribatı doğrudan hissedilebilir kılar. Zehirli hava, kirlenmiş su, verimsiz toprak tasvirleri ekolojik çöküşü iletir; okur için bedensel deneyimler yaratır. Bu durum, Buell'in (1995) çevresel metinlerin sıklıkla insanlık tarihinin dâhil olduğu bir süreç olarak insandışı çevreyi betimlediği yönündeki gözlemiyle örtüşür. Kirlilik, insan ihmali ile sömürüsünün tarihsel kaydına dönüşür. Ayrıca bu metinler, çevresel zararın eşitsiz dağılımını dramatize eder; yoksul toplulukların zehirli etkilere en yoğun biçimde maruz kaldığını vurgulayarak türün çevresel adaletle kesişimini pekiştirir.

Ekoeleştirel distopyalarda kirlilik ve zehirlenme temaları,

iktidar, ekonomi, etik arasındaki karmaşık ilişkilerin de ifadesidir. Toksik atıklar, endüstriyel kazalar, kimyasal kirlilik, radyoaktif sızıntılar; ekolojik yıkımın görünür, hissedilir biçimlerini temsil eder ve doğanın sömürüsünün bedelini açığa çıkarır. Çevresel zarar çoğu zaman ani bir felaketle değil; nesiller boyunca süren, gözle görünmeyen süreçlerle etkisini gösterir. Distopik metinler bu görünmez şiddeti bireylerin bedensel deneyimine tercüme ederek dramatize eder. Okur duyusal ve etik düzeyde etkilenir. İnsan–doğa ilişkisindeki kırılmalar, toplumsal eşitsizliklerle birlikte görünür hâle gelir. Çünkü bu felaketlerin en yoğun etkisi çoğu kez yoksul ve marjinal topluluklar üzerinde hissedilir. Böylelikle ekoeleştirel distopya, çevresel tahribatın kültürel, politik, sınıfsal boyutlarını bütüncül bir bakışla ele alır ve ekolojik krizi bir adalet meselesine dönüştürür.

Çevresel çöküşte teknolojinin rolü, ekoeleştirel distopyada ısrarla işlenen bir temadır. Geleneksel distopyalarda teknoloji çoğunlukla siyasal kontrol aracı olarak tasvir edilirken, ekodistopyalarda çevresel sömürü ile tahribatı mümkün kılan işlevi öne çıkar. Endüstriyel makineler, biyomühendislik ürünleri; ilerleme vaadi taşırken çöküşü hızlandıran iki ucu keskin bıçaklar gibi görünür. Bacigalupi'nin *The Windup Girl*'ünde (2009) genetik değişim ile şirket tekelleri, biyolojik çeşitliliği daraltan bir geleceği biçimlendirir. Bu anlatılar, insan–teknoloji ilişkisini karmaşıklaştırır; insanın uyum kapasitesini teslim ederken, kâr ya da iktidar arayışında teknolojinin yanlış kullanımına karşı uyarır. Bu yaklaşım, ekoeleştirinin bilim ve etikle kurduğu disiplinler arası etkileşimin bir göstergesidir; ekolojik krizlere yönelik teknolojik çözümlerin uzun vadeli sonuçları eleştirel biçimde tartılmalıdır.

Ekoeleştirel distopyada postkolonyal ekoeleştiri ile kesişimler özellikle önem taşır. Çevresel tahribat çoğu zaman emperyalizm ve sömürü tarihleriyle iç içedir. Huggan ile Tiffin'in (2010) vurguladığı gibi, sömürgeci kaynak çıkarımı ile çevresel zarar, daha geniş baskı sistemlerinden

ayrı düşünülemez. Ekolojik krizi sömürgecilik bağlamına yerleştiren ekoeleştirel distopyalar, çevresel zararın uluslar ve halklar arasında eşitsiz dağıldığını görünür kılar, küresel eşitsizlikleri açığa çıkarır. Alice Walker'ın *Possessing the Secret of Joy* (1992) adlı romanında görüldüğü üzere, pragmatik bir yaşam tarzı doğanın dengesini bozarak yerli halkların geleceğini karartır. Bu konu üzerine 2021'de kaleme aldığımız makalede belirttiğimiz gibi, Walker "insanların doğal topluluğu yok etmesini önlemek için edebiyat yoluyla küresel ekolojik kriz konusunda farkındalık yaratmaya çalışmaktadır" (Güven, Erdoğan, 2021, p. 83). Bu bakış açısı, okuru kırılganlık ile direncin şekillenmesinde rol oynayan tarihsel yapıları dikkate almaya çağırır.

Toplumsal cinsiyet ile çevre, ekoeleştirel distopyada önemli bir analiz ekseni oluşturur; zira ekolojik krizler çoğu kez mevcut toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini derinleştirir. Shiva (1988) ile Gaard (1993) gibi ekofeminist eleştirmenler, kadınların baskı altına alınması ile doğanın sömürülmesinin yapısal olarak bağlantılı olduğunu; her ikisinin de baskı ve denetimi önceleyen sistemlerden kaynaklandığını ileri sürer. Ekoeleştirel distopyalarda bu bağlantı, çevresel felaketin toplumsal cinsiyet temelli baskıyı yoğunlaştırdığı anlatılarla dramatize edilir. Distopik eleştiriyi ekofeminist içgörüyle birleştiren eserler, ekolojik çöküşün toplumsal cinsiyet boyutlarını görünür kılar; çevresel adaletin merkezî hedefleri arasında toplumsal cinsiyet eşitliğini öne çıkarır.

Ekoeleştirel distopyada ekofeminist perspektifler, paralel baskı biçimlerini teşhis etmekle yetinmez. Pek çok ekofeminist anlatı, erken dönem çevresel distopyalarda yaygın olan kaderciliğe direnir; ekolojik krizlere karşı topluluk temelli, iş birliğine dayalı çözümler önerir. Gaard'ın (1993) vurguladığı ilişkisellik ile karşılıklılık, distopik umutsuzluğa değerli bir karşıtlık sunar; anlatıların eleştiriyle birlikte umut barındırmasına olanak verir. Böylece ekofeminizmden etkilenen ekoeleştirel distopyalar, direnişin kapsamını yalnızca

politik iktidarın devrilmesiyle sınırlamaz; kültürel değerlerin ve insan–insandışı ilişkilerin dönüşümünü de içine alır. Ekofeminist yaklaşımların kattığı en önemli boyutlardan biri, toplumsal ile ekolojik dönüşümün ayrılmazlığıdır. Bu perspektifte patriyarkal düşünce ile doğanın sömürüsü arasındaki yapısal benzerlikler açığa çıkar ve alternatif yaşam biçimlerinin mümkün olabileceği hatırlatılır. Özellikle ekofeminist distopik anlatılarda biyolojik çeşitliliğin korunması, topluluk temelli dayanışma ağları, sürdürülebilir kaynak kullanımı gibi unsurlar, baskıcı sistemlere karşı direnişin sembolik boyutları olarak belirir. Plumwood'un (1993) işaret ettiği üzere, ikili karşıtlıkların sorgulanması ekofeminizmin merkezinde yer alır ve doğa–kültür, kadın–erkek arasındaki hiyerarşik ayrımların yeniden düşünülmesini teşvik eder.

Ekolojik eleştiri merkezli distopyalarda anlatım teknikleri, çevresel temaların etkisini derinleştirmek amacıyla titizlikle seçilir. Parçalı anlatım ile çoklu bakış açılarının birlikte kullanılması dikkat çeker. Örneğin Margaret Atwood'un *Oryx and Crake*'i (2003), farklı zaman dilimleri ile perspektifler arasında gidip gelerek şirket açgözlülüğü ile biyomühendisliğin nasıl birleşip doğanın çöküşünü hazırladığını gösterir. Nitekim "genetik mühendisliğin uygulanması, evrimin uzun sürecini anlamsız hâle getirir ve buna bağlı olarak zamanın anlamı da değişir. Benzer şekilde, insanlar bu yetenekleri sayesinde kendilerini adeta bir yaratıcı olarak görmeye başlarlar" (Ağır, 2022, s. 114). Bu doğrultuda ekolojik distopyalar, okuru birey merkezli düşünüşün ötesine taşıyarak sağlıklı bir yaşam sürmenin, varoluşu sürdürmenin ne denli çetin bir mücadele olduğunu düşündürür.

Ekoeleştirel distopyaların inşasında dil, imgelem, metafor merkezî bir rol üstlenir. Betimleyici dil çoğu zaman ekolojik çöküşün maddi gerçekliklerini duyusal ayrıntılarla görünür kılar: kirli havanın keskin kokusu, iklim değişikliğiyle bunaltıcı hâle gelen yaz sıcakları, yaban hayatından yoksun

kalan ormanların sessizliği… Bu imgeler hem doğrudan hem simgesel düzeyde işler. Issız manzaralar ruhsal bir çoraklığı çağrıştırırken; zehirli nehirler ahlâkî çürümenin göstergesine dönüşür. Buell'in (1995) belirttiği üzere, çevre edebiyatı fiziksel çevreyi "kültürel ideallerin ve kaygıların simgesel bir deposu" (s. 3) olarak kullanır. Ekoeleştirel distopyalarda bu simgesellik yoğunlaşır. Çevre adeta başkahramana dönüşür, olayları şekillendirir, olasılıkları sınırlar, insan toplumunun ahlâkî durumunu yansıtır.

Bu yoğun imgelem ve metaforik dil, çevresel felaketlerin estetikleştirilmiş kaydını oluşturur. Doğanın, insan merkezli söylemin sınırlarını zorlayan temsil biçimleri; insandışı varlıkların özneleşmesine ve ekolojik krizin çok katmanlı etkilerinin kavranmasına aracılık eder. Ekolojik anlatılar, küresel ölçekte zaman ile mekânı aşan süreçleri de iletmeye çalışır. Bu bağlamda distopik imgeler, ekolojik çöküşün sınırları belirsiz etkilerini kavramsallaştırmak için işlev görür. Eriyen buzullar zamanın geri döndürülemezliğini; çölleşen topraklar insan müdahalesinin yıkıcı sonuçlarını, sürekli yağmur ya da kuraklık doğal döngülerin bozulmasını temsil eder. Söz konusu metaforik yoğunluk, ekolojik bilinci güçlendiren bir anlatı stratejisi olarak değerlendirilmelidir.

Eleştirel ekodistopyaları apokaliptik anlatılardan ayıran unsur; umut, direniş, yenilenme olasılıklarının korunmasıdır. Bazı çevresel distopyalar bütünüyle çöküşle sonlanırken, diğerleri uyum, dayanıklılık ya da sistemsel dönüşüm için alan bırakır. Örneğin Robinson'ın *2312*'si (2012), ağır iklimsel bozulmalarla sarsılmış bir geleceği tasvir eder. Buna karşın ekolojik dengeyi yeniden kurmayı amaçlayan iddialı gezegen mühendisliği projelerini de resmeder. Bu açıklık, Moylan'ın (2000) distopyanın uyarının ötesinde radikal bir işlev görebileceğine dair vurgusuyla örtüşür ve yıkımın ortasında dahi daha iyi dünyalara ilişkin imgeler sunulur.

Ekoeleştirel distopyaların eleştirmenler ile okurlar arasındaki algısı, gerçek dünyadaki çevresel krizlerin aciliyeti

tarafından şekillenir. Tür, farkındalık oluşturma ile empati geliştirme katkıları nedeniyle akademide övgüyle karşılanır. Ancak bazıları bu eserlerin gerçek anlamda değişim yaratmadaki etkinliğini sorgular. Garrard (2012), kıyamet imgelerine sürekli maruz kalmanın ekoanksiyeteye yol açabileceği konusunda uyarır. Okur, çevresel uyarılara duyarsızlaşabilir. Öte yandan kurmacanın sunduğu hayal gücü temelli katılım bu yorgunluğu dengeleyebilir. Karmaşık meseleleri duygusal olarak etkili, bireysel açıdan anlamlı kılabilir. Alımlama çalışmaları, ekoeleştirel distopyaları okuyan bireylerin çevresel konulara dair kaygılarında artış bildirdiklerini gösterir. Fakat bu kaygının politik eyleme dönüşüp dönüşmediği belirsizliğini korur. Tartışma, edebiyatın çevresel bilinç şekillendirmedeki rolüne dair ekoeleştiri içindeki daha geniş sorulara işaret eder.

Ekoeleştirel distopyanın algılanışı, edebiyatın çevresel krizler karşısında nasıl bir işlev üstlendiği sorusuyla doğrudan ilişkilidir. Bu metinler, okuru ekolojik felaketlerin maddi gerçekliği ile bu felaketlerin etik ve kültürel boyutlarıyla yüzleştirir. Ancak bu farkındalığın her zaman kesin bir toplumsal dönüşüme yol açıp açmadığı tartışmalıdır. Yine de distopik anlatıların imgesel gücü ile duygusal etkisi, çevresel krizleri duyusal düzeyde kavranabilir kılar. Bu özellik, ekoeleştirel distopyayı edebiyatın toplumsal işlevini yeniden tanımlayan güçlü bir tür hâline getirir.

Ekoeleştirel distopya, popüler kültür ve sinemada da verimli bir zemin bulur. Görsel medyanın, türün duyusal-duygusal etkisini güçlendirme potansiyeli vardır. *Snowpiercer* (2013) ile *Mad Max: Fury Road* (2015), ekolojik çöküşün toplumsal çözülmeyle iç içe geçtiği aşırı uç vizyonları sahneler. Edebiyat alanının çok ötesindeki bir izleyici kitlesine ulaşır. Bu tür uyarlamalar genellikle karmaşık anlatıları sonu gelmeyen donmuş manzaralar, çorak çöller, aşırı kalabalık ve kirlenmiş kentler gibi çarpıcı imgeler hâlinde yoğunlaştırır. Sinemasal ekodistopyalar kimi zaman inceliği görselliğe feda etse de çevresel krizleri, edebiyat aracılığıyla bu sorunlarla hiç

karşılaşmayabilecek izleyiciler için görünür kılma potansiyeline sahiptir. Mecralar arası varlık, türün kültürel önemini ve farklı kitleleri ekolojik düşünceye yönlendirme kapasitesini vurgular.

Ekoeleştirel distopyanın, post-apokaliptik kurmaca gibi spekülatif alt türlerle kesişimi, bu anlatı biçiminin esnekliğini ortaya koyar. Postapokaliptik anlatılar çoğunlukla bir felaketin ardından yaşanan toplumsal çöküşü odağa alırken, ekoeleştirel distopyalar çöküşe yol açan süreçlere ve bu süreci sürdüren sistemsel etkenlere yoğunlaşır. Bu olasılıklar yelpazesi, ekoeleştirel distopyanın tek bir anlatı formülüyle sınırlı olmadığını; tersine çeşitli spekülatif geleneklere nüfuz edebilen bir anlatı biçimi olarak işlediğini gösterir. Türün ayırt edici özelliklerinden biri, ölçekle zamansal ile mekânsal düzlemlerde kurduğu ilişkidir. Çevresel krizler çoğu zaman onlarca yıl, hatta yüzyıllar boyunca gelişerek geleneksel anlatı temposunu zorlar. Mekânsal düzlemde ise ekoeleştirel distopyalar, kuraklıktan etkilenen tek bir topluluğun sınırlarından başlayıp birbirine bağlı felaketlerin küresel panoramalarına kadar genişleyebilir. Bu ölçek manipülasyonu, çevresel sorunların kapsamını ve evrensel boyutunu açığa çıkarır. Tüm insan ile insandışı sistemlerin bağlılığını vurgulayan ekoeleştirel yaklaşımı pekiştirir.

