



T.C

**SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI**

**EKOELEŞTİRİ PERSPEKTİFİNDEN BERTOLT BRECHT'İN EPİK
TİYATRO KURAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ**

Sinan SÜMELİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Fatih NALBANTOĞLU

ISPARTA, 2022

SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

Bu tez 04/07/2022 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından **oy birliği/oy çokluğu** ile kabul edilmiştir.

DANIŞMAN Dr. Öğr. Üyesi Fatih NALBANTOĞLU İmza:

ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Müşerref Ö. ÇETİNDÖĞAN İmza:

ÜYE Dr. Öğr. Üyesi Işınsu ERSAN ÖZTÜRK İmza:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

İmza ve Mühür

Doç. Dr. Mustafa GENÇ

SDÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

Bu çalışma tarafından desteklenmiştir.

Proje No :

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları aldığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim (04/07/2022).

Sinan SÜMELİ



ÖNSÖZ

Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı, tiyatro tarihindeki önemli noktalardan biridir. Klasik anlamda tiyatro anlayışını değiştiren ve içinde bulunduğu çağın gerekliliklerine hizmet eden bir tiyatro kuramıdır. Ekoeleştiri ise; ekoloji biliminin yenilikçi ve disiplinler arası bir dalıdır. Ekolojinin sosyal bilimler ve sanatla bütünleştiği bir dal olan ekoeleştiri, bu çalışmada epik tiyatro kuramını değerlendirmek için bir araç olarak kullanılmaktadır. Ekoeleştiri ve epik tiyatro kuramı, benzer düşünsel kaynaklardan beslenerek iktidar biçimlerinin sorgulanmasını ve toplumsal yaşamdaki hiyerarşilerin ortaya konması yoluyla insan - doğa ilişkisine dair fikirlerin ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır. Topluma ve doğaya dair sorgulayıcı yönleri, bu iki kuramın bir araya getirilerek değerlendirilmesi için büyük bir motivasyon olmuştur. Epik tiyatro kuramı, gerek kuramın yaratıcısı Bertolt Brecht, gerekse diğer akademik araştırmacılar tarafından pek çok çalışmaya konu edilmiştir. Aynı şekilde ekoeleştiri kuramının da içeriği hem ülkemizde hem de uluslararası akademik alanda pek çok yayınlanmış çalışma ile genişletilmiştir. Ancak, bu çalışmayı yaparken karşılaşılan en öncel zorluk, literatürde ekoeleştiri ile tiyatroyu bir araya getiren çalışmaların sayıca az olmasıdır.

Tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Fatih Nalbantoğlu'na destekleri için teşekkürlerimi sunmak isterim. Ayrıca lisans ve yüksek lisans öğrenimim boyunca tiyatroya dair öğrendiğim pek çok şeyi borçlu olduğum çok saygıdeğer hocam Dr. Öğr. Üyesi Murat Çağlar'a teşekkür ederim. Türkiye'de ekoeleştiri ile ilgili yapılan çalışma sayısı yeterli olmadığından kaynaklara ulaşmak için daha fazla çaba göstermem gerekti. Bu konuda da, ekolojiyi sadece bir bilim olarak değil; bir yaşam biçimi ve felsefe olarak da benimsemiş çok kıymetli arkadaşım Dr. Özgül Yahyaoğlu'na teşekkürü bir borç bilirim. Gerek hediye ettiği, gerek ödünç verdiği, gerek benim için satın aldığı kitaplar sayesinde bugün bu tezi tamamlamayı başardım. Aynı şekilde bana sadece bu çalışma konusunda değil; hayatımın her alanında maddi ve manevi destek olan çok kıymetli aileme de sonsuz teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Bu tez için benden daha çok heyecanlandılar. Son olarak kıymetli dostlarım Av. Yeşim Ceren Demirel'e ve Dr. Yadigâr Doğan'a da destekleri ve arkadaşlıkları için ayrı ayrı teşekkür ederim.

Sinan SÜMELİ

13.06.2022

ÖZET

EKOELEŞTİRİ PERSPEKTİFİNDEN BERTOLT BRECHT'İN EPİK TİYATRO KURAMININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Sinan SÜMELİ

Süleyman Demirel Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Sahne Sanatları Anasanat Dalı,

Yüksek Lisans Tezi

Yıl: 2022, Sayfa: 128

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Fatih NALBANTOĞLU

Ekoloji, 19. yüzyılda ilk olarak hayvan türlerinin organik ve inorganik çevre ile olan ilişkilerini inceleyen bir bilim dalı olarak ortaya çıkmıştır. Bugün ise ekoloji; sosyoloji, antropoloji, ekonomi, siyaset bilimi, tarih ve sanat gibi diğer dallarla ortak çalışan, daha kapsayıcı bir şekilde, sadece hayvanların değil; bütün canlıların çevreleri ile olan karşılıklı ilişkilerini inceleyen disiplinler arası bir alandır. Edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri ortaya koyan bir çalışma alanı olan ekoeleştiri, ekolojinin disiplinler arası alana açıldığı çalışma alanlarından biridir. Ekoeleştiri, tarihsel süreç içerisinde birbirinden ayrı olarak düşünülen kültür ve doğa kavramlarını bir araya getirerek sosyo-politik ve ekonomik bağlamlarda çözümlemeler yapar. Ekolojik problemler, yalnızca çevresel kirlilikle sınırlı değildir; aynı zamanda toplumsal adaletsizlikleri, savaşları, sömürüyü ve tahakkümü de içerisine alır. İki ana bölümden oluşan çalışmanın birinci bölümünde, ekoloji ve ekoeleştiri incelenmektedir. Ardından tiyatro sanatındaki ekoloji yaklaşımlarına değinilerek, tiyatro ile ekoloji arasındaki bağlar irdelenmektedir.

Ekolojiyi sanat kuramlarıyla bir araya getiren ekoeleştiri, çalışmanın ikinci bölümünde Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramını değerlendirmek için kullanılmaktadır. Epik tiyatro kuramı, bilimsel ve sanatsal yöntemlerin iç içe olduğu bir uygulama alanıdır. Toplumu bir ekosistem olarak ele alan ekoeleştirden hareketle, epik tiyatro kuramı, bu ekosistem içerisindeki işleyişin aksayan yönlerini ortaya çıkarmaya çalışır. Ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini; sosyal, tarihsel, politik ve kültürel olarak ele alan epik tiyatro kuramı, ekoeleştiri perspektifinden, insanın insanla kurduğu ilişki üzerinden, insanın doğa ile kurduğu ilişkiye atıf yapar. Çalışmanın ikinci bölümünde, epik tiyatro kuramı açıklanmakta, ardından epik tiyatronun dili, yapısı, kullandığı yöntemleri ve oyunları ekoeleştiri kuramı aracılığıyla kapsamlı olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Epik Tiyatro, Ekoloji, Ekoeleştiri, Kültür-Doğa, İnsan merkezilik.

ABSTRACT

INTERPRETATION OF THE THEORY OF EPIC THEATRE BY BERTOLT BRECHT WITHIN THE SCOPE OF ECOCRITICISM

Sinan SÜMELİ

Süleyman Demirel University,

Institute of Fine Arts,

Department of Performing Arts,

Master's Thesis

Year: 2022, Page: 128

Supervisor: Dr. Associate Fatih Nalbantoğlu

In 19th century, ecology has first emerged as a field of science which examines the relations between animal species and organic and inorganic environment. Today, in turn, ecology is an interdisciplinary field which collaborates with other fields such as sociology, anthropology, economy, political sciences, history and arts; and on a more broad basis, studies not only the relations between animals and their environments but also the relations between all the living species and their environment. Portraying the relations between literature and environment, ecology and culture, a field of study, ecocriticism, is one of the fields of study which lead the way of ecology into interdisciplinary basis. Gathering the concepts of culture and nature -which have been considered independent to one another in the historical process- together, ecocriticism offers analyses within sociopolitical and economic contexts. Ecological issues are not solely restrained to environmental pollution, yet, they embody social injustice, wars, exploitation and domination as well. The first chapter of the study, which is composed of two major chapters, scrutinizes ecology and ecocriticism. Then, the study addresses to the relations between theatre and ecology through mentioning ecological approaches in the art of theatre.

Gathering ecology and art theories together, ecocriticism, is used for elaborating on the theory of epic theatre by Bertolt Brecht, in the second chapter of the study. The theory is an area of application in which scientific and artistic methods and techniques are engaged with one another. The theory of epic theatre attempts to uncover the halting aspects of the progress within this ecosystem, based on ecocriticism, that perceives society as an ecosystem. The theory of epic theatre that approaches the oppressor-oppressed, the exploiter-exploited relationships on a social, historical, political and cultural basis; from an ecocritical perspective, refers to the relation which humanbeings form with the nature, through the relationship humanbeings form with one another. The second chapter of the study interprets the theory of epic theatre, then, approaches the language, structure, methods and plays of epic theatre thoroughly, through the theory of ecocriticism.

Keywords: Epic Theatre, Ecology, Ecocriticism, Culture-Nature, Anthropocentrism.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GİRİŞ	1

I. BÖLÜM

1. EKOLOJİ, EKOELEŞTİRİ VE TİYATRO İLE İLİŞKİSİ	16
1.1. Ekolojinin Tanımları, Temel İlkeleri ve Çalışma Alanları.....	16
1.1.1. Kültür-Doğa ve İnsan Merkezilik.....	28
1.1.2. Derin Ekoloji	38
1.1.3. Toplumsal Ekoloji.....	40
1.1.4. Ekofeminizm	41
1.1.5. Eko-Adalet.....	43
1.2. Ekoeleştiri.....	46
1.3. Tiyatro Sanatında Ekoloji	57

II. BÖLÜM

2. EKOELEŞTİRİ BAĞLAMINDA BERTOLT BRECHT VE EPİK TİYATRO KURAMI	67
2.1. Epik Tiyatro Kuramı	67
2.2. Ekoeleştirel Yaklaşımla Brecht ve Epik Tiyatro Kuramı	74
2.2.1. Organik Dramaturginin Unsurları	82
2.2.1.1. Gestus	82
2.2.1.2. Kesintiye Uğratma	84
2.2.1.3. Yabancılaştırma	86
2.2.1.4. Tarihselleştirme.....	90
2.2.1.5. Dekor – Müzik - Biçim.....	92
2.3. Brecht'in Oyunlarında Ekoeleştirel Unsurlar	97
SONUÇ.....	123
KAYNAKÇA	133
ÖZGEÇMİŞ.....	144

GİRİŞ

Tiyatro sanatı, insanlık tarihinin en eski kültürel üretimlerinden biridir. İnsanlık tarihinde söz ve yazı henüz bir iletişim aracı olarak kullanılmıyorken bile tiyatronun varlığından söz edilir. İnsan bedeni, söz ve yazı öncesi tiyatronun bir enstrümanı, yani iletişimin en eskil aracıdır. İnsan, doğada kültürel birikiminin nüvelerini oluştururken, çevresinin ne anlama geldiğini bedeni ile anlatmıştır. Doğa olaylarını, görebildiği gezegenleri, diğer türleri ve bunlarla girdiği doğrudan ilişkileri, bedeni ile harekete dönüştürmüş, anlam üretmiş ve diğer insanlarla iletişim kurmuştur. Yani doğaya en yakın halinde insan, tiyatro icra etmiştir. Bu anlamda tiyatro, hem bir iletişim aracı hem de bir sanat olarak, insanın doğa ile kurduğu ilişkide önemli bir yerde durmaktadır.

Kültürel bir ürün olan tiyatro, kültürün gelişiminden etkilenerek gelişirken aynı zamanda kültürü etkilemiş ve onu değiştirmiştir. İnsanın çevresi ile olan ilişkilerini, bir sahne sanatı olarak kültürün karşısına çıkarmış ve bir ayna görevi görmüştür. İnsanın doğa ile kurduğu ilişkiyi dolaylı olarak insanın insan ile kurduğu ilişkide yansıtmış, böylece kültürün eksikliklerini ortaya koymuştur. Bu çalışma kapsamında da tiyatro sanatının çevresi ile olan karşılıklı etkileşimci bu özelliği göz önünde bulundurularak tiyatroya ekolojik bir perspektiften yaklaşmaktadır.

İnsanlık, gözünü doğada açmıştır. İlk nefesini doğada almış, doğada büyümüş, gelişmiş ve bugünkü yaşına ulaşmıştır. İnsan, ilk kez doğada üretmiştir. Onu diğer canlılardan ayıran bir özelliği olan kültür üretimi de ilk kez doğada ortaya çıkmıştır. Kültürün hem doğaya ait hem de suni bir yapıyı temsil eden ikili bir özelliği vardır. Öncelikli olarak; kültür, insanın doğayla kurduğu ilişkide bir hayatta kalma aracıdır. İnsan türü, var olduğu ilk zamanlardan itibaren içerisinde yaşadığı doğayı gözlemlemiş, onu tanımış, tanımlamış ve kontrol etmeye çalışmıştır. Bunu yaparken kültür üreterek onunla birlikte varlığını sürdürmüştür (Güvenç, 1979:97).

Kültür, insanın en doğal durumunda, doğanın bir parçasıdır. Ancak toplumsal niteliği dolayısıyla insan kültürü; sürekli gelişen, ayrıca kendini dönüştürerek büyüyen suni bir yapıdır. Kültür, gelişim gösterdikçe, doğal evrimsel sürecini, toplumsal evrim sürecine bırakarak doğadan uzaklaşmıştır. Bu anlamda

toplumsal araçlar, kültürün evriminde doğadaki süreçlerin önüne geçmiştir (Marşap ve Akbaba, 2020:103). “Kültür, insanın toplumun bir üyesi olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, ahlak, hukuk, gelenek ile birlikte diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür” (Tylor, 1871:1). Kültür bu anlamda insan türü tarafından üretilen her şeydir. İçerisinde sosyal yaşamı, ilişkileri, dili, dini, bilimi, sanatı, ekonomiyi, politikayı, tarihi kısacası insanın ürettiği ve aktardığı her şeyi içermektedir (Sutton ve Anderson, 2013:5). 18. yüzyılda Aydınlanma hareketi, kültürel gelişim adına bir milat olarak görülmektedir. Bu dönemden günümüze kadar gelinen süreçte toplumun doğa üzerindeki olumsuz etkileri insanlık tarihindeki en ciddi boyutlara ulaşmıştır (Marşap ve Akbaba, 2020:107).

İnsanlığın doğa üzerindeki tahribatı ile ilk olarak ekoloji bilimi ilgilenmiştir. “Ekoloji, canlılar ile fiziksel çevre arasındaki ilişkiyi inceleyen bilim dalı” olarak tanımlanmaktadır (Sutton ve Anderson, 2013:3). Kültür bilimci Bozkurt Güvenç ise, doğayı, en basit haliyle “bir varlık alanı” olarak tanımlar (Güvenç, 2002). İlk Çağ felsefesinin erken dönemi, doğa felsefesi olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde görünenin ve gerçeğin ne olduğu sorgulanırken, doğa üzerine düşünülmüş ve doğa ile ilgili çıkarımlar yapılmıştır (Cevizci, 2019:26). Doğa, İlk Çağ felsefesinde soyut ve somut olmak üzere ikili bir şekilde ele alınmıştır. Platon, gözle görünen çevreyi gerçeğin bir yansıması olarak değerlendirirken, gerçek dediği doğayı soyut bir şekilde ele almaktadır. “Gözler, ya da başka bir duyu, tekliği olduğu gibi görürse, bu bizi varlığın özüne götürmez” (Platon, 2013:286).