Ekoeleştirel distopyaya ilişkin eleştirel tartışmalar çoğunlukla realizm ile spekülasyon arasındaki denge üzerinde yoğunlaşır. Aşırı realizm, anlatıyı politika raporuna yaklaştırma riski taşır. Ölçüsüz spekülasyon ise tanıdık gerçekliklerden fazla koptuğunda okuru yabancılaştırabilir. Başarılı örnekler, doğrulanabilir bilimsel veriler ya da tarihsel örnekler üzerine inşa edilir; yaratıcı öngörülere yer vererek denge kurar. Türün gücü, mevcut çevresel krizlerin boyutlarını görünür kılarak gelecek senaryolarını düşünmeye sevk etmesinde yatar. Bilimsel dayanak inandırıcılığı artırır ve spekülatif unsurlar etik ile kültürel boyutların sorgulanmasına imkân tanır. Böylelikle okurda bilişsel-duygusal bir yankı oluşur ve metinlerin etki alanı genişler. Ekoeleştirel distopya, dönüştürücü bir edebî araca dönüşür.

Ekoeleştirel distopyalar, çoğunlukla çevresel baskı altında ortaya çıkan ahlâkî çerçeveleri sorgular. Karakterler sıklıkla etik ikilemlerle karşı karşıyadır. Kişisel hayatta kalış için giderek azalan kaynakları sömürmek mi, yoksa bunları topluluk yararına paylaşmak mı? Bu tür ikilemler, ekoeleştirinin merkezindeki felsefî soruları, özellikle antropomerkezci ile ekomerkezci etik arasındaki gerilimi dramatize eder. Soruların etkileyici anlatılar içine yerleştirilmesi, okurun kendi değerlerini ve değişen gezegen bağlamındaki sorumluluklarını yeniden düşünmesini teşvik eder. Türün uyarlanabilirliği, yirmi birinci yüzyıldaki sürekliliğini güvence altına alır.

Edebiyat, sinema ya da etkileşimli medya bağlamında ekoeleştirel distopya; ekoloji, siyaset, kültür arasındaki karmaşık kesişimleri müzakere etmek için hayati bir alan olmaya devam edecektir. Dolayısıyla ekoeleştirel distopya, ekolojik çöküş ile toplumsal adaletsizliğin birbirini karşılıklı olarak güçlendirdiği gerçeğine dayalı; çevresel ve politik eleştirinin bir bileşimidir. Ekoeleştirinin kuramsal temelleri ile distopyanın anlatı gücünden yararlanarak olası gelecekleri hayal etmek, aynı zamanda bu geleceklere karşı uyarıda bulunmak mümkündür. Ekoeleştirel distopyalar, çevresel bozulmanın toplumsal çöküşü tetiklediği dünyaları betimleyip bu bağlamlarda ortaya çıkan etik-politik ikilemleri irdeleyerek okuru çevresel gerçeklerle yüzleştirir. Bu eserler, insan toplumlarının kaderinin gezegenin kaderinden ayrı düşünülemeyeceğini hatırlatır ve farklı gelecekleri düşünmenin onları inşa etmenin zorunlu bir adımı olduğunu vurgular.

Bu bağlamda ekodrama, çevresel sorunlara odaklanan, insanlar ile doğal dünya arasındaki ilişkileri inceleyen bir tiyatro türü olarak değerlendirilir. Çevresel sürdürülebilirlik, ekolojik etik, tüm canlıların karşılıklı bağlılığı bu yaklaşımın temel ilgi alanları arasındadır. Doğal imgelerin, çevreye duyarlı temaların, ekolojik öyküleme tekniklerinin kullanımıyla karakterize edilir. Ayrıca geri dönüştürülmüş malzemelerin kullanımı, sürdürülebilir enerji kaynakları, çevresel açıdan

sorumlu tasarım gibi çevre dostu prodüksiyon uygulamaları da benimsenebilir. Ekodramanın amacı, izleyiciyi çevreyle ilişkisi üzerine düşündürmek; doğal dünyanın korunup sürdürülmesi için eyleme teşvik etmektir. Nitekim edebiyat çalışmalarının "insanın ekolojik ya da çevresel olarak gömülü bir varlık olduğunun bilinciyle konuşmayı" (Buell, s. 8) hedeflediği ifade edilir. Kısaca, ekodrama yazarları çevresel sorunlarla mücadelede topluluk katılımının önemini vurgular; sahne ile edebiyat araştırmalarının erişilebilir, kapsayıcı yönü; yazarlar, araştırmacılar, tiyatro toplulukları arasında iş birliğini teşvik eder.

Sonuç olarak dramada ekoeleştirel distopya, oyunlar ile çevre arasındaki ilişkiye değerli bir bakış sunan, zengin ve çeşitli bir edebiyat inceleme alanıdır. Çevresel sorunlarla mücadelede mekânın, biçimin, topluluk katılımının önemi vurgulanır. Ekolojik bilinçliliğin geliştirilmesi ve çevresel eylemin teşviki bakımından edebiyatın rolü belirginleştirilir. Yirmi birinci yüzyılda bireylerin acil çevresel sorunlarla yüzleşmeye devam ettiği düşünülürse, ekoeleştirinin çevreye ilişkin kültürel kavrayışımızı ve çevresel meselelere verdiğimiz tepkileri şekillendirmede kritik bir rol üstleneceği öngörülebilir. Başka bir deyişle ekodrama, çevresel sorunlara dair farkındalığı artırmada ve izleyiciyi önleyici adımlar atmaya yönlendirmede güçlü bir araç işlevi görebilir. Sanatsal ifadeyle ekolojik temaların araştırılması, sürdürülebilirliğin teşvik edilmesi yoluyla insanların doğal dünya ile daha derin bir bağ kurmasına; herkes için daha adil ve sürdürülebilir bir geleceğin desteklenmesine katkı sağlanabilir. Bu kitapta analizi yapılacak Caryl Churchill'in *Far Away*, *A Number* ve *Escaped Alone* adlı oyunları da ekoeleştirel distopya çerçevesinde incelenerek geleceğe bir uyarı, bir mektup niteliği taşıyacaktır.

2. BÖLÜM

FAR AWAY'DE DOĞAL DENGENİN YIKIMINDA İNSANLIĞIN PAYI

Caryl Churchill'in *Far Away* adlı oyunu ilk kez 2000 yılında sahnelenmiştir. Şiddet ile adaletsizliğin sıradanlaştığı bir dünyayı betimleyen eser, distopik bir yapıya sahiptir. Vicky Angelaki'ye göre *Far Away*, "sosyal gerçekçilik ya da sabit tarihsel atıflar olmadan da siyaseti sahneye taşıyabilen, buna rağmen güçlü ve yankı uyandırıcı kalabilen yeni yazının örneklerinden biri olarak zamanımızın en sık alıntılanan dramatik metinlerinden biri olmaya adaydır" (2017, s. 21). Oyun, Joan adlı genç bir kızın korkunç bir şiddet olayına tanıklık etmesi ve bu deneyim aracılığıyla çevresindeki dünyanın sert gerçekleriyle yüzleşmek zorunda kalmasını konu edinir. Dünyada birçok tiyatroda sahnelenen *Far Away*, yenilikçi üslubu ile güçlü mesajı sayesinde eleştirmenlerden övgü almıştır. Churchill'in en önemli yapıtlarından biri sayılan eser, akademisyenlerce incelenmiş ve geniş biçimde tartışılmıştır.

Churchill'in *Far Away* adlı oyunu, yirmi birinci yüzyıla ilişkin bir olay örgüsü taşır; çünkü sistematik şiddet varoluşun her boyutuna sirayet edecek ölçüde olağanlaştırılır. Oyun, Joan'ın ilk kez şiddete tanıklık ettiği ev içi alandan başlayarak nehirlerin, hayvanların, hatta havanın dahi savaşın mekanizmasına dâhil edildiği bir evrene doğru genişler. Çatışmanın giderek artan ölçeği, Churchill'in genellikle otoriter hükümetler ya da baskıcı kurumlarla sınırlı kalan geleneksel distopik anlatılardan radikal biçimde ayrıldığını gösterir. Elaine Aston'un belirttiği üzere oyun, "suç ortaklığı ve korkunun en mahrem alanlara nasıl sızdığını göstererek

masumiyet olasılığını kademeli biçimde ortadan kaldırır" (s. 34). Bu anlamda *Far Away*, şiddetin rutin kabul edildiği bir ortamda etik sınırların çöküşünü de sahneler. Dan Rebellato gibi eleştirmenler, Churchill'in parçalı yapı ile çarpıcı imgeleri kullanarak kaçınılmazlık duygusu yarattığını ve seyirciyi suç ortaklığı döngüsüne dolandırdığını ileri sürmüştür. Oyunun sonunda herhangi bir çözüm sunulmaması, eserin alegorik uyarısını pekiştirir. Denetlenmeyen saldırganlık ile ahlâkî sorumluluğun aşınması, insan ya da insandışı hiçbir varlığın dokunulmadan kalmadığı bir evrenle sonuçlanabilir. Bu bakımdan *Far Away* sadece distopik bir gösteri değildir. Küreselleşme, çevresel yıkım, gündelik yaşamın denetimi gibi çağdaş kaygılara tutulmuş bir ayna işlevi görerek hem sahneleme hem akademik inceleme açısından kalıcı önem taşır.

Caryl Churchill'in *Far Away*'i, insan ile insandışı yaşam arasındaki sınırların çöküşünü dramatize ederek çevresel bir distopyanın çarpıcı ekoeleştirel temsilini sunar. Oyun, ekolojik felaketlerin olağan hâle geldiği ve doğal çevrenin giderek insan varlığına düşman bir nitelik kazandığı bir dünyada kurgulanır. Churchill eserine sıradan olan ile dehşet verici olanı rahatsız edici biçimde yan yana getirerek başlar. Şiddetin ve ekolojik bozulmanın en mahrem ev içi alanlara bile sızdığını baştan itibaren işaret eder. Oyun, görünüşte sıradan bir sahneyle açılır: küçük bir kız çocuğu olan Joan halası Harper'ın evinde kalmaktadır ancak uyuyamamaktadır. Bu durum başlangıçta tanıdık ve teselli edici görünerek çocukluğun masumiyetini, ailenin koruyucu rolünü çağrıştırır. Fakat Joan dışarıda gördüklerini -çığlıkları, şiddet eylemlerini, rahatsız edici imgeleri- aktarmaya başladığında ton keskin biçimde değişir. Harper, çocuğun anlattıklarını sürekli inkâr eder. Joan'ın korkutucu hikâyesini yatıştırıcı beyanlarla karşılayarak güvenlik ve normalliğin yüzeysel görüntüsünü korumaya çalışır. Bu sahne, çocuk ile vasi arasındaki sıradan bir diyalog olmaktan çıkar. Oyunun merkezî gerilimlerinden biri olan gerçeğin bastırılması ile vahşetin olağanlaştırılmasını anlatır. Harper'ın inkârı, çevresel ve toplumsal krizler karşısındaki

kolektif sessizliğin bir metaforu hâline gelir. Toplumların, istikrar yanılsamasını sürdürmek için rahatsız edici gerçekleri küçümsediğini, çarpıttığını ya da yok saydığını görünür kılar. Churchill, bu dinamikleri mahrem ev içi bağlamda kurarak inkâr ile suç ortaklığının düşük düzeyde başlayıp giderek büyüyerek geniş ölçekli yapılara yayıldığını ve siyasal-ekolojik yıkıma yol açtığını ortaya koyar. Harper yeğenine yatağına dönmesini söylerken Joan dışarıda çığlıklar duyduğunu; bunu görmek için dışarı çıktığını anlatır. Küçük kız gördükçe Harper'ın inkârı artar, Joan'ın aktardığı korkutucu durumları yatıştırıcı ve güven verici ifadelerle karşılar:

> **HARPER** Pekâlâ, bu kadar macera bu gece için yeter. Artık uyuyacaksın. Hadi git. Şuna bak, ayakta uyuyorsun.
> **JOAN** Bir nedeni vardı.
> **HARPER** Dışarı çıkmanın mı?
> **JOAN** Bir ses duydum.
> **HARPER** Bir baykuş mu?
> **JOAN** Bir çığlık.
> **HARPER** O zaman bir baykuştur. Burada her türden kuş vardır, hatta bir altın ötleğen bile görebilirsin. İnsanlar özellikle kuşları izlemek için buraya gelirler; bazen onlara çay ya da kahve yaparız ya da kahve olmadığı için şişe suyu satarız çünkü beklemezler ve susarlar. Sabah olunca buranın ne kadar güzel bir yer olduğunu göreceksin.
> **JOAN** Daha çok bir insan çığlığına benziyordu.
> **HARPER** Baykuş sesini duyduğunda insana çığlık gibi gelir. (Churchill, 2000, s.12).

Oyun doğanın insana karşı döndüğü bir gelecekte geçer. Hayvanlar insanlarla savaş hâlindedir; doğal hayat sürekli kaos ile altüst oluş içindedir. Churchill bu yolla insanlığın çevre üzerindeki yıkıcı etkisinin karanlık bir portresini çizer.

Başkarakterler Joan ile Todd, mahkûmların idamında kullanılan ve egzotik tüylerle süslenmiş şapkaların üretildiği bir fabrikada çalışmaktadır. "Muazzam ve gülünç" (s. 28) diye nitelendirilen bu şapkaların tüyleri, fabrikada acımasızca öldürülen kuşlardan alınır. Bu vurgu, toplumun doğal dünyayla kurduğu sömürüye dayalı ilişkiyi simgeleyen çarpıcı bir metafora dönüşür. Joan üzerinden Churchill, doğa algımızın kültür ile dil tarafından nasıl şekillendiğini sorgular. Çünkü söz konusu şapkalar, mahkûmların "idam yolunda" (s. 30) giydikleri nesnelerdir. Joan, birlikte çalıştığı kuşları güzellikleri ile zarafetleri üzerinden betimler; yine de yok edilişlerine dolaylı biçimde ortak olur. Joan ile Todd yozlaşmış şapka endüstrisini ve birbirlerinin hayatlarını nasıl değiştirdiklerini tartışırken derin bir tona sahip konuşmalarına zaman zaman yüzeysel değerlendirmeler karışır:

> **JOAN:** Onları bedenlerle birlikte yakmak çok üzücü görünüyor.
> **TODD:** Hayır, bence işin en güzel yanı bu. Şapkalar gelip geçici. Bir şeyin ya da başka bir şeyin metaforu gibi.
> **JOAN:** Şey, yaşam.
> **TODD:** Evet, yaşam işte, gördün mü. (…) Güzellik yaratıyorsun ve o yok olup gidiyor, bunu seviyorum.
> **JOAN:** Sen öylesin ki…
> **TODD:** Ne?
> **JOAN:** Bana farklı şekillerde düşündürüyorsun. Mesela, buranın nasıl işlediğini hiç düşünmezdim ve şimdi bunun ne kadar önemli olduğunu görüyorum.
> **TODD:** Sanırım yüksek bir ahlaki zeminden konuşmamın belirli bir kişiyi etkilediğini düşündüm (s.31).