Platon’a göre, gözle görünen doğanın kendisi değil yalnızca geçici bir yansımasıdır. Duyu dünyası adını verdiği bu düzlemde, nesnelere sürekli bir değişim içindedirler. Gerçek doğa ve bilgi ise; görünenin ötesinde saklıdır (Senemoğlu, 2016:44). Bu düşünceye göre, insanın fiziksel çevresinden deney ve gözlem sonucu elde ettiği bilgi de gerçek bilgi olarak görülmemektedir. Doğa, insanın çevresinde gözle görünenin ötesinde, nesnelere özünü barındıran bir varlık alanıdır. Platon’un doğa yorumu bu anlamda fizik ötesi bir anlam içermektedir (Erdoğan, 2009:138).

Aristoteles ise, doğayı modern pozitif bilimlerin ele aldığı şekliyle fiziksel çevre olarak tanımlamakta, doğayı insan tarafından duyu organları ile algılanabilen tek bir nesnel evren olarak görmektedir (Erdoğan, 2009). Aristoteles'e göre; görünenin ötesinde, "yerden, boşluktan ve zamandan" bağımsız bir devinim mümkün değildir. Dolayısıyla, nesnel bütünü varoluşsal ilkeleri, gözle görünen doğanın içindedir. Doğa bir amaç, bir ereksel nedendir (Senemoğlu, 2016:52).

Aristoteles için doğa, insan kullanımı için işleyen bir sistemdir. Aristoteles'in doğayı algılayış biçimi, insanı doğada merkeze koyan ve onu başat güç kabul eden 'antroposentrik' yani 'insan merkezci' düşünme biçimin erken dönem halidir. İnsan merkezci bakış açısı, insanı ve insan kültürünü doğadan ayırarak, onları ayrı zeminlerde anlamlandırmaktadır. Kültür, doğayı tanımlayarak kontrol altına alabilecek bir güç olarak görülür. İnsan ise akıl sahibi bir tür olarak evrenin yegane sahibidir. Bu anlamda doğa da insan türünün hizmetinde, kültürün himayesindeki bir araçtır (Ertürk, 2018:203).

Batı medeniyetinin düşünsel temeli olan batı felsefesi, kültüre eleştirel bir şekilde yaklaşan ekoloji tarafından, insan merkezci olması yönüyle eleştirilmektedir. Bugün yalnızca gözle görünür çevresel problemler değil aynı zamanda toplumsal çatışmalar, açmazlar ve yıkımların sebebi olarak da insan merkezci düşünceye işaret edilmektedir. Bu düşünce insanı ve doğayı ikili bir karşıtlık içerisinde değerlendirir. Kültür eril bir temsil olarak, doğanın karşısında konumlandırılır. Yani, doğa kültür karşısında bir öteki olarak tanımlanmaktadır. Ekolojik düşünceye göre ise kültür, doğadan ayrı, doğa üzerinde bir olgu olmaktan ziyade; doğanın bir bileşenidir (Durğun, 2020:157).

Doğayı ve insanı, karşıtlık içinde sunan düalist düşüncenin temelleri, İÖ'den önce 6. yüzyıla kadar dayandırılmaktadır. Aristoteles, **Metafizik** (1982:162) adlı yapıtında; Pisagor'un bu dönemde tasarladığı on adet birbirine karşıt kavram içeren karşıtlıklar tablosunu sıralamıştır;

İyi / Kötü,	Eril / Dişil,
Aydınlık / Karanlık,	Düz / Eğri,

Sınırlı / Sınırsız,	Tek / Çift,
Bir / Çok,	Durağan / Akışkan,
Sağ / Sol,	Kare / Dikdörtgen.

Belirli karşıtlıkların sıralandığı bu tasarı, düalist düşüncenin temeli olarak kabul edilmektedir. Bu tabloda sol tarafta iyi ve eril olanın temsil ettiği olumlu olarak kabul edilenler yer alırken; sağ tarafta ise kötü ve dişil olanın temsil ettiği olumsuzlananlar bulunmaktadır. Pisagor'un karşıtlıkları, daha sonra gelişen Batı Medeniyeti tarafından, akıl ve modernite merkeze alınarak, Pisagor'unkine yakın başka karşıtlıklara dönüştürülmüşlerdir. Bu şekilde kültürel olguların hiyerarşik bir şekilde değerlendirilmesinin yolu açılmıştır. "Kültür / Doğa, Batı / Doğu, Erkek / Kadın" gibi kavramlar yüzyıllar içerisinde birbirinin "tamamlayıcısı hatta eş anlamlısı" haline gelerek söylemsel yapı içindeki hiyerarşiye tabi tutulmuştur (Gürses, 2007: 10-11).

Lloyd, **Erkek Akıl** (1996:23-42) adlı çalışmasında ikili bir ilişki içinde incelenen kültür ve doğa ilişkisini, bu tabloya göre yorumlamıştır. Ona göre; insanın ürettiği kültür, sol tarafta eril olanın yanında yer alırken; doğa, kötü ve dişil olanla ilişkilendirilerek sağ tarafta bırakılmıştır. Böylece kültür ve eril olan arasında anlamsal bir eşitleme yapılırken; doğa ve kadın eş anlamlı olarak düşünülmüş ve bunlar arasında tahakküm alanları inşa edilmiştir. Kültür, forma sahip olan, akılcı, biçimcidir. Doğa ise kestirilemez olandır; akışkan, sınırsız ve biçimsizdir. Kültürün doğa üzerindeki hâkimiyeti; olumsuz kabul edilen akışkanlığın durdurulması, biçimsizliğin forma sokulması, eğriliğin düzeltilmesi ve kestirilemez oluşun bilinir hale getirilmesi ile ilişkilidir.

Doğanın erken dönemlerdeki algılanışı 18. yüzyıl bilimlerinin doğayı ele alış biçiminin temelini oluşturur. Aydınlanma ile birlikte doğa, bilimsel çalışmaların ilgilendiği mekanik bir alan, tüketilebilen bir nesne olmuştur. Descartes ile başlayan ve batı medeniyetinin felsefik ve bilimsel temelini temsil eden kartezyen düşünce şekli, doğa ve insan ilişkisini düalist bir şekilde yorumlamaktadır. Bu ikililikte doğa, akıl sahibi insan karşısında hiyerarşik olarak altta konumlandırılmakta ve edilgen kabul edilmektedir (Durğun, 2020:154).

Kant, **Ahlak Fiziğinin Temellendirilmesi** (2002:32) adlı eserinde, ahlak ve isteme üzerine fikirlerini temellendirirken, çağa hâkim paradigmaya katkı sunmuş ve akıl sahibi insanın doğadaki pratiklerini olumlamıştır. Ona göre; doğada insan ve akıl sahibi varlıklar için kaçınılmaz olan mutluluk arayışıdır. Bu arayışın sahipleri, doğada birer amaç olarak varlık gösterirler. Burada, insan aklını doğa içinde yücelten, akli, doğanın insan haricindeki, kendi içinde, kendine özgü işleyiş biçimi karşısında bir üst basamağa koyan anlayış yatmaktadır. Kant, insan merkezci görüşe katkıda bulunarak; doğadaki her şeyin mutlaka bir amacı olduğunu, bu amacın da insan yararına hizmet ettiğini savunmaktadır (Gül, 2013:20).

Bilimin ve sanatın hâkim paradigması, insan merkezci bir bakış açısıyla işlemektedir. 20. yüzyılın ekoloji düşüncesi, insanın doğa üzerindeki tahribatının temel sebebi olarak bu insan merkezci düşünce biçimine işaret etmektedir. Ekolojik perspektif, insan – doğa ilişkisinin bu şekilde algılaşımın, insan – insan ilişkisi ile doğrudan bağlantılı olduğunu savunmaktadır. Çünkü kriz içerisinde olan yalnızca doğa değil, aynı zamanda insan yaşamıdır. Doğanın tahrip oluşu, toplumsal tahribatın bir yansıması gibidir. Bu anlamda doğanın insan tarafından nasıl algılandığını belirlemek önem taşımaktadır (Maltaş, 2015:2-6).

Toplumsal ekoloji alanında literatüre önemli katkılar sunmuş olan Murray Bookchin, **Ekolojik Bir Topluma Doğru** (1996:45) adlı çalışmasında, insanın doğada merkeze konulmasının ve doğanın yegane amacı haline getirilmesinin toplumsal boyutlarını tartışmaktadır. Ona göre; insanlığın doğayı sömürmesi ve hükmü altına alması gerektiği yolundaki bakış açısı, insanın insan üzerindeki tahakkümü ve sömürsünden kaynaklanmaktadır. Bookchin, toplumsal açmazların, çevresel problemlerle olan bağına dikkat çekmektedir. Bununla bağlantılı olarak kültürün doğa karşısındaki eril inşası, sosyal, siyasal, ekonomik ve ekolojik anlamdaki sorunların da temel sebebidir.

İnsanlığın varoluşu kadar eski olan ekoloji, insanın doğayla olan ilişkilerinin bir bütünüdür. Bugün sistematik bir bilim dalı olmasından önce, insanın doğayla olan bağını ve insanın doğayı koruma ve sürdürme konusundaki sorumluluğunu içeren, çiftçinin, balıkçının, avcının, bahçecinin nefes alıp verir gibi, farkında bile olmadan

bilip anladığı bir konudur (Kışlalıoğlu ve Berkes, 1990:13). 18. yüzyılda sistematik bir bilim dalı olarak ortaya çıkan ekoloji, bu dönemde bir sanat akımı olan romantizmden etkilenmiştir. Bugün ekolojinin ilk dönem temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Alexander Von Humboldt'un düşünceleri Alman idealizmi ve Romantizm ile harmanlanmıştır. Humboldt, tıpkı Schiller, Goethe, Schelling ve Hegel gibi romantik yazarların düşüncelerinden etkilenmiş, doğanın salt akılla algılanabilecek mekanik bir nesne olmadığını savunmuştur (Jackson, 2009:8).

Prusyalı doğa bilimci, keşif gezileri sırasında tuttuğu notlarda doğanın sezgisel bir yanının da olduğunu ve bunun yaratıcı imgelem ile ortaya konabileceğini ifade etmiştir Bunun bir yolu olarak da diğer romantikler gibi sanatı önermektedir. Ona göre, doğa belli başlı kurallarla işleyen mekanik bir yapı değil; tinselliği ve canlılığı bir arada barındıran bir bütündür. Humboldt bu anlamda, akıl - beden karşıtlığını her zaman çatışmacı bir düzleme oturtan kartezyen düşüncenin aksine, bu karşıtlığı bir uyum ve birliktelik olarak da değerlendirmektedir (Wulf, 2017:51-79).

Tiyatro ve ekoloji ilişkisi daha önce akademik literatürde çeşitli çalışmalarla ortaya konmuştur. Baz Kershaw'ın tiyatro sanatına ekolojik bir sistem olarak yaklaşarak tiyatro-performans-ekoloji bağını tartıştığı **Theatre Ecology / Tiyatro Ekolojisi** (2007:9) adlı eserinde, tiyatro sanatının ve ekolojinin temel işleyiş prensipleri karşılaştırılmaktadır. Kershaw, icra edildiği anda gerçekleşen bir sanat olarak tiyatroyu; “gökyüzünde çakan bir şimşek” veya “kıyıya vuran bir dalga” gibi anlık, geçici fakat etkisi köklü bir şekilde kalıcı bir sistem olarak incelemektedir. Ona göre; tiyatro, kültürel bir ürün olarak, doğanın insan yönlü içeriği olan akıllı ve bedeni bir arada barındıran ekolojik bir sanattır.

Literatürde tiyatro sanatını ekoloji düşüncesiyle birleştiren başka önemli bir çalışma ise Bonnie Marranca'nın **Ecologies of Theatre / Tiyatronun Ekolojisi** (1996:xi-xix) adlı derlemesidir. Bonnie Marranca, bu çalışmasının giriş kısmında tiyatro ve kültür üzerine yaptığı çalışmaların onu tiyatronun ekolojik bağlamını düşünmeye sevk ettiğini belirtmektedir. Marranca, tiyatro sanatına dünya tarihinden ayrılmaz bir şekilde düşünülmesi gereken kültür sisteminin ve doğa tarihinin bir parçası olarak yaklaşmaktadır. Coğrafyanın ve iklimin tiyatroyu nasıl etkilediğinden

yola çıkmakta, kültürel bir ürün olarak tiyatronun hem dönüşen hem de dönüştüren özelliğine varmaktadır. Marranca, 20.yüzyıl tiyatrosunun avangard yönelimlerinin Amerikan performans sanatına dönüşümünü, hem kültürün kendi içindeki dinamikleri ile hem de tahrip edilmiş doğa ile ilişkilendirmektedir. Bu anlamda hem ekolojiye hem de tiyatro sanatına disiplinler arası bir metotla yaklaşmaktadır.

Ekoloji, ortaya çıktığı zaman yalnızca bir doğa bilimi olarak algılanmış olmasına rağmen 20. yüzyılın son çeyreğinde disiplinler arası bir nitelik kazanmıştır. Ekoloji, edebiyat, antropoloji, tarih, siyaset bilimi ve sanat gibi disiplinler ile bütünleşerek modern çağın çevresel sorunlarının ortaya konulmasında akademik literatürde geniş bir perspektifin oluşmasını sağlamıştır. Ekoeleştiri kuramı, ekolojinin 20. yüzyıldaki disiplinler arası çalışmalarından biridir (Zapf, 2016:40).

Ekolojik sorunların insan kültürünün incelenmesine doğru evrilmesi, ekoeleştiri kuramı ile birlikte gerçekleşmiştir. Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Derneği (ASLE)'nin kurucularından Cheryl Glotfelty, ekoeleştiriye, “edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi” olarak tanımlamıştır (Glotfelty ve Fromm, 1996:xvii). Ekoeleştiri, temeli yapısalcılığa ve eleştirel teoriye dayanan bir anlatı kuramıdır. Yazın sanatında uygulanan ekolojik prensiplerin, sosyal bilimlerin yöntemleri kullanılarak açıklandığı ve çözümlendiği bir disiplindir. Bu disiplin ekolojiyi edebiyatla buluşturmakta ve ekoloji düşüncesini sosyal bilimler yardımı ile genişletmektedir. Ekoeleştirin sosyal bilimlerle genişletilmesinden kasıt; tahrip olan ekosistemin toplumsal etkilerini ortaya koyuyor olması ve bunları sosyo kültürel bağlamlarda tartışmasıdır (Rueckert, 1996:105).