Bu ikilik toplumun doğal dünyayı aynı anda hem hayranlıkla yücelttiğini hem sömürdüğünü; çoğu kez eylemlerinin sonuçlarını hesaba katmadığını gösterir. Churchill, insan-hayvan-doğa arasındaki sınırların belirsizleştiği bir dünya

tasvir eder. Nihayetinde *Far Away*, toplumun çevreyle kurduğu ilişkiye dair güçlü bir eleştiri sunar. Distopik imgelerden yararlanan oyun, doğal dünyaya ve içindeki konumumuza dair varsayımları yeniden düşünmeye çağırır ve çevresel meselelerin aciliyetini vurgulayarak gezegeni korumaya yönelik eylemi gerekli kılar. Oyun ayrıca, insan eylemlerinin çevre üzerinde derin etkiler doğurduğunu ve bu etkinin geniş kapsamlı sonuçlar üretebileceğini gösterir. Dahası, çevrenin mevcut durumundan hepimizin sorumlu olduğunu; sürdürülebilir bir gelecek için birlikte çalışmamız gerektiğini hatırlatır. Bunun yanında oyunun insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkiyi irdelemesi özellikle dikkat çekicidir. Okur/izleyici, hayvanların uluslararası çatışmalarda halklarla birlikte savaşçıya dönüştüğü; zararsız kelebeklerin bile tehdit unsuru hâline geldiği bütünüyle yabancı bir dünyanın içine çekilir:

> **HARPER:** Dün dışarıdaydım, ormanın kenarında, üzerime bir gölge düştü ve bu bir kelebek sürüsüydü; hemen yanımda yere indiler ve ağaçlar ile çalılar onlarla birlikte kıpkırmızı kesildi. İkisi koluma yapıştı, dehşete kapıldım, biri saçlarıma girdi, onları ezmeyi başardım.
> **TODD:** Benim kelebeklerle bir sorunum olmadı.
> **HARPER:** Yüzünüzü tamamen kaplayabilirler. Romalılar altın varakla intihar ederdi; boğazlarından aşağı bırakırlardı ve soluk borularını kapatırdı, ben de kelebekleri düşündüğümde bunu hatırlıyorum (s.34).

Hayvanlar, insan zulmü ile kayıtsızlığının kurbanları olarak sunulur. Onlara yönelik muamele doğal dünyayla kurduğumuz daha geniş ilişkinin göstergesidir. *Far Away*'in ekoeleştirel bir eser olarak en güçlü yanı, tiyatronun biçimsel imkânlarını kullanarak etkili bir çevresel mesaj üretebilmesidir. İnsan–doğa ilişkisine odaklanması, insanların çevreden nasıl koptuğunu irdeleyerek çevresel krizin aciliyetini ve harekete geçme gereğini öne çıkarır.

Tiyatro aracılığıyla ele alınan çevre krizi, günümüzün acil sorunlarına dair özgün ve güçlü bir bakış sunar.

Far Away'in ekoeleştirel bir yapıt olarak öne çıkan etkili yönlerinden biri, tiyatro bağlantılarını dönüştürerek izleyiciye bedensel düzeyde kapsayıcı bir deneyim sunabilmesidir. Churchill, anlatısal içeriğe yaslanmak yerine biçim, yapı ve atmosferi ustalıkla dönüştürerek ekolojik krizin istikrarsızlığına karşılık gelen bir huzursuzluk duygusu uyandırır. Bölünmüş diyaloglar, ani sahne geçişleri, gerçeküstü imgelerin yarattığı yönsüzlük izleyiciyi rahatsız eder. İnsanlığın çevresel çöküşü sürdürmedeki yıkıcı rolüne dair rahatsız edici gerçeklerle yüzleşmeye zorlar. Bu üslup tercihi basit bir estetik seçim değildir. İzleyiciyi anlamın istikrarsızlaştırılmasına katılan bir özneye dönüştürür ve onu doğrudan suç ortaklığı deneyimine mecbur bırakır. Oyunun düşsel anlatımı, gündelik olan ile fantastik olan arasında gidip gelerek insan ile insandışı dünyalar arasındaki sınırları bilinçli biçimde bulanıklaştırır. Todd'un konuşmasında görünür hâle gelen hayvanlara yönelik vahşet, bu sınırların çöküşünü örnekleyerek şiddet eylemlerinin dehşetini açığa çıkarır. Bu tür anlar, doğal dünyanın sömürülmesinin şiddet içeren ve sistematik bir gerçeklik olduğunu izleyicinin gözleri önüne serer. Böylece Churchill'in oyunu, ekolojik krizin psikolojik ve etik etkilerini sahneye taşır. İzleyiciyi, sergilenen şiddet sistemlerinin bizzat içine dolandığının rahatsız edici bilinciyle baş başa bırakır:

> Etiyopya'da sığırları ve çocukları vurdum. İspanyollardan, bilgisayar programcılarından ve köpeklerden oluşan karma birlikleri gazladım. Sığırcık kuşlarını ellerimle parçaladım. Ve bunu ellerimle yapmayı sevdim. […] Bunun yalnızca heyecanla ilgili olmadığını da biliyorum. Sıkıcı işler de yaptım. Mezbahalarda çalıştım, domuzları ve müzisyenleri sersemlettim ve günün sonunda sırtınız ağrıyor ve gözlerinizi kapattığınızda gördüğünüz tek şey ayaklarından baş aşağı asılmış insanlar oluyor (s.40-41).

Ayrıca oyunun karakter ve diyalog kullanımı da çevresel temaların aktarımında etkilidir. Masum bir çocuk olarak başlayan, zamanla fabrikanın işlediği zulümlere ortak hâle gelen Joan karakteri; çevresel krizin çoğu zaman yavaş ve sinsice işleyen bir olağanlaştırma ile kabullenme sürecinin sonucu olduğunu gösterir. Savaşın doğal dünyaya yöneltilen şiddet ile yıkımın kaçınılmaz uzantısı olarak tasvir edilmesi, çevresel tahribatın küresel barış ve güvenliğe de tehdit oluşturduğunu anlatır. Joan'ın anlatımında görüldüğü üzere tüm canlılar, hatta doğal varlıklar ya ölmekte ya da bilinmeyen bir neden uğruna savaşmaktadır: "Beni asıl korkutan kuşlar değildi, havaydı. Buradaki hava Japonların tarafında" (s. 43). Bu iç içe geçmiş meselelerin irdelenmesi aracılığıyla *Far Away*, çevresel krizin toplumsal ve siyasal meselelerle doğrudan bağlantılı olduğunu ortaya koyar.

Bu doğrultuda *Far Away*, ekolojik yıkımı daha geniş bir toplumsal-siyasal düzensizlik içine yerleştirir. Çevresel çöküşün sistematik şiddet ile etik sorumluluğun aşınmasıyla ayrılmaz biçimde bağlantılı olduğunu vurgular. Çatışmanın insani meselelerden insandışı varlıkların alanına doğru kademeli genişlemesi, savaş ile ekolojik yıkımın paralel değil; karşılıklı bağımlı güçler olduğunu gösterir. Nehirlerin, ormanların, hayvanların, hatta atmosferik durumların sonsuz bir savaş alanına çekildiği bir gerçekliği anlatarak doğal ve insan kaynaklı şiddet arasındaki ayrımları ortadan kaldırır. Bu çöküş, zulmün olağanlaştırılmasının çevresel zararı kaçınılmaz bir durum gibi meşrulaştırdığını; böylece yıkımın yıkımı beslediği döngüsel bir mantığın üretildiğini açığa çıkarır. Churchill'in tiyatrosu, böylesi bir dünyada ahlâkî sınırların kırılganlığını sergileyerek suç ortaklığının hükümetlerle ya da kurumlarla sınırlı kalmadığını; bireysel seçimlere, sessizliklere, gündelik eylemlere de nüfuz ettiğini gösterir. Joan'ın masum bir gözlemciden yozlaşmış bir sistemin parçasına dönüşmesi, çevresel krizin çoğu kez ani bir çöküşten değil; tekrar eden kayıtsızlık ve kabulleniş eylemleri yoluyla biriktiğini görünür kılar. Eser, ekosistemlerin bozulmasının toplumsal çözülmeyle ayrılmaz biçimde bağlantılı olduğunu ortaya koyar; doğal dünyanın pasif biçimde acı çekmediğini, insan varoluşunu yeniden

şekillendiren tepkiler verdiğini dile getirir. Sonuçta oyun, ekolojik çöküşün doğaya özgü yalıtılmış bir sorun olmadığını; yaşamın, kimliğin ve adaletin sürekliliğine yönelik derin bir tehdit olduğunu; kayıtsızlığın bedelinin tahmin edilenden çok daha yüksek olacağını vurgular.

Oyunun ekoeleştirel temaları, günümüz çevresel kaygıları bağlamında özellikle dikkat çekicidir. İklim değişikliği, ormansızlaşma, türlerin yok oluşu güncel ve acil sorunlardan yalnızca birkaçıdır. *Far Away*'de Churchill, bu sorunları görmezden gelmenin ve çevreyle yıkıcı ilişkimizi sürdürmenin sonuçlarına dair güçlü bir uyarı sunar. Okuru doğal dünya üzerindeki etkilerinin sorumluluğunu üstlenmeye; çevreyle daha sürdürülebilir ve adil bir ilişki kurmaya yöneltir. Oyun, çevresel meseleler ile toplumsal adalet arasındaki bağlantıları düşündürür. Çevreyle kurduğumuz sömürüye dayalı ilişkinin çoğu zaman diğer sömürü ve baskı biçimleriyle iç içe geçtiğini vurgular. Örneğin Joan'ın çalıştığı fabrikada üretilen şapkalar, tehlikeli ve insanlık dışı koşullarda çalışmaya zorlanan işçilerin emeğiyle yapılır. Doğa ile insan arasındaki bu metaforik savaşta Joan geri döndürülemez etkileri şu sözlerle dile getirir:

> Daha önce hiç gitmediğim kasabalardan geçtim. Fareler ağızlarından ve kulaklarından kanıyordu, bu iyiydi, yol kenarındaki kızlar da öyleydi. Orası yorucuydu çünkü her şey seferber edilmişti; ceset yığınları vardı ve eğer durup bakacak olsaydınız, birinin kahveden, birinin iğnelerden, birinin eroin, benzin, motorlu testere, saç spreyi, çamaşır suyu, yüksükotu yüzünden öldüğünü görürdünüz; duman kokusu, yakmaya yaramayan otları yaktığımız yerden geliyordu. Bolivyalılar yerçekimiyle çalışıyorlar, bu bir sır, panik yayılmasın diye. Ama biz gürültüyle daha ileriye gidiyoruz ve Madagaskar'da binlercesi ışıktan öldü. Karanlığı ve sessizliği kim harekete geçirecek? (s.43-44)

Far Away, ekolojik yıkımı görünür kılarak çevreciliğin kesişimsel ve kapsayıcı olması gerektiğini hatırlatır. Çevresel sorunların diğer toplumsal-ekonomik meselelerden bağımsız çözülemeyeceğini ortaya koyar. Dünyanın sağlığı ile refahını önceleyen daha adil ve eşitlikçi bir toplum için çaba gerektiğini savunur. Ekolojik ile toplumsal kaygıların ötesinde *Far Away*, insanlığın doğal dünya ile kurduğu ilişkiye dair daha geniş felsefî soruları da tartışmaya açar. Doğadaki yerimize ilişkin alternatif düşünme biçimlerini dikkate almamızı sağlar ve insan ihtiyaçlarını her şeyin üzerinde tutan insan merkezci bakışın ötesine geçmeye çağırır. Bu anlamda *Far Away*, yalnızca yıkıcı ilişkimizi eleştirmekle kalmaz. Mevcut sınırlarımızın ötesini düşünmeye, daha uyumlu ve sürdürülebilir bir geleceği hayal etmeye teşvik eder.

Far Away'in felsefî yansımaları, özellikle insan ile insan dışı yaşam arasındaki katı ayrımları yıkmayı amaçlayan ekoeleştirel düşünce perspektifinden incelendiğinde dikkat çekici bir önem kazanır. Oyun, hava olaylarına, nehirlere, hayvanlara bir tür öznellik atfederek insanın doğa üzerinde üstün bir konum işgal ettiği varsayımını reddeder. Bu yönelim, tüm varoluş biçimlerinin karşılıklı bağlılığını kabul etmeye ve geleneksel hiyerarşileri yeniden düşünmeye davet eden posthümanist bir bakışı ortaya koyar. Churchill böylelikle çevresel çöküşü dışsal bir arka plan olarak betimlemekle yetinmez. Onu insanın seçimlerini, etiğini, geleceğini biçimlendiren etkin ve istikrarsızlaştırıcı bir güç olarak öne çıkarır. Doğal varlıkların savaşa dâhil edildiği bu rahatsız edici düşünce, ekolojik bozulmanın adalet, ahlâk ve hayatta kalma meselelerinden ayrılmaz olduğuna dair sarsıcı bir uyarı işlevi görür. Bu bakış açısı, doğayla birlikte yaşamanın; baskı ve sömürü kalıplarını terk etmeyi gerektirdiğini, bunu öğrenmenin aciliyetini güçlü biçimde vurgular.

Far Away, tiyatronun bizzat kendisinin ekolojik bir gösterge aracı olarak nasıl işlev görebileceğini de açığa çıkarır. Bölünmüş yapı, simgesellik, belirsizlik aracılığıyla net çözümler sunmaktan ziyade düşünmeye sevk eder. Oyunun sonunda herhangi bir çözüm bulunmaması, kapanışın

rahatlatıcı etkisini azaltır; izleyiciyi şiddet ile çevresel yıkımın süregiden sistemleri içindeki kendi suç ortaklığıyla yüzleşmeye zorlar. Churchill'in tiyatral stratejileri -sessizlik, boşluklar, rahatsız edici imgeler- nedenler ile sonuçların geniş zamansal ve mekânsal ölçeklerde ortaya çıktığı ekolojik krizin belirsizliklerini sergiler. Bu basitleştirmeyi reddediş, çevresel sorunların karmaşıklığını yeniden üretir ve izleyiciden örtük ya da göz ardı edilen etkenleri de hesaba katmasını talep eder. Bu anlamda *Far Away*, ekoeleştirel farkındalık alanında bir tiyatral deney hâline gelir. Sanatın, görmezden gelmeyi tercih edebileceğimiz gerçeklerle bizi nasıl yüzleştirebileceğini gösterir.

Ekoeleştirinin temel ilkelerinden biri, yeryüzündeki tüm yaşamın karşılıklı bağlılığını kabul etmektir. *Far Away*'de Churchill bu bağlılığı imge ile metafor kullanımı üzerinden vurgular. Sınırların bulanıklaştırılması, doğal dünyayı ve içindeki konumumuzu yeniden düşündürür. İnsanın doğadan ayrı değil; onun ayrılmaz bir parçası olduğu fikri, daha bütüncül ve bağlantılı bir ilişki kurmayı zorunlu kılar. Oyun, doğayı baskı altına alma ile kontrol etme girişimlerimizin yıkıcı sonuçlarını da görünür kılar. Kuşların ve nehirlerin bile savaşa dâhil edildiği bir dünyanın betimlenmesi, doğaya hükmetme çabalarının sonunda kaosa ve yıkıma yol açtığını gösterir. Joan'ın şu sözleri de tuhaf biçimde esrarengizdir; bir nehri geçmek zorunda kaldığında karşılaştığı tehlikeleri Harper ile Todd'a şöyle aktarır:

> Doğrudan karşıya geçmek zorundaydım. Ama nehrin hangi tarafta olduğunu bilmiyordum; bana yüzmemde yardımcı da olabilirdi, beni boğabilirdi de. Ortasında akıntı çok daha hızlıydı, su kahverengiydi, bunun bir anlamı olup olmadığını bilmiyordum. Uzun süre kıyıda bekledim. Fakat buraya ulaşmamın tek yolu olduğunu bildiğim için sonunda bir ayağımı nehre koydum. Su çok soğuktu ama şimdilik sadece bu kadardı. Daha yeni adım atmışken ne olacağını kestiremezsiniz. Su her durumda ayak bileklerinizin etrafında çırpınır (s.44).