Ekoeleştiri 1990'lardan günümüze kadar çeşitli evrelerden geçmiş ve disiplinler arası yönünü geliştirmiş bir alandır. Lawrence Buell, **The Future of Ecocriticism / Ekoeleştirin Geleceği** (2005:17-23) adlı çalışmasında; ekoeleştirin kuramsal olarak ortaya çıktığı zaman 90'lı yıllar olmasına rağmen, alanın erken dönemini 60'lı yıllarda Amerikan doğa yazını ile başlatmaktadır. “Birinci Dalga” olarak adlandırdığı bu dönemde, somut çevresel ve doğadaki sorunların kaynağı olarak gösterilen toplumsal problemler, edebi çalışmalarda sunulmaya çalışılmıştır. Ekoeleştiri kuramı için kaynak metinler oluşturan yazar ve

çevre aktivistleri, bu dönemde çevresel problemleri, edebi bir üslupla aktırmışlardır. Henry David Thoreau, Aldo Leopold ve Rachel Carson bu isimlerin başında gelmektedir. Carson'ın Sessiz Bahar'ı ile Leopold'un Bir Kum Yöresi Almanığı adlı eserleri, ekoeleştirmenin ilk dönem metinleri arasındadır. Onlardan önce ise, sosyo ekonomik ilişkileri insan doğa arasındaki ilişki ile yorumlayan Henry David Thoreau'nun Walden adlı eseri önemli bir kaynak olarak gösterilmektedir.

Buell'in "İkinci Dalga" olarak tanımladığı dönem, ise ekoeleştirmenin ikinci evresini yani 2000'lerin başını ifade etmektedir. Bu dönemde, birinci evredeki çevre anlayışı dar bulunmuş ve çevre yalnızca biyolojik değil kapsamı genişletilerek toplumsal olarak da ele alınmıştır. Bu dönemde, ırk, cinsiyet, sınıf gibi kültürel kavramlar çevre sorunlarının ayrılmaz parçası olarak ekoeleştirmede yer bulmuştur (Buell, 2005:17-23).

Serpil Oppermann (2006:8-9); ekoeleştirmenin toplumsal cinsiyet çalışmaları ile bütünleştiği bir alanı olması dolayısıyla ekofeminizme işaret etmektedir. Bu alandaki çalışmalarda genel anlamda, toplumsal olarak tanımlanmış ve belirlenmiş erkeklik ve kadınlık üzerinden yaratılan söylemler incelenmekte ve bu söylemlerin hangi iktidar alanlarını beslediği tartışılmaktadır. Buna ek olarak, erkeğin kadın üzerindeki tahakkümünün, insanın doğa üzerindeki hegemonyasının bir yansıması olduğu, daha önceden de bahsedilen erkek / kadın, kültür / doğa dikotomilerinin ilişkilendirilmesi yoluyla ortaya konmaktadır.

Ekoeleştirmenin ikinci evresinde, sosyo-politik kültürel süreçlere çevre bağlamında odaklanılmış ve çalışma alanı genişletilmiştir. Ekoeleştiri, bu dönemde çevresel adalet / eko-adalet kavramı ile yakından ilgilenmiştir (Buell, 2005:17-23). T.V Reed'in "**Çevre Adaleti Ekoeleştirisine Doğru**" (2002:149-157) adlı makalesi bu konuda önemli bir çalışmadır. Makalede; çevresel meseleler ile sosyal adalet arasındaki bağlantıların ekoeleştirel yöntemlerle incelenmesinin önemine vurgu yapılmaktadır. Bu anlamda, Batı medeniyetinin endüstrileşme ve serbest piyasa kültürünün doğa üzerindeki tahribatı, doğa ile bütünleşik yaşayan yerel kültürler üzerindeki baskı ve tahakküm ile ilişkilendirilmektedir. Doğa ne kadar ötekileştirilirse, yerel kültürler de o kadar kenara itilmekte ve hem ekonomik hem de

kültürel yoksulluğa mahrum bırakılmaktadır. Yerel olan, ilkel kabul edildikçe, sömürüsü meşru, kaybı önemsiz olmaktadır. Ekoeleştirisinin eko-adalet dalı, endüstrileşmenin ve kapitalist global ekonominin bu tahribatını sosyal bilimler ve sanat aracılığıyla ortaya koymaktadır.

Ekoeleştirisinin üçüncü evresi ise, alanın disiplinler arası yönünün daha da genişletildiği bir dönemi ifade etmektedir (Buell, 2005:17-23). Türkiye’de ekoeleştirisinin akademik literatürüne önemli katkılar sunmuş olan Serpil Oppermann, üçüncü evre için; sömürgecilik dönemi sonrası edebiyat ve kültür çalışmalarına işaret etmektedir. Bugünkü evre olarak kabul edilen üçüncü dönemde, “ekoeleştirisinin, post hümanizm şemşiyesi altında yeni çıkan açılımlarla bağlantılar kurularak genişletildiğini” vurgulamaktadır. Bu yeni açılımlar sınıf, cinsiyet ve ırk üzerine geliştirilen, ekoloji ile yakından ilgili yeni kültür kuramları, küreselleşme, yeni maddecilik, biyoetik, biyosemiyoloji gibi yeni alanlardır (Oppermann, 2012:26-27).

İlknur Gürses (2007:81), kültürel ekoloji üzerine yaptığı çalışmasında; toplumsal ve çevresel problemler arasındaki ilişkiyi bir anoloji kullanarak “öteki olma hali” olarak değerlendirmiştir. Ötekilik kavramı, ekoeleştiriye Val Plumwood tarafından “Efendi Modeli(The Master Model)” ile açıklanmaktadır. Kültür, gelişimi boyunca karşısında bir öteki ile var edilmiş ve anlamlandırılmıştır. Bu anlamda ilk öteki, doğa olarak tanımlanmıştır. Öteki olanı tanımlayan ve onun sınırlarını çizen hiyerarşik olarak üstte olan efendidir. Öznenin karşısında konumlandırılan öteki; düzensiz kabul edilen, bilinmeyen, korkulan, sürekli çözülmeye çalışılan ve çözülemediği yerde halının altına süpürülerek yok sayılan olarak görülmüştür. Irk, cinsiyet, sınıf ve toplumsal kimliğin diğer unsurları ötekilik bağlamında incelendiğinde, anlamsal olarak birbirine bağlı bir bütün ortaya çıkmaktadır. Her bir ötekilik, bir diğerinin anlamsal oluşumunu desteklemekte ve pekiştirmektedir (Plumwood, 1993:41).

Ekoeleştiri, toplumsal tahakküm alanları arasında çeşitli anlam bağları bularak bunları birbirleri ile ilişkilendirmekte yani analogiler kurmaktadır. Kurulan bütün anlamsal bağlar ve ilişkiler, ekolojik bir sonuca işaret etmektedir (Yılmaz, 2012:222). Bookchin, ekoeleştirisinin bu yaklaşımını şu sözlerle desteklemektedir;

“Bugünkü ekolojik, ekonomik ya da politik sorunları anlayabilmek için bu sorunların toplumsal nedenlerini incelemeli ve söz konusu sorunlara toplumsal yöntemler üzerinden çözüm getirmeliyiz” (Bookchin, 2013:41). Bu noktada toplum, doğal süreçlerin bir parçası olarak değerlendirilmekte ve kültür de bu anlamda kendi evrimsel süreci üzerinden incelenmektedir. Bookchin’in yaklaşımı, Marx ve Engels’in doğa ile ilgili düşüncelerinden beslenmektedir. Onlar, doğa ve tarihi ayırık ve karşıt olarak görmeyi reddetmektedirler; insanlar her zaman “tarihsel bir doğa”ya ve bir doğa tarihine sahip olmuştur (Morris, 2018:51).

Bugün medeniyet olgusu, toplumun çeşitli kodlar ve semboller yaratarak kurduğu anlam dünyasından ibarettir. Bu anlam dünyasında çeşitli tahakküm alanları oluşturulmuş ve bunların içerikleri tarihsel süreçte meşrulaştırılarak doldurulmuştur. Bugün yaşamda ilk bakışta görünmeyen bu tahakküm alanları, çeşitli bilimsel ve sanatsal yöntemlerle ortaya konmakta ve bozuma uğratılmaktadır. Bir edebiyat kuramı olarak ortaya çıksa da ekoeleştiri, yapısalcılık ve eleştirel kuram gibi alanlardan etkilenmiş ve bugün bilimsel ve sanatsal alanda pek çok çalışmayı perspektifi içine almıştır (Müller, 2017:93-94).

Ekoeleştirin bu temel özellikleri göz önünde bulundurularak, çalışmanın inceleme kısmında; 20. yüzyılın başında edebiyat ve tiyatro dünyasına damga vuran Alman tiyatro kuramcısı Bertolt Brecht’in epik tiyatro kuramı, ekoeleştiri perspektifinden değerlendirilmektedir. Ekoeleştirin ilkeleri göz önünde bulundurularak, epik tiyatro kuramında, çevresel problemlerin arkasındaki toplumsal nedenlere nasıl vurgu yapıldığı tartışılmakta; insanın insan üzerindeki sömürsü ile insanın doğa üzerindeki sömürsü arasında nasıl bir bağ olduğuna işaret edilmeye çalışılmaktadır. Akademik alanda pek çok kere üzerine çalışılmış ve incelemesi yapılmış olan epik tiyatro kuramı, bu çalışmada literatürde mevcut olan kaynaklardan yararlanılarak, ekoeleştiri perspektifinden yeniden incelenmiştir.

Öncelikle, ekoeleştiri kuramının ideolojik alt yapısında; ekolojik anlayışın, özgürlükçü sosyalizm ve anarşizm ile harmanlanmış hali yatmaktadır. Buna göre insan doğa ilişkisi diyalektik bir bağlamda değerlendirilmektedir; insanlar bir yandan doğanın parçası olan doğal varlıklardır ama diğer yandan bilinçli tecrübeleri

sayesinde doğadan ayırdılar. Yani insan - doğa ilişkisi, ne tamamen birbirinden ayrı, birbirinden uyumsuz ne de birbiri ile uyumlu bir şekilde iç içe olabilen iki temel gücün birlikteliği gibidir; aralarında ne keskin sınırlar vardır ne de tamamen ortak alanlar bulunur (Morris, 2018:253).

Serpil Oppermann, “**Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity / Material Ekoeleştirir: Maddesellik, Yöntem ve Anlatı Modelleri**” adlı makalesinde, ekoeleştirirde materyalizmin yerini incelemektedir. Makalede materyalizmi, sosyal bilimlerden sanata, feminizmden antropolojiye, coğrafyadan çevre felsefesine kadar geniş bir alana maddeci ilişkilerle yaklaşan ve ekoeleştirirye önemli ölçüde katkı sunan bir yöntem olarak ele almıştır (Oppermann, 2012).

Brecht’in kimliği de, tiyatro tarihinde bir devrim niteliğindeki epik tiyatro kuramı da ideolojik olarak marksizmden beslenmektedir. Brecht, yaşam tarzı ve kişiliği ile daima eleştirel biri olarak yaşamıştır. Marksizm ile olan ilişkisi, döneminin popüler politikasından uzak, her türlü hegemonyanın karşısında durmaktadır. Brecht’e göre; insan, makine çağında doğaya ve kendisine yabancılaştığı için fizyolojik ve ekonomik olarak yoksul kalmıştır. Diyalektik, bu yoksulluğun ortaya konmasında etkili bir düşünme biçimidir (Benjamin, 2007:13). Brecht’i yakından tanıyan ve onun çalışmalarını akademik alanda ürettikleri ile yaşatan yakın arkadaşı Walter Benjamin, Brecht’in dünya görüşünü hümanist olarak tanımlamaktadır. Brecht’in hümanizmi, Aydınlanma’nın bireyci ve doğa karşısında insan aklını yücelten hümanizminden farklıdır. Onun hümanizmi, acımasız ekonomik ilişkiler altında ezilen, emeği sömürülen, ırkı, cinsiyeti ve etnik kökeni konusunda ötekileştirilen kesimlerin adaletini arayan bir düşüncedir (Nutku, 2007:37-38).

Epik tiyatro kuramı; ekolojik, ekonomik ve politik sorunları sahneye çıkaran ve bunları hem seyirciye hem de oyuncuya tartıştıran eleştirel platformdur. Bu kürsüde, insanın ürettiği kültürün insan üzerinde yarattığı baskı anlatılır. Bu yapılırken seyirciye belirli bir görüş dayatılmaz. Seyirciye sunulan şey, olaylardan ziyade olayların içerdiği durumlardır (Arıcı, 2006:89). “Epik rejinin en önemli görevi sahnelenen olayla, sahneye koyma olayının içerdiği her şey arasındaki bağlantıyı

ortaya koymaktır” (Benjamin, 2007:25). Seyirci, kendisine sunulan durumlar içerisinde belirli bir görüş seçmekten ziyade, bütünsel bir yaklaşımla, çeşitli bakış açıları arasında tartışmaya zorlanır. Yani epik rejî; seyirciyi serbest bırakarak, ona izlediği oyunu bütün boyutları ile tartışabileceği zihinsel bir alan sunar (Benjamin, 2014:11-19).

Richard Schechner, **Environmental Theatre / Çevresel Tiyatro** (1994:xx-xxvi) adlı çalışmasında, ekolojik bir tiyatro yönelimi olarak teatral bir takım etkinlikleri, klasik Batı tiyatrosundan ayırmaktadır. Schechner, çevresel tiyatro olarak değerlendirdiği alternatif tiyatro biçimini 6 aksiyom ile açıklamaktadır. Başlıca; teatrallık, kullanılan araçlar, kullanılan mekânla ilişki, sahne tasarımı, seyirci-oyuncu ilişkisi, metnin değerlendirilmesi şeklinde sıralanan bu aksiyomlar, alternatif yapımların özelliklerini belirlemektedir. Örnek olarak Brecht’in Cesaret Ana ve Çocukları oyununun 1970 yılında James Clayburgh tarafından tasarlanmış haline atıf yapmaktadır. Brecht’in epik tiyatro kuramı; dekor, kostüm, metin, oyuncu gibi sahne elemanlarının kullanılması konusunda sağladığı özgürlük alanı ile bu yapımın klasik sahneleme yöntemlerinden farklı bir biçimde sahnelenmesini sağlamıştır. Bu haliyle çevresel tiyatroyun, ekolojik özelliğini ortaya çıkarmış ve teatral bir etkinlik olarak, “karmaşık bir sosyal iç içe geçmişliği”, “toplumsal beklentiler ve yükümlülükler” ağını temsil etmiştir.