Bu çerçevede *Far Away*, kibrin tehlikelerine ve çevreyle ilişkimizi alçakgönüllülük ile saygı temelinde yeniden kurma gereğine dair bir uyarı hikâyesi işlevi görür. Bizlerin doğal dünyanın yöneticileri olmadığımızı hatırlatır; geniş ve birbirine bağlı bir ekosistemin küçük bir parçası olduğumuzu yüzümüze vurur. Oyunda, nehrin kahverengiye dönmesi ya da ağaçların insanlara karşı iş birliği yapması gibi olağanüstü imgelerle karşılaşılır. Bu imgeler, doğal dünyanın insan yaşamına giderek daha düşman hâle geldiğini vurgular ve çevresel krizin aciliyetinin altını çizer. İlk perdede kuş tüylerinden yapılan şapkalar da doğanın insan kârı için sömürülmesinin bir simgesi olarak değerlendirilebilir. Tüyleri uğruna işkence edilen ve öldürülen kuşlar, insanlığın ellerinde doğal dünyanın maruz kaldığı acıyı temsil eder. Beth Watkins'in belirttiği gibi, *Far Away*'deki sahneler "gizli ev içi dehşetten, hayvanlar ve kuşların yeni bir dünya savaşında yaptıkları milliyetçi ittifakların absürt betimlemelerine doğru ilerler" (s. 481). Karakterler, doğal dünyada tanık oldukları şiddet ile yıkım nedeniyle travmatize edilmiştir. Böylesine yozlaşmış bir dünyada anlam ya da amaç bulamazlar. Bu psikolojik travma, çevresel yıkımın insan sağlığı ve huzuru üzerinde yaratabileceği etkinin bir göstergesi olarak okunabilir.

Far Away'de betimlenen psikolojik yönsüzlük, ekolojik yıkımın insan zihninde de yankı bulduğunu anlatır. Kimlikleri istikrarsızlaştırarak geçmiş-şimdi-gelecek arasındaki süreklilik duygusunu aşındırır. Hayvanların, nehirlerin, hatta havanın bitmek bilmeyen çatışmalara sürüklendiği bir dünyada karakterlerin istikrar bulamaması, geleneksel anlam çerçevelerinin çöküşünü görünür kılar. İnsan ile insandışı; doğal olan ile siyasal olan arasındaki sınırların bulanıklaşması, izleyiciyi çevresel tahribatın kültürel ve psikolojik çözülmeden ayrı düşünülemeyeceği gerçeğiyle yüzleştirir. Oyunun bölünmüş yapısı da bu çöküşü işaret eder. Kopuk diyaloglar ile ani anlatı geçişleri, ekolojik ve siyasal baskılar altındaki bir dünyanın istikrarsızlığını yeniden üretir. Ortaya çıkan şey bir "felaket anlatısı" değil; çevresel travmanın insan öznelik biçimlerini nasıl dönüştürdüğünün

dramatik bir sahnelenişidir. Churchill böylece ekolojik krizi uzak ve maddi bir sorun olmaktan çıkarır; derin bir varoluşsal açmaz hâline getirir.

Far Away'i önemli kılan bir başka nokta, insanlığın bitmek bilmeyen baskı ile kontrol arzusunu eleştirerek sömürü sistemlerinin ekolojik çöküşe ve insani yabancılaşmaya nasıl zemin hazırladığını göstermesidir. Zulümle üretilmiş güzellik nesneleri olan tüy şapkaların imgesi, insandışı yaşamın estetik ya da ekonomik kazanç uğruna sömürülmesine kapı aralar. Oyun böylelikle çevresel sömürünün yalıtılmış bir istisna olmadığını anlatırken, faydayı ve gösteriyi etik sorumluluğun önüne koyan daha geniş bir şiddet mantığının parçası olduğunu öne çıkarır. Joan'ın tanıklığında dile gelen hayvanlar ile uluslar arasındaki anlamsız ittifaklar, doğal dünyanın bile insan saldırganlığının mekanizmasına kapıldığını belirterek, hiçbir alanın çatışmadan kaçamadığını gösterir. Bu bütüncül vizyon, izleyiciyi kontrol edilemeyen insan ihtirasının yıkıcı sonuçlarını fark etmeye ve tırmanan kriz karşısında birlikte yaşama biçimlerini yeniden düşünmeye zorlar. Bu eleştirinin günümüzde derin yankı bulduğu söylenebilir. Çünkü sömürüye dayalı sistemlere geri dönülmez bir hâl almadan önce "dur" demenin gerekliliği sıkça gündeme gelmektedir.

Sonuç olarak *Far Away*, insan ile doğanın temelde birbirine bağlı olduğu bir dünyayı tasvir ederek çevreyle ilişkimizi yeniden gözden geçirmemiz gerektiğini güçlü biçimde vurgular. Churchill'in oyunu, insan eylemlerinin gezegen üzerindeki yıkıcı sonuçlarını ve doğanın hassas dengesine saygı göstermenin önemini hatırlatan etkileyici bir uyarıdır. Eserin, çevrenin korunması ile sürdürülebilirliğe duyulan gereksinime yaptığı vurgu, ekolojik farkındalık ile sorumluluk bilincini teşvik etmeyi amaçlayan ekoeleştirinin temel ilkeleriyle uyumludur. İklim değişikliği ve çevresel bozulma karşısında giderek belirsizleşen bir geleceğe doğru ilerlerken oyunun ana teması her zamankinden fazla yankı bulur. Kısacası oyun, ilerleme ve kalkınmaya dair varsayımlarımızı sorgulamamıza;

doğayla uyum içinde yaşamanın yeni yollarını düşünmemize imkân tanır. Bu bağlamda *Far Away*, doğal sistemlerin insan sömürüsüne karşılık verdiği bir dünyayı dramatize ederek çevreyi toplumsal, siyasal ve etik gerçeklikleri şekillendiren etkin bir katılımcı olarak görmemizi sağlar. Nehirlerin zehirli hâle gelmesi ile kuşların savaşa dâhil edilmesi gibi keskin imgeler, insan ile doğanın kaderlerinin iç içe geçtiğinin sembolleridir ve ekolojik sağlığın insanın hayatta kalışından ayrılamayacağını açık biçimde ortaya koyar. Özetle *Far Away*'de resmedilen ekolojik distopya, çevresel çöküşün geri dönülmez sonuçlarını önlemek için acil ve kararlı adımlar atılması gerektiğine dair sert bir uyarı niteliği taşır.

3. BÖLÜM

A NUMBER OYUNUNDA DİSTOPİK KLONLAMA VE EKOLOJİK ÇÖKÜŞ

Caryl Churchill'in *A Number* adlı oyunu ilk kez 2002 yılında sahnelenmiştir. Oyun genel olarak klonlama, kimlik ve baba–oğul ilişkileri üzerine kurgulanır. Ekolojik distopya açısından bakıldığında; insanlığın doğal sistemlere müdahalesi, yaşamın mekanikleşmesi ve insan ile insan-ötesi dünya arasındaki etik sınırların istikrarsızlaşması gibi konuları ele alır. Klonlama eylemi, teknolojik hırsın bir tezahürü olarak ekolojik dengeyi nasıl bozduğunu gösterir. Baba Salter ile çoklu klon oğulları arasındaki bölünmüş diyalog; köken, kimlik ve miras gibi dayanakların çöküşünü görünür kılar. Ekolojik açıdan bu bozulma, genetik manipülasyon ile kaynak sömürüsünün ve çevresel sınırların göz ardı edilmesinin tetiklediği evrensel krizi işaret eder. Bu bağlamda Churchill'in oyunu, bireysel travmayı evrensel bozulmayla iç içe geçirerek izleyiciyi bilimsel yeniliklerin ekolojik boyutlarını yeniden düşünmeye çağırır.

A Number, baba Salter ile oğlu Bernard (B1) arasındaki sorunlu ilişkiye ve Bernard'ın genetik olarak klonlanmış karşılıkları olan B2 ile Michael Black'e odaklanır. Sahne üzerinde bu figürler görünse de oyun, Salter'in ölmüş eşi (Bernard'ın annesi) ve B1'in genetik materyalinden üretilmiş çok sayıda ek klona da dolaylı biçimde gönderme yapar. Beş kısa sahne etrafında yapılandırılan eser, giderek Salter'in geçmişine ait travmaları açığa çıkarır. Altmışlı yaşlarının başındaki Salter; eşine ve küçük oğluna kötü muamelede bulunan, alkolizm ile aile içi şiddetle şekillenmiş bir adam olarak resmedilir. Bernard iki yaşındayken annesinin erken ölümü üzerine Salter uzun süreli bir depresyon ve travma

dönemine sürüklenir. Babalıkta yetersizliği, Bernard'ı içine kapanık ve tepkisiz hâle getirir; çocuk sosyal hizmetlerin korumasına bırakılır. Ebeveyn olarak hatalarının ağırlığıyla yüzleşen Salter, oğlunu masumiyet ile kusursuzluğun idealize edilmiş hâline "geri döndürme" arzusuyla yanıp tutuşur. Doğal yolla babalığı ikinci kez denemek yerine daha radikal bir yol seçer: bir bilim insanına oğlu Bernard'ı klonlatır ve böylece "yeni" bir çocuk (aslının genetik kopyası olan B2) elde eder. Ancak kendisinin bilgisi dışında bilim insanları başka kopyalar da üretmiştir. Salter'in bu çoğalmadan ne ölçüde haberdar olduğu belirsizdir. İlgisi, kendisine verilen "mükemmel" kopya üzerindedir ve Bernard (B1) ile önceki hatalarını telafi etmeyi umar. Gizlice yürütülen klonlama işlemi hastanenin kendi kayıtlarını ortaya çıkarmasıyla anlaşılır; bunun sonucunda Salter'in oğulları (biyolojik Bernard, büyüttüğü klon B2 ve bir diğer kopya Michael Black) kökenlerine ilişkin gerçeklerle yüzleşir. Salter de bu çoklu kopyaların varlığını öğrenir ve sonunda Michael Black'e ulaşana dek onları arar. Bu noktadan itibaren oyun, Salter ile oğullarının ifşalara verdikleri farklı tepkilere odaklanarak köken, baba figürü ve birbirlerine yönelik tutumlarındaki ayrışmayı vurgular (Griffin, 2012, s. 14–15).

Ekolojik distopya merceğinden bakıldığında *A Number*, yaşamın sınırsız ve denetlenebilir bir kaynakmış gibi çoğaltılmasının tehlikelerini de gösterir. Salter'in "mükemmel" bir oğul üretme takıntısı, insanlığın mükemmellik, verimlilik ve kontrol uğruna doğal dünyayı değiştirme ile sömürme yönündeki daha geniş ölçekli uygulamalarının belirtisidir. "Kopyaların" çoğalması, teknolojik hâkimiyetin güvenlikten ziyade risk ürettiği bir ekolojik dengesizliğin alegorisine dönüşür. Böylece oyun, kişisel travmayı distopik bir ekolojik çerçeveye yerleştirerek bilimsel yeniliklerin doğal dünyamıza getirebileceği olası zararları düşündürür.

Churchill'in *A Number*'ında baba figürü, biyolojik çocuğunun sorumluluğunu üstlenmek yerine onu klonlayarak çoğaltmayı seçen yönünü kaybetmiş bir adam olarak çizilir. Klonlama, biyolojik ebeveynlik sorusunu gündeme getirerek

babalığı yaşanmış ve ilişkisellik temelli bir deneyim olmaktan çıkarıp teknoloji aracılığıyla şekillenen bir sürece dönüştürür. Bu çerçevede bilim ile teknoloji, ebeveynliğin gerçekleşmesini sağlayan araçlara dönüşür; babalık "benimsenen" değil "icra edilen" bir duruma kayar (Griffin, 2012, s. 15). Salter, babalığı biçimsel olarak uygulayan fakat onun duygusal ve etik boyutlarını göz ardı eden bir model sunar. Oyunun bir diğer temel meselesi biyolojik annenin yokluğudur. Çocuklar, biyolojik ya da taşıyıcı bir anneden söz edilmeksizin laboratuvar süreçlerinin ürünleri olarak sunulur. Bu yokluk, ekolojik distopya duygusunu belirginleştirerek sahnede doğrudan gösterilmese de yapay gebelik ihtimalini düşündürür. Bazı eleştirmenlere göre klonlama ve laboratuvar temelli üreme biçimleri, ekolojinin distopik yansımalarıdır. *A Number* da bu çelişkiyi, klonlama ile genetik mühendisliğin dönüşüm riskini sorgulayarak örnekler (Muhi, 2019, s. 690). İlerleme gibi görünen bu süreçler, bireyselliğin aşınması, insanlıktan çıkarma ve sistematik baskıyla karakterize edilen distopik bir toplumsal düzen üretme tehlikesi taşır.

Oyunun başlığı dahi simgesel bir ağırlık taşır. Başlangıçta Salter'in çocuklarının sayısına işaret ediyormuş gibi görünse de zamanla onun bir "baba" olarak ihmalkârlığına ve bencilliğine dair daha derin bir eleştiriye dönüşür. Oyun, Salter'in baba "olmadığını", yalnızca babalığı "icra ettiğini" bir kez daha vurgular: "Başlık olarak A Number, oyunda ortaya çıkan Salter'in konumunun çelişkisine gönderme yapmaktadır. Hem tek, belirli bir oğlu istemekte hem de bunu elde etmek için 'herhangi bir sayıda' oğuldan yararlanmaya hazır görünmektedir" (Griffin, 2012, s. 16). Salter'in çabası belirli sayıda çocuk yetiştirmeye değil, ihmal ettiği ve sonra çoğalttığı ilk oğlu B1'in idealize edilmiş bir versiyonunu geri kazanmaya yöneliktir. İkilemi, B1'i geri kazanma arzusunu dile getirmesine rağmen bunu doğrudan onunla ilgilenerek yapmayı reddetmesinde yatar; "kusursuz" bir kopya üretme umuduyla klonlamaya başvurur. Görünüşte babalık sevgisi

olarak sunulan bu tutum, gerçekte B1'de cisimleşen hayali bir mükemmelliğe duyulan saplantıdır. Bu saplantı, çocuklarıyla gerçek bir duygusal bağ kurmasını engeller: B1'in varlığını önemsemez, B2'den onunla ilgili bilgiyi saklar; ölümlerinden sonra ilgisini, babalığı yeniden yaşayabileceği bir başka imkân olarak Michael Black'e yöneltir. Başlık, bu seri kopyalanmayı vurgular. Shilova'nın (2012) açıkladığı gibi "a number" (s. 47) ifadesi belirsiz sayıda nesneyi, bir dizide sabit bir konumu ya da ortak özellikleri paylaşan bir kümenin üyesini gösterebilir. Böylece başlık, Salter'in oğullarına yüklediği değiştirilebilirlik algısını da ele verir. Onun için mesele bir çocuğun bireyselliği değil, başarısız bağını ardışık yinelemeler boyunca onarma ihtimalidir.

Karakterlerin B1 ve B2 olarak adlandırılması, distopik kaygıların çarpıcı bir örneğidir. Her ikisinin de adı Bernard olmasına rağmen Churchill, gerçek adlarını kullanmaktan özellikle kaçınır. Bu tercih, oğulların bilimsel araştırmanın nesnelerine indirgenmesini işaretler: B1 prototip, B2 üretilmiş kopya konumundadır. Ancak her ikisi de derin kimlik krizleriyle mücadele eder. Çocukluğunda babasının alkolizmi ve ilgisizliği yüzünden ihmal edilen B1, özgünlüğünün çoğaltma yoluyla silinmesini kabullenmek istemez. B2 ise bir kopya olduğunun bilinciyle yaşar; B1'i "orijinal" diye adlandırır. Böylece klonlamanın ürettiği psikolojik yönelim bozukluğu iki karakterde de görünür hâle gelir. Anghel'in (2012) belirttiği üzere, oyun "bilimsel evrimin yaratabileceği travmatik etkilerin altını çizer ve sürecin bir kez başladığında artık denetlenemeyeceğini ya da durdurulamayacağını" (s. 164) gösterir. Bu adlandırma stratejisi, ekolojik dengedeki bozulmanın insan varlıklarını seri ürünlere indirgeme riski taşıdığını da vurgular.

Churchill'in klonlamayı sahneye taşıması, canlıların karmaşıklığı ile benzersizliğini göz ardı ederek verimliliği önceleyen teknolojik bir düzende standartlaştırılmış, tekrar

üretilebilir birimler olarak algılanmanın tehlikelerini alegorik biçimde ortaya koyar. Oyunun ekolojik-distopik boyutu tam da burada belirginleşir: kontrol ve mükemmellik arayışı, çelişkili biçimde hassasiyet, kayıp ve yönelim bozukluğu üretir. B1 ve B2'yi seri ürünler gibi sunan *A Number*, denetimsiz bilimsel müdahalenin sonuçlarını göstererek özgünlüğün silinmesini doğal yaşam biçimlerinin sistematik sömürüsü ve ekolojik çöküşün bir belirtisi olarak konumlandırır. Böylece insanın doğayı yönetme arzusunun ekolojik dengeyi çöküşe sürüklediğini güçlü biçimde ortaya koyar.

Oyun, B2'nin babasına kaç tane klon olduğunu sormasıyla başlar. Salter ise buna "Bir sayı" (s. 10) diye yanıt verir. B2 her ne kadar "sayı" ifadesini kullansa da amacı laboratuvar ortamında üretilen "kardeşlerini" nesneleştirmek değil, onların sayısını öğrenmektir. Ancak Salter sert bir tavırla karşılık verir ve klonlardan "şeyler" (s. 10) diye söz eder. Buna itiraz eden B2, babasına "babası onlara şey dedi. Oysa onların insan olduklarını göreceklerini [düşündüğünü] (…). Çünkü kendisi de bir insandır" (s. 11) der. Yine de Salter, onları "kopya" olarak adlandırmakta ısrar eder. B2 bu iddiayı "onlar değil" (s. 11) diye reddeder. İronik biçimde Salter, diğerlerini "kopya" diye adlandırdığında B2'nin de aslında B1'in kopyası olduğunu dolaylı biçimde ima etmiş olur; "senin kopyaların olduğunu, bazı deli bilim insanlarının yasadışı biçimde yarattığını" söyler (s. 10). Bu diyalog, insan hakları, doğuştan haklar ve denetimsiz bilimsel ilerlemenin potansiyel tehlikelerine ilişkin daha geniş etik meseleleri gündeme getirir. Nitekim Muhi'ye göre teknoloji "insan ırkının özünü tehdit etmektedir" (2019, s. 690). B2 açısından babasının sözleri psikolojik çalkantısını derinleştirir ve "[gerçek olmadığını]" (s. 12) itiraf etmesine yol açar. Ayrıca kardeşlerinin "kopya" olarak küçümsenmemesi için çaba gösterir. B1'in bir tekrarı olduğunu ve dolayısıyla diğer klonlardan farklı olmadığını kabul ettikçe kimlik algısı daha da zayıflar. Bununla birlikte "onların hepsi hâlâ insandır,

tıpkı ikizlerin hepsinin insan olması gibi (…). [Sadece] aynı genetik yapıya sahiptirler" (s. 12) diyerek insanın DNA'ya indirgenemeyeceğinde ısrar eder. Ne var ki bir süre sonra "[t]abii ki onların şey olmasını istiyorum, onların şey olduğunu düşünüyorum, olmadıklarını düşünmüyorum, tabii ki onların da benim kadar kendileri olduklarını düşünüyorum ama ben. Ben ne düşündüğümü bilmiyorum, kendimi berbat hissediyorum" (s. 12) diyerek kendi sözleriyle çelişir. Bu itiraf, bir klon olduğu için kendisinin de "şey"e indirgenebileceği korkusunu açığa çıkarır. Kimliği, Salter'in posthümanist tercihleri sonucunda zedelenir ve distopik kaygılarla yankılanan bir krize dönüşür. Muhi'nin belirttiği gibi bu gelecek vizyonu "bambaşka bir dünyada var olmanın yarattığı kayıp ve kimlik eksikliği duygusunu pekiştirir" (2019, s. 685). Sonuçta B2, bir insan olarak özgünlüğünden emin değildir; hem "kopya" olarak varoluş hem de "orijinal" sayılma arzusu arasında gidip gelir.

Ekolojik-distopik bir bakış açısından bu diyalog, insan varlığının "şey" ya da "kopya"ya indirgenmesinin çağdaş teknobilimsel kültürde doğal dünyanın araçsallaştırılmasıyla paralellik gösterdiğini açığa çıkarır. Salter'in klonları değiştirilebilir nesneler olarak görme ısrarı, endüstriyel modernitenin mantığını yansıtır. Her iki durumda da özgünlük ve içsel değer reddedilir. B2'nin psikolojik çözülüşünü sahneleyen Churchill; yaşayan dünyayı tekil ve benzersiz varlıklardan oluşan bir ağ olarak değil, birbirinin yerine geçebilecek "kopyalar" dizisi olarak algılamanın ürettiği daha kapsamlı ekolojik travmayı görünür kılar. Karakterler kimliklerini inşa edemez hâle gelirken B2, "bizim ne olduğumuzu bilemeyiz, tüm nedenleri çözümlemek için çok karmaşık" (s. 35) diyerek bu kopuşu vurgular. Kopuş, Salter'in matematikçi oğluyla karşılaşmasında onaylanır: insanlığa dair tanım tamamen sayısal bir çerçevede yapılır, kurgusal kimlik bütünüyle silinir. Michael Black şöyle der: "Herhangi bir insanla genlerimizin yüzde doksan dokuzu aynı. Bir şempanzeyle yüzde doksanı aynı. Bir marulla yüzde

otuzu aynı. Bu seni biraz olsun neşelendiriyor mu? Ben marulla olan kısmını seviyorum. Bana aidiyet hissi veriyor" (s. 50). B2 kimliğini ve insanlığını sorgularken Salter büyük ölçüde oğlunun sıkıntısına kayıtsız kalır. Hastaneye karşı yasal işlem başlatmayı düşünür ve doktorların B2'nin hücrelerini rızası olmadan alarak diğer kopyaları ürettiklerini söyler. Salter'e göre bu bilimsel sömürü eylemi "onun özgünlüğüne zarar vermiş, kimliğini zayıflatmıştır" (s. 14). Bu durum, teknoloji ile bilimin egemen olduğu bir çağda güvenlik, mahremiyet ve güven kavramlarının yeniden düşünülmesi gerektiğini gösterir. Hastaları korumakla yükümlü doktorlar, deneysel amaçlarla bireylerin özerkliğini ihlal edebilecek aktörler olarak resmedilir. Muhi'nin (2019) gözlemlediği gibi "bireyin kimliği, ihtiyaçları ve düşünceleri teknoloji tarafından kuşatılmakta; birey egemen değil, egemenlik altına alınan konumuna sürüklenmektedir" (s. 680). Salter, oğlunun yitirilen "özgünlüğü" için beş milyon sterlin tazminat talep etmeyi önererek kaybı hesaplanabilir bir meblağa indirger. Böylece kapitalist ataerkinin değerlerini içselleştirerek "oğullarını" parayla ölçer, onları yaşayan varlıklar olmalarına rağmen "şey" konumuna iter (Anghel, 2012, s. 158).

Oyun ilerledikçe B2, klon kardeşleriyle tanışma konusunda korkudan çok merakını dile getirir ve "[onlardan biriyle] tanışmak isterim. Bir macera değil mi (…). Herhangi bir sayıda tanışmaktan korkmazdım" (s. 16) der. Bu sözler, başlangıçta benzerlerinin varlığından rahatsızlık duyan B2'nin artık onları potansiyel yoldaşlar olarak gördüğünü düşündürür. Ancak "herhangi biri" yerine "herhangi bir sayı" demesi, varoluşunu "B2" olarak tanımlayan dilin etkisinin sürdüğünü açığa vurur. Eğer o B2 ise diğerleri -B3, B4 ve sonrakiler- sonsuz bir dizinin parçalarıdır. Salter ise bu ihtimali reddeder; "bir sayı" ile ilgilenmediğini, B2'nin kendisiyle oğul olarak yetindiğini vurgular (s. 16). Bu yanıt, diğer klonlara karşı soğuk bir kayıtsızlığı ifşa ederken derin bir ikiyüzlülüğü de açığa çıkarır: B2 de bir klondur; dolayısıyla onun ile "diğerleri" arasında yaptığı ayrım çöker. İkiyüzlülük, B2'nin anne ve "orijinal" hakkında

soru sormasıyla yoğunlaşır. Salter, B1 dört yaşındayken ikisinin bir araba kazasında öldüğünü iddia eden uydurma bir hikâye anlatır (s. 20). Oyun ilerledikçe bu uydurmalar ifşa olur. Seyirci, Salter'in güvenilmezliğinin farkına varır. Babanın bu kaçamak tavırları oyundaki güveni sarsmakla kalmaz. Ataerkil otoritenin teknolojik güçle birleştiğinde kandırmayı ve yabancılaşmayı besleyerek gerçek aile bağlarını aşındırdığına dair bir eleştiriyi de gündeme getirir.

Ekolojik-distopik bakışla Salter'in nicelik diline başvurması, insanları özgünlüklerinden arındırıp ölçülebilir birimlere indirger. "Herhangi bir sayı" söylemi, B2'nin bu nicel mantığı içselleştirdiğini ve kontrolün bakım ile sorumluluğun yerine geçtiği bir dünya görüşünün ekolojik sonuçlarını işaret eder. Churchill'in oyunu bu nedenle, ataerkil otoritenin bilimsel hırsla birleştiğinde aile içi ekolojik dengeyi aşındıran bir tür "yavaş şiddet"i nasıl ürettiğini gösterir. Salter'in B1 ve anneyle ilgili yanıltıcı anlatısı, teknolojik müdahalenin etik sorunlarla yüzleşmeyi nasıl ertelediğinin örneğidir. Oyun, insanın hem ailesini hem doğayı birer "kaynak" gibi görmesinin eninde sonunda çöküşe yol açtığını açıkça göstermektedir.

İkinci perdede izleyici ilk kez B1 ile karşılaşır. Salter, klonların çoğalmasındaki sorumluluğunu reddetmeye çalışır ve on ya da yirmi "kopyanın" varlığının "onunla hiçbir ilgisi olmadığını" (s. 24) iddia eder. Oysa bu inkâr, hesap verme sorumluluğundan kaçıştır. B1'i ihmal edip onun kopyalarını arayan Salter, istemese de süreçte kaçınılmaz biçimde suç ortağıdır. Daha sonra "bazı başarısızlıklar vardı" (s. 26) diyerek B2'nin "başarılı" yaratılışından önce klonlama sürecinde ölen çocuklara değinir. Bu kabulleniş, bilimsel deneyin insanlıktan çıkarıcı mantığını çarpıcı biçimde gözler önüne serer; diğer bir deyişle "başarısız denemeler" harcanabilir sonuçlara indirgenir. Salter, bu kaybedilen hayatlar karşısında duygusal tepki göstermez; onları "laboratuvar tüplerinde başarısız kopyalar" olarak görür. Eğer bu bebekler bir rahimde, bir kadının bedeninde ölmüş olsaydı kayıp bir insan olarak

görülür, ölümüne yas tutulurdu. Churchill, bu sahneyle insan yaşamının biyolojik materyale indirgenmesinin posthümanist tehlikesini ifşa eder. Duygusal bağların ve varoluşun içsel değerinin nasıl aşındığını ortaya koyar.

Ekolojik distopya çerçevesinde, Salter'in klonlama sürecindeki "başarısızlıklara" kayıtsızlığı, bilimsel ve endüstriyel sistemler içinde insan-dışı yaşamın yok edilişinin sıradanlaştırılmasına yönelik daha geniş kültürel eğilimle örtüşür. Laboratuvarda ölen bebekler için yasın yokluğu, çevresel bozulmanın görmezden gelinişine benzer. Her iki bağlamda da yaşam içsel değerinden arındırılır; harcanabilir maddeye, insan hırsına hizmet eden araçsal bir unsura indirgenir. Nasıl ki tarımdaki teknolojik gelişmeler verimlilik adına biyolojik çeşitliliği feda ediyorsa, klonlama projesi de "mükemmellik" uğruna özgünlüğü ve canlılığı feda eder. Churchill böylece ister insanlara ister ekosistemlere uygulansın çoğaltma mantığının istikrar getirmediğini gösterir. *A Number*, yaşamın sonsuzca yeniden üretilebileceği ve bütünüyle kontrol edilebileceği varsayımını sorgular.

Üçüncü perdede Salter'in B2 ile karşılaşması, bu bilimsel mirasın psikolojik bedelini açığa çıkarır. B2 huzursuzluğunu dile getirir; "kendini kendisi gibi hissetmediğini" (s. 38) söyler ve artık kardeşleriyle tanışmak istemediğini belirtir. Bu dönüş, klonlamanın istikrarsızlaştırıcı etkilerini gösterir. Kopyalayarak çoğaltma teknolojileri yaşamları öylesine kökten dönüştürür ki bireyler önceki kimlik duygularını sürdüremez. Salter'in yıllar önce aldığı karar, B2'nin benlik algısını zedeler. Bu sonuç, Ferrando'nun (2013) "insan kimliğine yönelik posthümanist tehdit" saptamasıyla ve Muhi'nin (2019) "bizzat insan yaşamı için tehlike" nitelemesiyle örtüşür. B2'nin kaygıları trajik biçimde doğrulanır; "B1 beni öldürecek" (s. 46) diye haykırır. Bu korku, B1'in daha önce "B2'nin çocukları olsaydı onları öldüreceğini" (s.34) söylemesiyle paraleldir. Olay örgüsü

dördüncü perdede tırmanır. B1 gerçekten de B2'yi öldürür ve cinayeti babasına anlatır. Salter'in ilk tepkisi yas değil, meraktır; cinayetin nasıl işlendiğine dair ayrıntıları ısrarla sorar:

> Bilmek istediğim şey, senin onu gerçekten nasıl, yani nasıl uzaklara götürdüğün, çünkü ben öyle hayal ediyorum; kiracıyı ev sahibesi duymadan vuramazsın, bilmiyorum gerçekten vurdun mu, niye vurduğumu söyledim onu da bilmiyorum, bıçak kullanmış olabilirsin, boğmuş olabilirsin, onun seninle gitmeyi kabul edeceğini sanmıyorum çünkü korkuyordu, ama belki konuştun, ona bir şey hissettirdin ya da onu takip ettin ya da karanlıkta pusuya yattın? (…) Diğerlerini sevmiyorum, seninle benim diğerlerine karşı ortak bir davamız var, unutma; hâlâ orada talihimizi bulacağımızı umuyorum (s. 50).

Bu sahnenin en trajik boyutu, Salter'in bir oğlunun cinayetini bu cinayeti işleyen diğer oğluyla konuşmasında açığa çıkar. Böylesi bir diyalog, teknolojik kibrin daha geniş distopik sonuçlarını da gösterir. Ekolojik distopya penceresinden bakıldığında Salter'in çocuklarının şiddet yoluyla kaybına kayıtsızlığı, insanlığın teknolojik sömürü sonucu ekosistemlerin, türlerin ve yaşam alanlarının yok edilişine yönelik daha geniş kayıtsızlığıyla paraleldir. Nasıl ki Salter oğulları için yas tutmayı reddeder ve onları özgün bireyler yerine başarısız bir deneyin ürünleri olarak görürse, endüstriyel toplum da çoğu kez çevresel yıkımı "ilerlemenin bedeli" sayar. Kusursuzluğu elde etme amacıyla bu yaşamları yaratan babanın yok edilişlerini onaylaması, insanın doğayı mühendislik ve denetim altına alma arzusuyla verdiği geri dönüşsüz zararı görmezden gelme eğilimiyle örtüşür. Churchill, aile kurumunun çözülüşünü ekolojik yıkımla paralel düzlemde ele alır. Etik sorumlulukla sınırlandırılmamış

bilimsel ilerlemenin toplumsal düzeni ve ekolojik bütünlüğü taşıyan bağları geri dönülmez biçimde kopardığını göstererek zihinlerde distopik bir gelecek canlandırır.