Epik tiyatro kuramı, 20. yüzyılda yazarlıktan yönetmenliğe, oyunculuktan dekor kostüm tasarımına kadar tiyatro sanatında radikal bir dönüşüme yol açmıştır. Baz Kershaw, **Radikal Performans: Brecht ve Baudrillard Arasında** (2015:46) adlı çalışmasında, küresel ekolojik kriz konusunda dışavurumcu işleviyle performans sanatını değerlendirirken, Brecht’in tiyatrosunu, radikal perspektiflerin sunumu konusunda bir başlangıç olarak kabul etmektedir. İlk olarak, popüler kültür endüstrisi içindeki tiyatroyu eleştirerek; daha fazla tüketime ve metalaşmaya hizmet eden, hiyerarşiyi besleyen tiyatro sanatını eleştirmektedir. İkinci olarak tiyatroyu; sınıf, cinsiyet, kuşak, ırk vs. gibi toplumun formasyonlarını biçimlendirmeyi hedefleyen kültürel bir üretim sistemi olarak analiz etmektedir. Son olarak ise; tiyatroyu, “normatif toplumsal değerleri katılımcılarının davranışlarına aşılama çalışması, mekânsal bir doktrinasyon yöntemi” olarak ele almaktadır. Kershaw, Brecht’in epik

tiyatro kuramını, endüstrileşen toplumun popüler tiyatro anlayışına benzer eleştirileri getiren bir kuram olarak öncü kabul etmektedir.

Çalışmanın teorik alt yapısına katkı sunan diğer kaynaklar arasında; Una Chaudhri'nin "There must be a lot of fish in that lake: Toward an Ecological Theatre / O gölde çok balık olmalı: Ekolojik Tiyatroya Doğru" ve Theresa J. May'in "Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage / Tiyatroyu Yeşillendirme: Sayfadan Sahneye Ekoeleştirir" adlı makaleleri bulunmaktadır. Chaudhri, makalesinde; tiyatro sanatındaki ekolojik yaklaşımların, Aydınlanma'nın eril hümanizmasına ve 19. yüzyılın endüstrileşen toplumuna karşı geliştirdiği eleştirel düşünceler sonucunda ortaya çıktığını vurgulamaktadır. Ancak, çelişkili bir şekilde, klasik Batı tiyatrosu da düşünsel olarak Aydınlanma'dan beslendiği için, anti ekolojiktir. Ona göre endüstrileşme ile birlikte ortaya çıkan sosyal adaletsizlikler ve çevre problemleri, insan doğa arasında gitgide açılan mesafeye işaret etmiştir. Natüralist tiyatro ise, çevresel ve toplumsal çatışmalar konusunda sadece metaforik olarak bir ekoloji uygulamış, insan doğa arasındaki ayrıma işaret etse de, toplumsal eleştiri yönünü derinleştirememiştir. Yine de tiyatro sanatı kökeni itibari ile ekolojiktir; doğanın içinden türemiş bir kültürel ürün olarak kendini ve kültürü dönüştürebilme özelliğine sahiptir. İnsanın, doğa ve insan karşısındaki sorumluluğunu ifade etmek adına etkili bir araçtır (Chaudhri, 1994:24-25).

Tiyatronun, anti-ekolojik hümanist gelenekle olan suç ortaklığı bizim eleştirel bir şekilde yaklaşmamız gereken bir konu olmalıdır. Fakat aynı tiyatronun bu suç ortaklığını değerlendirirken tiyatro sanatındaki özdeşimsel olma özelliğini de gözden kaçırmamamız gerekir (Chaudhri, 1994:28).

Theresa J. May ise, ekolojik bir kültürel ürün olarak tiyatroyu, disiplinler arası niteliğinden faydalanarak doğrudan ekoeleştirel bir perspektif ile incelemektedir. Endüstrileşmenin yol açtığı çevresel problemlerin, yalnızca doğada değil aynı zamanda toplumsal yaşamda da gözlemlendiğine ve bunların tiyatro sanatı aracılığıyla ortaya konabileceğine işaret etmektedir. May, tiyatro sanatının anlık gerçekleşme ve toplumsallık özelliklerini göz önünde bulundurarak, tiyatronun doğa yazınından neden uzak kaldığını ve ekolojik ifadesini kendine özgü bir şekilde

metinden sahneye; oyuncu, seyirci ve yönetmen aracılığıyla geliştirdiğini vurgulamaktadır (May, 2005:85).

Bu bilgiler ışığında; “Ekoeleştiri Perspektifinden Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Kuramının Değerlendirilmesi” başlıklı bu çalışma iki ana bölümden oluşturulmuştur. “Ekoloji, Ekoeleştiri ve Tiyatroyla İlişkisi” adlı birinci bölümünde, öncelikle “Ekolojinin Tanımları, Temel İlkeleri ve Çalışma Alanları” başlığı altında ekoloji, temel ilkeleriyle birlikte açıklanmaktadır. Burada ekolojiyi ekoeleştiriye taşıyacak olan; kültür-doğa ilişkisi ve insan merkezlik irdelenirken; derin ekoloji, toplumsal ekoloji, ekofeminizm ve çevresel adalet gibi disiplinler arası akademik çalışma alanları da alt başlıklar olarak incelenmektedir.

Bu başlıklar altında ekolojinin mutlidisipliner çalışma alanları teker teker açıklanırken, aralarındaki benzerliklere vurgu yapılmaktadır. Ekoeleştiri, bu benzerliklerin bir araya gelerek toplandığı bir kuram olarak, birinci bölümün ikinci kısmında açıklanmaktadır. Ekolojinin sosyal bilimlere ve sanata açıldığı bir alan olan ekoeleştiri burada kuramın öncü isimleri ve bu isimlerin çalışmalarıyla örneklendirilerek irdelenmiştir. Ardından birinci bölümün altında üçüncü alt başlık olan “Tiyatro Sanatında Ekoloji” adlı bölümde çeşitli açılardan tiyatrodaki ekolojik yaklaşımlar değerlendirilmiştir. Bu kısımda, tiyatronun kökeni, unsurları ve teknik uygulamaları bağlamında ekolojik yaklaşımların neler olduğu incelenmiş, tiyatro ve ekolojinin birleştiği alanlara yine burada değinilmiştir.

Çalışmanın “Ekoeleştiri Bağlamında Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro Kuramı” adlı ikinci bölümü de üç alt başlıktan oluşmaktadır. “Epik Tiyatro Kuramı” adlı birinci başlık altında; genel olarak epik tiyatronun içeriği ve yapısından bahsedilmiştir. Ardından, Brecht’in yaşamı ve kişiliği ile kurucusu olduğu epik tiyatro kuramı, ekoeleştiri perspektifinden bir değerlendirilmeye tabi tutulmuştur. Bu bağlamda, Brecht’in yaşamı ve dünya görüşü incelenerek, düşünsel olarak ekoeleştiriye yakınlığına vurgu yapılmıştır. Burada Brecht’in kişisel ilgilerinin ekoeleştiri kuramı ile ne derece benzerlik gösterdiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Epik tiyatro kuramının unsurları irdelenerek ekoeleştiri kuramı ile örtüşen yerleri belirtilmiştir. Bu anlamda ekoeleştiri hareketle epik tiyatro kuramının dramaturgi

anlayışı bir organizma olarak ele alınarak bu organik yapının bileşenleri açıklanmıştır.