Final sahnesinde izleyici, Salter'in bir başka klonlanmış oğlu olan Michael Black ile karşılaşır. Genetik olarak "kopyalardan" biri olmasına rağmen Black, psikolojik mizacı bakımından B1 ve B2'den farklı bir birey olarak resmedilir. Salter, onu ilk anda kandırır. Black'in karşılaştığı ilk oğlu olduğunu söyler (s. 54). Gerçekte ise Salter daha önce B1 ve B2 ile karşılaşmış, fakat her ikisi de artık ölmüştür (B1, B2'yi öldürmüş ve ardından intihar etmiştir). Yalnız ve çaresiz kalan Salter, gerçek bir babalık ilgisinden çok yalnızlıktan kaçmak ve "baba olma" arzusunu tatmin etmek için başka bir oğul arayışına girer. Onun için önemli olan "hangi oğlu" olduğundan ziyade fiziksel görünümün korunmasıdır. B1 ile B2'nin aksine Black, varoluşsal krizden uzaktır; klonlarının varlığını öğrenmek onu ne huzursuz eder ne de korkutur. Bu yönüyle kıskançlık ve güvensizlikle sarsılan kardeşlerinden ayrılır. Black için yaşam değişmeden sürer ve bunu şöyle ifade eder: "Herhangi bir insanla genlerimizin yüzde doksan dokuzu aynı. Bir şempanzeyle yüzde doksanı aynı. Bir marulla yüzde otuzu aynı" (s. 62). Oyunun sonunda Salter, Black'e hayatından mutlu ve tatmin olmuş olup olmadığını sorar. Black, "Evet, mutluyum, üzgünüm" (s. 62) diye yanıt verir. Buradaki "üzgünüm" iki anlam taşır: Salter'in çaresine ve kaybettiği oğullarına duyduğu empati ile B1 ya da B2'nin yerine geçemeyeceğinin farkındalığıdır.

Sonuç olarak *A Number*, hayatın kopyalanabilir ve yapay biçimde çoğaltılabilir bir şey olarak görüldüğü bir dünyada günümüzün ekolojik kaygılarını dile getirir. Churchill'in oyunu, canlıların tekrar üretilebilen birimlere indirgenmesinin aile bağlarını ve kişisel kimliği zayıflatmakla kalmayıp insan doğasının dengesini de bozabileceğini gösterir. Yazar, küresel ölçekteki bu sorunları bir baba ile oğul arasındaki dar diyalog içine yerleştirerek büyük çevresel felaketlerin çoğu zaman

bireysel tercihlerden başladığını hatırlatır. Bu yönüyle eser, teknolojiyi tek başına bir kurtuluş yolu olarak görmeye itiraz eder; kuşaklar arası sorumluluk bilincini, etik duyarlılığı ve çeşitliliği yok etmek yerine koruma gereğini vurgular. Bireysel tercihlerle başlayan küçük ölçekli etik problemler zamanla toplumsal yapıları ve ekolojik dengeleri tehdit eden büyük ölçekli krizlere dönüşebilir. *A Number* böylece bireysel deneyimlerin toplumsal yapılar ve ekolojik sistemlerle ayrıştırılamaz düzeyde iç içe geçtiğini ortaya koyar. Teknolojik ilerlemenin kontrolsüz kullanımı hâlinde insanlık için doğurabileceği olası zararlı sonuçları gözler önüne serer.

4. BÖLÜM

ESCAPED ALONE'DA DOĞAYI KORUMAYA YÖNELİK SON ACİL ÇAĞRI

Escaped Alone, Caryl Churchill'in en güncel oyunlarından biridir. İlk kez 2016'da Londra'daki Royal Court Theatre'da sahnelenmiştir. Yaşlanma, yalnızlık, ruhsal hastalıklar ve dünyanın durumu gibi temaları ele alır. Eser, çevresel distopyanın ekoeleştirel bir temsili olarak değerlendirilebilir; insanlığın doğaya verdiği geri dönüşsüz zararları özgün bir bakışla ortaya koyar. Oyun, dört yaşlı kadının bir bahçede çay eşliğinde yaşamlarına dair anılarını paylaştıkları, yüzeyde dingin ve huzurlu görünen fakat aldatıcı bir atmosfer içinde biçimlenir. Bu gündelik ve tanıdık sahne rahatlık, samimiyet, süreklilik duygusu uyandırır. Bununla birlikte, kadınların sohbet akışını kesen parçalı ve yıkıcı vizyonlar, söz konusu yüzeysel dinginlikle keskin bir tezat kurar. Kadınlar anılarını ve kaygılarını paylaşırken izleyici eşzamanlı olarak ekolojik yıkım, sistemsel çöküş, toplumsal düzenin çözülmesiyle karakterize edilen distopik bir geleceğe dair kesitlere tanıklık eder. Bu bilinçli zıtlık, huzurlu bahçe ile sınırlarının ötesindeki harap dünya arasında kurulur. Çevrenin kırılganlığını vurgular ve güvenli görünen mekânların bile küresel ekolojik felaket karşısında ne denli savunmasız olduğunu açığa çıkarır. Yapısal düzlemde kişisel diyaloglar ile gerçeküstü monologlar arasında gidip gelen kurgu, gündelik kaygıların aciliyetiyle arka planda büyüyen krizin gerilimini sahneye taşır. Churchill böylece, bireysel öncelikleri çevresel sorumlulukların önüne koyma eğilimini eleştirir. Özel olanla politik olanın, kişisel olanla ekolojik olanın bütünüyle ayrılmasının imkânsızlığını vurgular. Mrs. Jarrett'in apokaliptik anlatıları, izleyiciyi küresel krizin rahatsız edici yakınlığıyla yüzleşmeye zorlar:

> Dört yüz bin tonluk kaya kütlesi, üst düzey yöneticiler tarafından finanse edilerek yamaçtan kopmuş ve her bir parçası belirlenmiş çocuğun başına isabet edecek şekilde çatıları paramparça etmiştir. Köyler toprağın altında kalmış, hayatta kalanlardan oluşan yeni yeraltı toplulukları, mümkün olduğunda ölülerden beslenme ve musluk sesleri ile inlemeler aracılığıyla iletişim kurma becerileri geliştirmiştir. . . Zaman geçtikçe, sindirim sistemini koruyabilenler sıçanları yemiş, mantarlar idrar karşılığında takas edilmiştir. Doğan bebekler kısa sürede kör olmuşlardır. . . Yeryüzünde kalanlara dair anlatılar tekrar tekrar dile getirilmiş ve sonunda birer mite dönüşmüştür. . . Şiddetli yağmurlar çatlaklardan sızarak tünelleri suyla doldurmuş, böylece boğulmalar gerçekleşmeden önce nihayet çığlıkların duyulmasına olanak sağlamıştır (s. 8).

Bahçedeki dört kadın kendi yaşamları ve sorunlarıyla meşguldür. Bu durum, çevresel sorunların farkında olsak bile onları çoğu zaman gündelik kaygılarımızın önüne koymakta zorlandığımızı düşündürür. Oyun ayrıca eylemlerimizin öngörülmeyen sonuçları olabileceğini de belirtir. Bahçedeki kadınlar ekolojik felaketten doğrudan sorumlu değildir. Ancak davranışları ile tercihleri farkında olmadan bu sürece katkıda bulunmuştur. Bu durum, çevresel sorunların karmaşık ve birbirine bağlı doğasını açığa çıkartarak eylemlerimizin potansiyel etkilerini gözetmemiz gerektiğini vurgular. Bahçe mekânı, doğanın ve çevrenin simgesel bir göstergesidir. Oyunun bahçeye ve sakinlerine odaklanması, doğanın insan yaşamından ayrı değil, onun ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterir.

Bu bağlamda bahçe, *Escaped Alone* boyunca işlenen huzur–kriz gerilimini taşıyan güçlü bir sığınak sembolüne

dönüşür. Dört kadın dış dünyanın çalkantılarından uzaklaşıp teselli bulur; aşinalık, samimiyet ve paylaşılan gündelik pratikler bu mekânı anlamlandırır. Ne var ki bu yüzeysel dinginliğin arkasında, en korunaklı alanların dahi daha geniş ekolojik süreçlerle iç içe geçtiğini ve çevresel çöküşten bütünüyle yalıtılmayacağını hatırlatan örtük bir uyarı bulunur. Gündelik meselelere dair sıradan sohbetlerin Mrs. Jarrett'in felaket tellalı monologlarıyla yan yana gelmesi, kişisel ve küresel gerçekliklerin rahatsız edici biçimde örtüştüğünü gösterir; insan yaşamının hiçbir köşesinin ekolojik sömürünün sonuçlarından bağımsız olmadığını hatırlatır. Bahçe sadece dekoratif bir arka plan değil, aslında yaşayan bir ekosistemdir. İnsanlığın doğaya bağımlılığını ve karşısındaki kırılganlığını anımsatır. Churchill, karakterlerin düşüncelerini bu hassas alana yerleştirerek sıradan olanın daima evrensel olanla bağlı olduğunu, bireysel yaşamların daha geniş ekolojik ve politik ağlardan ayrı düşünülemeyeceğini ortaya koyar. Böylece ne denli küçük ya da sıradan görünürse görünsün, gündelik seçimlerin çevresel geleceklerin dokusuna nüfuz ettiğine dair bir farkındalık uyanır ve bireyler bulundukları mekânlarla kurdukları ilişkiyi yeniden düşünmeye yönelir.

Oyun topluluk duygusu ile insani bağların gücünü de vurgular. Dört kadın farklı geçmişlere ve kişiliklere sahip olsa da ortak deneyimleri ile dostluğun sağladığı bağ onları bir arada tutar. Bu bağ, distopik bir gelecekle yüzleşseler dahi güç ve teselli kaynağına dönüşür. Churchill, insanların yiyeceklerini nasıl paylaşacaklarını bilmedikçe teknolojilerin açlık karşısında hiçbir anlam ifade etmeyeceğini şu sözlerle dile getirir: "Açlık, yiyeceğin yüzde sekseni televizyon programlarına yönlendirildiğinde başladı. İşe gidenler yolda iPlayer'dan kahvaltı izliyordu. Pirinç tükendiğinde ise yardım kuruluşları akıllı telefon dağıttı, böylece ölmekte olanlar yemek programlarını seyredebildi" (s.22). Bu ifade, insanlığın doğal dünya ile ilişkisini yeniden düşünmesi ve sürdürülebilir bir gelecek için çevreyi korumayı öncelik hâline getirmesi gerektiğini öne sürer.

Bu doğrultuda *Escaped Alone*, sürdürülebilirliği ve bütüncül sorumluluğu etik bir zorunluluk olarak öne çıkarır. Açlıktan ölürken dijital ekranlarda yemek görüntülerini izleyenlerin anlatıldığı gerçeküstü fakat ironik imgeler, gösterinin hayatta kalma gereksinimlerinin önüne geçişini ve temel kaynaklara erişimin ayrıcalık eksenleri boyunca tabakalaşmasını görünür kılar. Churchill, bu distopik vizyonları arka bahçedeki sıradan sohbetlerle yan yana getirerek yaşanan gerçeklikle medyatik yanılsama arasındaki uyumsuzluğu açığa çıkarır. Kadınların sessiz direnci ve paylaşılan varoluşları, Mrs. Jarrett'in grotesk küresel senaryolarıyla keskin bir tezat oluşturur. İnsani bağların ve toplumsal dayanışmanın çevresel–ekonomik çöküşün insanlık dışı mantığına karşı nadir bir direnç hattı olabileceğini gösterir.

Churchill'in dil ve yapı kullanımı da çevresel distopyanın güçlü biçimde betimlenmesine katkı sağlar. Oyun, dört kadının her biri tarafından dile getirilen monologlardan oluşur. Bu monologlar kadınların birlikte sohbet edip anılarını paylaştıkları sahnelerle iç içe geçer. Bu düzen, her karakterin bakış açısını ve deneyimini, distopik geleceğe verdikleri bireysel tepkileri derinlemesine inceleme olanağı sunar. Karakterler doğa olaylarına dayanan metaforlar ve imgelerden yararlanır; hava durumu, deniz, toprak bu bağlamda öne çıkar. Örneğin Mrs. J, ikinci perdenin sonunda insanların suyu nasıl israf ettiğini ve ardından Doğa Ana'nın kitlesel sellerle nasıl karşılık verdiğini anlatır: "Önce susuzları cezalandırma kampanyası kapsamında banyolar taşacak şekilde bilerek su israf edildi… Ardından denizden devasa su duvarları yükseldi. Köyler yok oldu, şehirler çatılarına taşındı… Sel çekildiğinde ise binlerce kişi, helikopterlerle beslenerek çatılarda kaldı" (s.12). Bu doğal imgeler, insan ile çevre arasındaki karşılıklı bağlılığı vurgular. Doğanın insandan ayrı bir varlık değil, onun ayrılmaz parçası olduğunu gösterir. Ayrıca monologların ve kopuk sahnelerin kurduğu parçalı yapı, çevrenin istikrarsız, bölünmüş hâlini işaret eder.

Escaped Alone'un parçalı yapısı, ekolojik krizin büyüklüğünü kavramakta zorlanan bir toplumun parçalanmış bilincini de ifşa eder. Bahçede oturan dört kadının gündelik sohbetleri ile Mrs. Jarrett'in apokaliptik monologları arasında salınan bu değişken kurgu, izleyiciyi eşzamanlı iki gerçekliği gerilim içinde deneyimlemeye çağırır. Bir yanda gündelik ritüeller, küçük hazlar, sıradan rutinlerin direnci ve sürekliliği; diğer yanda seller, kuraklıklar, zehirli hava, değişen peyzajların insanın doğayı sömürmesinin sonuçlarını açığa çıkardığı evrensel yıkım bulunur. Bu etkileşim, gündelik yaşamın çoğu zaman inkâr, dikkatsizlik ya da kopukluk hâlinde sürdüğünü ima eder; oysa felaketler arka planda şiddetle yaşanmaktadır. Bu noktada Nixon'un (2011) "yavaş şiddet" kavramı anlamlıdır. Çünkü çevresel tahribat çoğu kez ani patlamalarla değil, görünmez ve zamana yayılmış biçimde gerçekleşir. Churchill'in parçalı anlatısı bu görünmez şiddeti görünür kılar ve ekolojik yıkımın sıradan hayatın ritmiyle nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Doğa imgelerinin tekrarı, doğanın pasif bir arka plan değil, insan müdahalesine yıkıcı biçimlerde karşılık veren etkin ve öngörülemez bir güç olarak kavranması gerektiğini vurgular. Bu bağlamda Buell'in (1995) *The Environmental Imagination*'da ileri sürdüğü gibi edebiyat, doğayı özerk bir etken olarak konumlandırabilir. Mrs. Jarrett'in gerçeküstü ama ürkütücü ölçüde inandırıcı anlatıları, insanın doğaya hâkimiyet yanılsamasını parçalar. Modern toplumların dayandığı düzen ve kontrol sistemlerinin kırılganlığını açığa çıkarır. Felaket anlatılarının bilinçli biçimde parçalı bir yapı içine yerleştirilmesi, bireylerin çevresel travmayı algılama, içselleştirme ya da inkâr etme biçimlerinin parçalanmış doğasını da sahneler. Böylece oyun, ekolojik distopyayla yüzleşmenin yalnızca teknolojik ya da politik çözümlerle sınırlanamayacağını ortaya koyar.

Oyunun dikkat çekici yönlerinden biri de zamanı ele alışıdır. Metin, şimdiki zaman ile distopik gelecek arasında gidip gelerek bugün farkında olmasak bile eylemlerimizin sonuçlarının gelecekte hissedileceğini gösterir. Bu yaklaşım, çevresel meselelerde uzun vadeli bakışın önemini vurgular;

zira etkiler her zaman anında görünür olmayabilir. Oyun güç dinamiklerini de sorgular. Bahçedeki kadınların tamamı beyaz ve orta sınıftır. Bu ayrıcalıklı konumun ekolojik felakete katkıda bulunduğu ima edilir. Ekonomik güç uğruna insanlar çevreyi kirletmekten çekinmemiştir. Mrs. Jarrett bunu şöyle dile getirir: "Paranın çatlaklarından kimyasallar sızdı […] Bazen kanser akciğerlerde başlıyordu, bazen parmak uçlarında ya da dizüstü bilgisayarlarda" (s.17). Bu ifade, çevresel sorunların daha geniş toplumsal ve ekonomik sistemlerle bağlantılı olduğunu gösterir. Nitekim bu tür kimyasalların "ekosistemin kirlenmesine ve bozulmasına, tüketiciler ile tarım işçileri üzerinde zararlı etkilere ve büyük sera gazı emisyonlarına yol açtığı" (Romero, s. 1) inkâr edilemez bir gerçektir. Oyun, güç ve ayrıcalığa sahip olanların sorumluluğunu; çevresel bozulmadan orantısız biçimde etkilenen dezavantajlı toplulukların durumunu gündeme getirir. Joel Kovel'in sözleriyle, "doğa kâr arayışı uğruna genişleyen bir sınır boyunca sürekli değersizleştirilir ve ekolojik kriz kaçınılmaz olarak bunu izler" (s.121). Bu bakışla oyunun yaşlı kadınların deneyimlerine odaklanması, gelecek nesillere bırakılan miras üzerine bir yorum olarak okunabilir; çevresel sorunların geleceğe ilişkin değerlendirilmesini gerektirir. Kadınlar çevresel bozulmanın yaşandığı bir dönemi geride bırakmış, şimdi ise kendi eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleşmektedir. Böylece oyun kuşaklar arası sorumluluğu ve eylemlerimizin uzun vadeli etkilerini dikkate almanın önemini öne çıkarır. Churchill'in ima ettiği üzere, doğayı zehirli kimyasallarla öldürmeye devam edersek bunun geri dönüşsüz sonuçları kaçınılmaz olacaktır.

> İlk semptomlar sinirlilik ve mide bulantısıydı. Aile içi şiddet vakaları arttı ve metroda olaylar yaşandı. Okula devamsızlık üç katına çıktı ve doksan yedi okul özel önleme tedbirleri kapsamına alındı. . . Düşükler sıkça meydana geldi ve bu durum yas danışmanlığı alanında yeni fırsatların doğmasına yol açtı. Doğum kusurları, plastik cerrahların göç hızını aştı. Gaz maskeleri Ulusal Sağlık Servisi tarafından üç aylık bekleme süresiyle sağlanıyor ve

> özel sektörde ise çeşitli renk seçenekleriyle sunuluyordu. Bazen kanser akciğerlerde başlıyordu. Bazen parmak izlerinde ya da dizüstü bilgisayarlarda. Kalan yurttaşlar, kuzey Kanada'daki kamplara tahliye edilerek burada püskürtmelere ve mağduriyetlere maruz bırakıldı. Şehir ise altı tilkiye bırakıldı; fakat çöp kutularının eksikliği nedeniyle onlar da kısa süre içinde burayı terk ettiler (Churchill, 2016, s. 17).

Oyun, çevresel sorunların ele alınmasında iktidar ve otoriteye ilişkin geleneksel anlayışları da sorgular. Oyundaki kadınlar resmî bir güce sahip değildir; buna rağmen anlamlı tartışmalar yapar, eylemlerinin etkileri üzerine düşünürler. Bu durum, sadece resmî otoritenin çözüm üretebileceği anlayışına meydan okur. Tabandan gelişen hareketlerin ve topluluk temelli girişimlerin potansiyelini vurgular. Ayrıca oyunun, iklim değişikliğinin ve çevresel bozulmanın gündelik yaşam üzerindeki etkisine odaklanması çevresel adaletin önemini öne çıkarır. Churchill, doğal kaynakların aşırı kullanımını şu sözlerle sorgular:

> Önce susuzları cezalandırmak amacıyla yürütülen kampanya kapsamında banyolar taşana dek su bilerek israf edildi. Yüzme havuzları eğlence merkezlerini yuttu ve kahve masa ayaklarından aşağı aktı. . . . Sandallar, yelkenliler, kanolar, kayıklar, tahta parçaları, filikalar, can simitleri ve ters dönmüş şemsiyeler, yüzme eğitmenleri ve şişme yataklar, lastik ördekler ve ponza taşları borsa üzerinde yüzüyordu (s.12).

Oyun açıkça gösterir ki çevresel sorunlar yalnızca gezegeni kurtarmakla ilgili değildir. Herkesin temiz havaya, suya ve sağlıklı bir çevreye erişimini güvence altına almakla da ilgilidir.

İsraf edilen su, çöken altyapılar, sel sularında sürüklenen metalar gibi rahatsız edici fakat çarpıcı imgeler, salt bir abartı olarak kalmaz. Metin, ekolojik yıkımın etkilerinin eşitsiz dağıldığını da ortaya koyar. Krizde en az payı olan, sonuçlarına karşı direnme ya da uyum sağlama imkânı en sınırlı topluluklar en ağır bedeli öder. Kıyametvari senaryoların gündelik sohbet sahneleriyle yan yana getirilmesi, kıtlık, yerinden edilme, temel ihtiyaçların çöküşünün uzak olasılıklar değil; acil etik değerlendirmeler gerektiren mevcut gerçeklikler olduğunu vurgular.

Escaped Alone'da ekoeleştirel bakışla incelenebilecek bir diğer tema kayıp kavramıdır. Oyun, çevresel bozulma ve iklim değişikliğinin kültürel mirasın, kişisel anıların, toplumsal bağların kaybına yol açtığını öne sürer. Bilindiği gibi "iklim değişikliği ve bizi tehdit eden diğer ekolojik sorunlar her şeyden önce ekonomik büyümenin ürünleridir" (Wall, s. 15). Bu kayıp sadece maddi değil; duygusal ve ruhsaldır. İnsanlarla birlikte tüm canlıları ve ekosistemleri etkiler. Bahçedeki kadınlar kişisel kayıplarının kendilerini nasıl dönüştürdüğünü, bu kayıplara nasıl karşılık verdiklerini düşünür. Böylece çevresel meselelerin mevcut düzeni korumakla sınırlı olmadığını; kayıplara yanıt vermek ve değişime uyum sağlamakla da ilgili olduğu belirginleşir. Oyun ayrıca çevresel sorunların insan eylemlerinin ve kararlarının sonucu olduğunu gösterir. Nitekim Mrs. Jarrett, zenginlerin açgözlülüğünün felakete nasıl yol açtığını şöyle dile getirir:

> Emlak geliştiricilerinin yarattığı rüzgâr, önce yanaklarda esen hafif meltemler olarak başladı, kısa süre içinde başları ters yüz etti. Ordu, uçan arabaları yakalamak için ağlar ateşledi, ancak çoğu arabaya onlarca insan tutunmuş halde çığlıklar atarak süzülüp yavaşça düşüyordu. Binalar Londra'dan Lahor'a, Kyoto'dan Kansas City'ye göç etti ve hayatta kalanlar seyahat belgeleri olmadığı için gözaltına alındı. Hortumun içine kapılanlardan bazıları

> giderek daha yükseğe yükseldi; hava tutmasına yakalanan aileler, bir gün paylaşabilmek umuduyla selfie çekiyorlardı. Gecekondu mahalleleri temizlendi. Evcil hayvanlar gökten yağmur gibi düştü. Bir kedi yavrusu ünlü oldu (Churchill, 2016, s. 28).

Bu rüzgâr doğal bir olay değildir. İnsan müdahalesiyle üretilmiş yapay bir güçtür ve toplumların maddi zenginlik ile ekonomik kazanç uğruna ne denli yıkıcı boyutlara ulaşabildiğinin çarpıcı bir göstergesidir. *Escaped Alone*'daki bu imgeler, açgözlülükle yönlendirilen insan dürtülerinin ekosistemleri nasıl istikrarsızlaştırdığını, ekolojik çöküş süreçlerini nasıl hızlandırdığını anlatır. Churchill, insanların çevrelerine verdikleri zararı kabul etmek, bununla yüzleşmek ve gidermekle etik bir sorumluluk taşıdıklarını açıkça ortaya koyar. Ancak oyun bu durumu bireysel kararlara indirgemez. Sorumluluğun bütüncül boyutunu vurgular, anlamlı değişimin bireysel çabadan çok sistemsel dönüşüm, topluluk dayanışması ve yeniden siyasal yapılanma gerektirdiğini savunur. Mrs. Jarrett'in kasten çıkarılan yangınlara ilişkin çarpıcı anlatısı, ekosistemlere verilen yıkımı ve ortak geleceklerin simgesel silinişini şöyle betimler:

> Çocuklar ve politikacılar tarafından çıkarılan dört kundaklama vakası, piyasalarda meydana gelen üç kendiliğinden yanma olayı, iki güneş ışığı ve bir de inananlar tarafından cinsiyet memnuniyetsizliğine yaratanın cezası olarak yorumlanan bir vaka kaydedildi. Yangın, fidanlıklardan akaryakıt istasyonlarına, hapishanelerden ağaç perilerine ve kitaplara kadar her şeyi sardı. Yangınları durdurmak için yeni yangınlar çıkarıldı; bu süreçte sincaplar, itfaiyeciler ve alışveriş yapanlar yok oldu. Arabalar bir ateş ocağından diğerine hızla geçti. Evler patladı.

> Kimileri alevler içindeki kuğuları vurdu, kimileri ise kendi çocuklarını. Sonunda rüzgâr, yangını okyanusa doğru sürükledi; tuzlu su, hayatta kalanların bayılmasına yol açtı. Kararmış bölge, sıfır nüfuslu, sıfır büyümeli ve sıfır siyasete sahip ayrı bir ülke ilan edildi. Kömürleşmiş kütükler sanat ve bisküvi yapımı için kurtarıldı (s. 37).

Bu alıntının kasıtlı kundaklamayı çağrıştıran betimlemesi, kaçınılmaz olarak Türkiye'de (özellikle 2025 yılında Karabük ili ve çevresinde) ve dünyanın farklı bölgelerinde yaşanan yıkıcı orman yangınlarını hatırlatır. Churchill'in imgelerini güncel ve etik açıdan acil bir bağlama yerleştirir. Kadınlar, giderek yaşanmaz hâle gelen bir geleceğin arka planında geçmişteki seçimlerini sorgularken, *Escaped Alone* çevresel zararı kuşaklara yayılan bir sorun olarak yeniden çerçeveler. Zarar, yavaş yavaş biriken; farklı coğrafya ve toplumsal gruplar arasında eşitsiz dağılan ve en az sorumlu olanlarla sonuçlara karşı koyma imkânı en sınırlı olanlara miras kalan bir kavram olarak sunulur. Kadınların sohbetleri keder, inkâr, başa çıkma stratejilerinin kayda geçtiği bir yaşantı arşivine dönüşür. Bahçe bu anlamda etik sorunların konuşulduğu bir alandır. Kadınların yansımaları, kuşaklar arası adalet ilkelerine işaret eder. Gelecek nesillere ekolojik bir borç bırakmaktan kaçınmanın ahlaki bir görev olduğunu vurgular. Oyun, sıradan yaşamların evrensel süreçlerle derinden iç içe olduğunu ısrarla belirterek izleyiciyi bugünkü seçimlerin gelecekteki sonuçlarını değerlendirmeye yönlendirir. Bu yaklaşım, çevresel krizlerin gelecek nesillerin kaderini de belirlediğinin altını kalın çizgilerle çizer.

Bununla birlikte oyun, görünürde karanlık bir geleceğin içinde dahi kaçış ya da özgürleşme imkânlarının bulunabileceğini düşündürür. Bu olasılık, toplumsal olayların sınırlarını aşma ihtimaline işaret eden anlarda belirir. Dahası, *Escaped Alone* hâkim insan merkezci dünya görüşünü sorgular. Bu anlayış, insan ihtiyaç ve arzularını çevrenin ve diğer canlıların

gereksinimlerinin önüne koyar. Oyun, çevrenin ve insan dışı varlıkların insanlara faydalı olup olmadıklarından bağımsız özerk değerleri olduğunu savunur. Hayvanları çıkarlarımız uğruna öldürdüğümüzde aslında kendimizi de yaraladığımızı gösterir. Bu bağlamda oyunda maymunların katledilmesi çarpıcı bir örnektir:

> Hastalık, çocukların maymunlardan elde edilen şekerleri içmesiyle başladı. Saçlar döküldü, ayaklar şişti, organlar işlevini yitirdi. Rüzgârda savrulan saç telleri hızla tüm dünyaya yayıldı. Okyanusa düştüklerinde morina balıkları öldü ve balıkçılar birbirlerinin teknelerini havaya uçurdu. Hasta yolcuların bulunduğu uçaklar Antarktika'ya yönlendirildi. Bazıları ölülerle aynı yatağa girdi, bazıları ise kapılarını kilitleyip düşene kadar koştu. Yedi yaşından büyük gönüllüler ve askerler hastalara baktı ve cesetleri topladı. Hükûmetler enfekte bölgeleri temizledi ve birbirlerinin başkentlerini bombalamak için müttefikleriyle anlaşmalar yaptı. Devlet başkanları intihar etti. Son hayatta kalanlar bağışıklığa sahipti, ancak virüs mutasyona uğrayarak planktonları yok etti (s.29).

Bu sahne, Alice Walker'ın *Possessing the Secret of Joy* adlı eserini akla getirir. Hayvan bedenleri ve dökülen kanın ürkütücü imgeleri, şiddet ile kirlenmenin döngüsel sonuçlarını belirterek doğa–kültür ayrımını bozar. Her iki eserde de insandışı dünyaya verilen zarar kaçınılmaz olarak insan topluluklarına geri döner. Çıkarım pratikleri ve kurban etme mantıkları canlıları harcanabilir kaynaklara dönüştürür, toplumsal bedeni hastalık, kıtlık ve derin ahlaki çürüme karşısında savunmasız bırakır. Ekoeleştirel bir perspektiften bakıldığında *Escaped Alone,* sel, yangın, toksik akışlar gibi imgeler aracılığıyla doğa

varlıklarını basit bir dekor olmaktan çıkarır; etkin birer güç olarak sunar. Arka bahçedeki nazik, yerel, samimi sohbetler evrensel çöküş vizyonlarıyla tekrar tekrar kesintiye uğrar. Gündelik yaşamın rutinlerinin özelleştirilmiş altyapılar ve istikrarsız ekosistemlerle ayrılmaz biçimde bağlantılı olduğunu gösterir. Churchill, ekolojik sorunları teknolojik ilerlemenin kendiliğinden çözeceği yönündeki çözümcül inancı geçersiz kılar. Sorumluluk yalnızca bireysel tercihlere indirgenemez. Kadınların korku, mizah, hatıralarla örülü diyaloglarının felaket imgeleriyle yan yana gelişi, ekolojik krizin duygusal karmaşıklığını açığa çıkarır.

Sonuç olarak Caryl Churchill'in *Escaped Alone*'u, distopik düşüncenin merceğinden günümüzün ekolojik ve toplumsal krizlerini sahneleyen; sarsıcı olduğu kadar gerekli bir yapıt olarak öne çıkar. Churchill, gündelik sohbetleri apokaliptik monologlarla iç içe geçirerek izleyiciyi kişisel ile evrensel, yerel ile küresel arasındaki karşılıklı bağımlılıkla yüzleştirir. Oyun, çevresel felaketin toplulukları eşitsiz biçimde etkilediğini; kırılgan ve marjinal grupları orantısız yük altına soktuğunu gösterir. Metin, kuşaklar arası sorumluluğun etik aciliyetini hatırlatır: Bugünkü seçimlerimizin mirası, gelecek nesillerin yaşamlarını, sağlıklarını, imkânlarını belirleyecektir. Bu doğrultuda *Escaped Alone*, ekolojik krizi köklü biçimde politik, toplumsal, ahlaki bir sorun olarak konumlandırır; değerlerin ve önceliklerin sistem düzeyinde yeniden düşünülmesini zorunlu kılar. Son tahlilde oyun, insanlığın geleceğini güvence altına almanın tek yolunun ekolojik farkındalık yaratıp doğayı ivedilikle korumak olduğunu hatırlatan güçlü bir uyarı niteliği taşır.

SONUÇ

Caryl Churchill'in *Far Away* (2000), *A Number* (2002) ve *Escaped Alone* (2016) adlı oyunları, çağdaş tiyatroda ekolojik distopyayla en yoğun biçimde kesişen örneklerdir. Churchill bu metinlerde ekolojik çöküşün sadece "çevresel bir mesele" olmadığını gösterir. Kaygıyı merkeze alır, distopyanın uzak bir gelecek değil günümüzün eşiğinde duran bir olgu olduğunu belirtir. Üstelik yıkımı dışsal bir felaket gibi sunmaz. Aksine bireyler arası ilişkileri, toplumsal kurumları, hayal gücünün biçimlerini kuşatan bir durum olarak sahneler. Ekolojik dengenin bozulmasından doğan sorunları görünür kılarak bunun artık gündelik yaşamın ayrılmaz parçasına dönüştüğünü vurgular; geri dönüşü zor küresel krizler konusunda kolektif bilinci uyandırmayı amaçlar.

Far Away, çevresel çöküşün normalleştirildiği bir dünyayı tasvir eder ve seyirciyi derinden rahatsız eder. Hayvanların, nehirlerin, hatta havanın küresel bir savaşın parçasına dönüştürülmesi, içinde yaşadığımız düzenin sistematik bir yozlaşmaya maruz kaldığını gösteren güçlü bir anlatım biçimi olarak değerlendirilebilir. Oyun böylece ekolojik distopyayı uzak bir spekülasyon değil, yirmi birinci yüzyılın başlarının acil kültürel koşulu olarak konumlandırır. Churchill ayrıca ormansızlaşmadan iklim krizine, tür kaybından gündelik şiddetin sıradanlaşmasına uzanan ekolojik şiddetin yavaş, çoğu kez görünmez işleyişini açığa çıkarır. Anlatı, hayatta kalmanın dahi tartışmalı olduğu radikal bir belirsizlik vizyonunda düğümlenir. Böylelikle *Far Away*, distopyayı yalnız bir kurgu alanı olmaktan çıkarıp etik bir çağrıya dönüştürür; "sessiz yıkım" karşısında yüzleşmeyi talep eder.

A Number, yaşamın etik sınırlar gözetilmeksizin çoğaltılmasını aile içi bağlama taşıyarak doğal olana müdahalenin

yıkıcı sonuçlarını sergiler. Klonlama, ekolojik sömürünün görünür kılındığı alegorik bir mercek hâline gelir. Benzersizliğin ve ilişkisel karmaşıklığın silinmesi istikrar değil, sistemsel çözülme üretir; dolayısıyla klonlama, tıbbi-teknik bir işlemden çok ekolojik bir meseledir. Oyun, ekolojik çöküşün ahlaki sorumlulukla nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Baba–oğul eksenindeki parçalanma; kimliğin genetiğe indirgenmesi, akrabalık bağlarının araçsallaştırılması ve bunun yarattığı ruhsal yıkım etrafında örülür. B1 ile B2'nin şiddetle sonuçlanan çözülüşü, metindeki suskunluklar, kopuşlar, tekrarlar aracılığıyla görünürlük kazanır. Final, teknolojik yeniliğin ürettiği sorunlarla yüzleştirir; ekolojik distopyanın aile ve kimlik gibi "dokunulmaz" alanları dahi aşındırdığını açıkça ortaya koyar.

Escaped Alone, bu kitabın son inceleme metni ve yirmi birinci yüzyıl tiyatrosunda ekolojik distopyanın en keskin örneklerinden biridir. Bir bahçede sürdürülen gündelik sohbetlerin arasına yerleşen apokaliptik monologlar, ekolojik çöküşün ne denli yakıcı ve ertelenemez olduğunu duyumsatır. Yükselen denizler, çöken altyapılar, toksik akışlar sahnede "gelecek" değil "şimdi"nin gerçekliğidir. Hayatta kalma söyleminin doğal dünyanın çöküşüyle kesiştiği noktaları açan oyun, ekolojik travmanın ölçeğini görünür kılar. Sonuçta, çöküş sürerse insan yaşamının dramatik biçimde daralacağını bildirir. Erken bir "kıyamet" uyarısı gibi okunur. Bu nedenle *Escaped Alone*, ekolojik distopya konusunda yazılmış bir uyarı mektubu niteliği taşır.

Genel çerçevede *Far Away* (2000), *A Number* (2002) ve *Escaped Alone* (2016), yirmi birinci yüzyılın başında ekolojik distopyanın bir haritasını çıkarır. Çevresel çöküş, teknolojik müdahale ile toplumsal duyarsızlığın doğayı ve kültürü nasıl aşındırdığını gösterir. Her metin ekolojik kaygının farklı bir boyutunu öne çıkarırken ortak bir ilkeyi yineleyerek altını çizer: Ekolojik kriz, siyasetten kimlik tartışmalarına, gündelik yaşam pratiklerine kadar hiçbir alanın dışında değildir. *Far Away*'de nehirlerin, hayvanların ve havanın kirlenmesi artık

insanların kanıksadığı bir durum haline gelmiştir. Rahatsız edici olanın normalleştirilmesi yalın biçimde teşhir edilir. *A Number*'da klonlamayla birlikte yaşam, tekrar edilebilir ve standartlaştırılmış birimlere indirgenir. Bu bakış doğal dengeyi zedeler, biyolojik ve kültürel çeşitliliği tehdit eder. Başka bir deyişle, insan ya da hayvan tüm yaşamın faydacı araçlara indirgenmesi tehlikesine karşı güçlü bir uyarı verilir. *Escaped Alone* ise gündeliğin sükûnetini apokaliptik imgelerle çarpıştırır; ekolojik felaketi kadınların sohbetinin içine yerleştirerek krizin evrensel ölçekteki yayılımını görünür kılar, ortak sorumluluğu hatırlatır.

Birlikte okunduğunda bu üç oyun, ekolojik distopyayı politik ve etik bir kriz olarak sahneye taşır. Üstelik distopyayı "uzak olasılık" diye göstermez. Yaşanmakta olan gerçekliği seyircinin yakınına getirir. Bir başka kritik nokta ise oyunlar çözüm ya da yeniden inşa vaadi sunmaz. Bu tercih, yazarda umudun tükendiği anlamına gelmek zorunda değildir. Aksine, ertelemenin imkânsızlığını vurgulayan bir estetik ve etik strateji olarak da okunabilir. Çözümsüzlük, eylem çağrısını keskinleştirir. Churchill'in ekolojik tiyatrosunun gücü tam burada yoğunlaşır. Sürdürülebilir yaşam biçimlerini korumak, "sanatsal bir tema" değil, hepimize düşen etik bir sorumluluktur.

Son olarak unutulmamalıdır ki doğaya verilen her zarar insana geri döner. Doğayı öldürürsek kendimizi de tüketiriz. Gelecek kuşaklara yaşanabilir bir dünya bırakmak için bu oyunların ilettiği uyarıları ciddiye almak gerekir. Bundan dolayı ekolojik farkındalığı büyüten, sürdürülebilir yaşam koşullarına öncelik veren bilinçli bir tutumla yaşamak zorundayız.

KAYNAKÇA

Ağır, B. (2022). "Ecocatastrophe in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*". *Söylem Filoloji Dergisi,* 7 (1), 110-121.

Angelaki, V. (2017). Too Much Information: Caryl Churchill and Millennial Angst. *Social and Political Theatre in 21st-Century Britain. Staging Crisis*. London: Bloomsbury, 19-53.

Anghel, F. (2012). "Alienation in Caryl Churchill's A Number". *Romanian Journal of English Studies,* 9(1), 154–165.

Aston, E. (2010). *Caryl Churchill*. Plymouth, UK: Northcote House.

Atwood, M. (1985). *The Handmaid's Tale*. Toronto, Canada: McClelland and Stewart.

Atwood, M. (2003). *Oryx and Crake*. Toronto, Canada: McClelland and Stewart.

Baccolini, R., & Moylan, T. (Eds.). (2003). *Dark horizons: Science fiction and the Dystopian Imagination*. New York, NY: Routledge.

Bacigalupi, P. (2009). *The Windup Girl*. San Francisco, CA: Night Shade Books.

Bacigalupi, P. (2015). *The Water Knife*. New York, NY: Alfred A. Knopf.

Bartosch, R., & Hoydis, J. (2025). "Climate fiction as future-making: Narrative and Cultural Modelling Beyond Representation". *Future Humanities, 3*(1), e70008. doi:10.1002/fhu2.70008

Bradbury, R. (1953). *Fahrenheit 451*. New York, NY: Ballantine Books.

Brunner, J. (1972). *The Sheep Look Up*. London, UK: HarperCollins.

Buell, L. (1995). *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Buell, L. (2005) *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden:Blackwell.

Butler, O. E. (1993). *Parable of the Sower*. New York, NY: Four Walls Eight Windows.

Butler, S. (1872). *Erewhon: Or, over the Range*. London, UK: Trübner & Co.

Carson, R. (1962). *Silent Spring*. Boston, MA: Houghton Mifflin.

Churchill, C. (2000). *Far Away*. London, UK: Nick Hern Books.

Churchill, C. (2002). *A Number*. London, UK: Nick Hern Books.

Churchill, C. (2016). *Escaped Alone*. London, UK: Nick Hern Books.

Commoner, B. (1971). *The Closing Circle: Nature, Man, and Technology*. New York, NY: Alfred A. Knopf.

DeMello, M. (2012). *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*. New York: Columbia University Press.

Estok, S. C. (2001). "A Report Card on Ecocriticism". *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Modern Language Association*, 96, 220–238.

Estok, S. C. (2005). "Shakespeare and Ecocriticism: An Analysis of "Home" and "Power." *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association, 103*(5), 15–41.

Ferrando, F. (2013). Posthumanism, transhumanism, antihumanism, metahumanism, and new materialisms: Differences and relations. *Existenz: An International Journal in Philosophy, Religion, Politics, and the Arts*, 8(2).

Gaard, G. (1993). *Ecofeminism: Women, Animals, Nature*. Philadelphia, PA: Temple University Press.

Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2nd ed.). London, UK: Routledge.

Glotfelty, C., & Fromm, H. (Eds.). (1996). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press.

Gomides, C. (2006). "Putting a Price tag on Mother Nature: Ecocriticism and Economics". *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 13(1), 171–185.

Griffin, G. (2012). More than a number: Reproductive technologies, cloning, and the problematic of fatherhood in Caryl Churchill's *A Number*. *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies*, 34(2), 11-31.

Güven, S. & Erdoğan, R. (2021). Self-Destruction of Africans in Alice Walker's Possessing the Secret of Joy. *Manisa Celal Bayar University Journal of Social Sciences*, 19(3), 82-89.

Harrison, H. (1966). *Make Room! Make Room!*. New York, NY: Doubleday.

Hatzisavvidou, S. (2024). "Envisioning Ecopolitical Futures: Reading Climate Fiction as Political Theory". *Futures, 163*, 103456.

Heise, U. K. (2008). *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Huggan, G., and Tiffin, H. (2010). *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*. London, UK: Routledge.

Huxley, A. (1932). *Brave New World*. London, UK: Chatto & Windus.

Kovel, J. (2007). *The Enemy of Nature: The End of Capitalism or The End of the World*. London and New York: Zed Books.

Le Guin, U. K. (1972). *The Word for World is Forest*. New York, NY: Berkley Publishing.

Levitas, R. (2013). *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.

Love, G. A. (1990). "Revaluing Nature: Toward an Ecological Criticism". *Western American Literature*, 25(3), 201–215.

Małecki, W. P., Schneider-Mayerson, M., Petterson, A., Dobrowolska, M., & Thaker, J. (2025). "The Role of Hope and Fear in the Impact of Climate Fiction on Climate Action Intentions: Evidence from India and USA". *Poetics, 108*, 101960.

Meeker, J. (1972). *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology*. New York, NY: Scribner's.

More, T. (1516/2002). *Utopia* (P. Turner, Trans. & Ed.). Penguin Classics.

Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, CO: Westview Press.

Muhi, M. T. (2019). "They've Damaged your Uniqueness": Technology as a Source of Dystopia in Caryl Churchill's A Number". *Journal of Education College Wasit University*.

Nayar, P. K. (2010). Ecocriticism. *Contemporary Literary and Cultural Theory: From Structuralism to Ecocriticism* (pp. 241-254). Delhi: Pearson.

Nixon, R. (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Orwell, G. (1949). *Nineteen Eighty-Four*. London, UK: Secker & Warburg.

Parrinder, P. (1980). *Science Fiction: Its Criticism and Teaching*. London, UK: Methuen.

Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.

Rebellato, D. (1999). *1956 and All That: The Making of Modern British Drama*. Routledge.

Robinson, K. S. (2012). *2312*. New York, NY: Orbit Books.

Robinson, K. S. (2017). *New York 2140*. New York, NY: Orbit Books.

Romero, A.M. (2015) *The Alchemy of Capital: Industrial Waste and the Chemicalization of United States Agriculture*. Berkeley: University of California

Rueckert, W. (1978). "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism". *ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 1(1), 107–123.

Rueckert W. (1996). Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism. In C. Glotfelty & H. Fromm (Eds.), *The ecocriticism reader: Landmarks in Literary Ecology* (pp. 105-123). Athens: University of Georgia Press.

Sargent, L. T. (1994)."The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies*, 5(1), 1–37.

Shilova, Y. (2012). Caryl Churchill's *A Number*: Multiple personalities in contemporary tragedy. *Ural State Pedagogical University*.

Shiva, V. (1988). *Staying Alive: Women, Ecology, and Development*. London, UK: Zed Books.

Swift, J. (1726). *Gulliver's Travels*. London, UK: Benjamin Motte.

Tunç Oppermann, S. (1999). Ecocriticism: Natural World in the Literary Viewfinder. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 16(2), 29-46.

Veldman, R. G. (2012*).* Narrating the Environmental Apocalypse: How Imagining the End Facilitates Moral Reasoning Among Environmental Activists. *Ethics and the Environment*, 17(1), 1-23.

Yazgünoğlu, K.C. (2022). *İklim Değişikliği, Antroposen'in Poetikası ve Ekoeleştirel İzler*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Walker, A. (2009). *Possesing the Secret of Joy*. London :Vintage.

Wall, D. (2010). *The Rise of the Green Left: Inside the Worldwide Ecosocialist Movement*. London and New York: Pluto Press.

Watkins, Beth. "Performance Review." *Theatre Journal,* vol. 53, no. 3, 2001, pp. 481-508.

Wells, H. G. (1895). *The Time Machine*. London, UK: Heinemann.

ÖZGEÇMİŞ

Samet GÜVEN, Karadeniz Teknik Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı ana bilim dalından 2009 yılında mezun oldu. 2012 yılında aynı alanda yüksek lisans eğitimini tamamladı. Doktora derecesini İstanbul Aydın Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı programından 2019 yılında aldı. Çalışma alanları arasında çağdaş dönem İngiliz tiyatrosu, toplumsal cinsiyet ve kimlik çalışmaları yer almaktadır. Samet GÜVEN, Karabük Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı'nda Doktor Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.