Burada Brecht'in epik tiyatro kuramının araçları olan; gestus, kesintiye uğratma, yabancılaştırma, tarihselleştirme ve dekor-müzik, organik bileşenler olarak ele alınmış ve incelenmiştir. Epik kuram içerisinde bir organik bileşenin, nasıl bir ekolojik işlevi olduğu tartışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde epik tiyatro dramaturgisi, bir organizma gibi düşünülerek ele alınmış ve bileşenleri ayrıştırılmış ardından Brecht'in çeşitli oyunlarından örneklendirmeler yapılarak içeriği genişletilmiştir. Oyunlarda kullanılan tema, sosyo-politik alt metin, imgeler, karakterler ve çeşitli teknik uygulamalar, ekoeleştirme bağlamında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

I. BÖLÜM

1. EKOLOJİ, EKOELEŞTİRİ VE TİYATROYLA İLİŞKİSİ

1.1. Ekolojinin Tanımları, Temel İlkeleri ve Çalışma Alanları

Ekoeleştirin temelleri, ekoloji bilimine dayanır. Ekoeleştiri, ekolojinin disiplinlerarası bir dalı olarak ortaya çıkmış, temelleri ekolojinin yapı taşları ile örülmüştür. Ekolojik bir vizyondan türeyen ekoeleştiri, ekolojinin eyleme dönüşmüş hali olarak kabul edilir (Yılmaz, 2018:11). Ekoloji, en eski bilimlerden biridir. İnsanlık tarihi başlangıcının tam olarak ne zaman olduğundan söz edilebiliyorsa ekolojiden de o an söz edilebilir. Yani insan doğada varsa ekoloji de sistematik bir bilim olarak var olmasa bile orada bulunmaktadır. Ekoloji, insanlık tarihinde böylesine uzun bir serüven boyunca var olmuş ve pek çok alana açılarak içeriğini geliştirmiştir (Kışlalıoğlu ve Berkes, 1990:13). Bununla birlikte ekoloji bugün de tek başına bir bilimi değil; aynı zamanda bir felsefeyi, ideolojiyi hatta yaşam tarzını ifade etmektedir (Çoban, 2002:10).

Ekoloji teriminin Türkçe karşılıklarını inceleyen Orhan Sevgi (2015:29), kavramsal olarak geniş bir alanı kapsayan ekoloji kelimesinin anlamını incelerken; “ekoloji teriminin, Türkçe karşılık bulunmasında geç kalınmış terimlerden biri olduğunu” ve Türkçe kullanımının terimin içeriğini tam olarak karşılayabilecek şekilde zenginleştirilmesi gerektiğini vurgular. Bir terim olarak ekoloji, Yunanca *oikos* ve *logos* sözcüklerinden türetilmiştir. *Oikos* “ev, hane” anlamına gelirken *oiko* ise “yaşanılan yer, çevre, ev içi ilişkiler” anlamına gelmektedir. *Logos* ise Yunanca “kavramak, bilmek” olan *lego* fiilinden türetilen bilim anlamını taşımaktadır (Odum ve Barrett, 2004:2).

Sözcük, Yunanca kök sözcük *oikos* –ev halkı– ile *logos*’tan – söylem, buradan da dizgesel inceleme– gelen tanıdık *logy* takısıyla türetilmiştir. (...) Ecology (Haeckel’in *ökologie*’si) *habitat* (18. yüzyıldan itibaren karakteristik yaşama yerini anlatan bir isim, “yaşar” anlamındaki Latince fiil biçiminden) anlamını geliştirdi ve de bitkilerle hayvanların birbirleri ve yaşama alanlarıyla ilişkilerinin incelenmesi biçimini aldı (Williams, 2005:133).

Ekoloji sözcüğünün bilimsel literatürde kullanılması 1870'lere kadar geri götürülmektedir. Bu tarihlerde Alman filozof ve zoolog Ernst Haeckel tarafından çeviri yoluyla kullanılmıştır. Haeckel, ekoloji terimini zoolojinin bir alt dalını ifade etmek için kullanmıştır. Böylece 19. yüzyılda ekoloji terimi bilimsel literatürde ilk kez hayvan türlerinin organik ve inorganik çevre ile ilişkilerini inceleyen bilim dalı olarak tanımlanmıştır. Ekoloji terimi 20. yüzyılın ortalarına değin İngilizcede yaygın bir sözcük olamamıştır. Çevresel krizin etkileri insan yaşamında gözle görünür hale gelmeye başladıkça bu terim de dilde yer etmeye başlamıştır (Sevgi, 2015:30).

Türkçe karşılığında genellikle doğrudan Türkçe okunuşu ile yani ekoloji olarak kullanılmaktadır. Sevgi (2015:37); ekoloji teriminin Türkçe kullanımının, çevre bilimi ile karıştırıldığından söz eder. Nihat Şişli, **Çevre Bilim, Ekoloji** adlı çalışmasında; çevre bilimlerinin ne olduğunu tanımlarken, ekolojiyi ile çevre bilimlerini birbirinden ayırır. Ona göre; “çevre bilimleri: insan-doğa ilişkilerini inceleyen uygulamalı ve disiplinlerarası bilim dalıdır. Ekolojiden başka çeşitli bilim ve sosyal bilim dallarını bünyesinde toplar” (Şişli, 1999:154).

Mine Kışlalıoğlu ve Fikret Berkes (1990:14) ise çevre bilimlerini, ekolojinin bir alt dalı olan “insan ekolojisi” ile aynı anlamda kullanırlar. Ekolojiyi ise biyolojinin bir alt dalı olarak ortaya çıkan ve çevre bilimin temelini oluşturan geniş anlamlı bir bilim olarak değerlendirmişlerdir. Buna göre ekoloji, bugün artık yalnızca bir alt bilim dalı olmayı çoktan geçerek, daha geniş bir anlam taşır hale gelmiştir. Ekoloji, insan ekolojisi ya da çevre bilimleri denilen yeni bir bilim dalının temelini oluşturan disiplinler arası bir ana daldır.

D. B. Botkin ve E. A. Keller (2010:vi); environmental science'ın yani çevre bilimin ekolojiden farklı bir çalışma alanı olduğuna vurgu yaparak; çevre bilimi için “dünya üzerindeki yaşamın sürdürülebilirliğini, neyin çevre problemlerine yol açtığını ve bu problemlerin nasıl çözülebileceğini açıklamaya çalışan bir gurup bilimdir” şeklinde bir tanım yapmışlardır. Tahir Çalgüner (2003:62-63) de, ekolojinin çevre problemlerinden daha geniş bir alanı kapsadığına değinerek; ekoloji tanımındaki çevre kavramının insanın gözle gördüğü çevresinden ziyade “bir canlı

türünün varlığını ve yaşamını sağlayan ekolojik faktörlerin bütünü” anlamına geldiğini ifade eder;

Heackel’in(1936) ekoloji tanımlamasında ‘canlıların veya organizmaların ÇEVRE’siyle ilişkilerini inceleyen bilim dalıdır’ tümcesindeki çevre kelimesi ekolojik niş anlamında kullanılmıştır. Dolayısıyla İngilizce karşılığı “environment ya da surrounding ile bir benzetmeye gidilmesi ve bu kelimeye gönderme yapılışı ‘Çevre Bilimciliğin’ bir kelime oyunudur (Çalgüner, 2003:62-63).

Ekoloji, en genel anlamda canlıların çevreleri ile olan ilişkisini inceleyen bilim dalı olarak tanımlanır. Canlıların çevreleri ile olan ilişkisi, ekoloji için, insan odaklı bir sürdürülebilirlik veya çevre kirliliğinden ziyade; dünya üzerindeki bütün sistemlerin hem kendi içlerinde hem de birbirleri arasındaki çok katmanlı ve örüntülü ilişkiler anlamına gelir (Uslu, 1995:18).

İngilizceyi yazı dili olarak kullanan birçok ünlü ekoloji uzmanı environment ve environmental kelimelerini terim olarak yaygın kullanmamışlar ve dizinlerinde göstermemişlerdir. Bu kelimeleri kullandıklarında ise başlıca üç anlamda kullanmışlardır. Bunlar: 1) “Yer, alan, ortam” anlamında, 2) Canlı veya canlı toplumlarının “çevre”si, 3) Diğer kelimelerle birlikte, “çevre ...-leri, ları” anlamındadır (Sevgi, 2015:32).

Necmettin Çepel, **Ekoloji Terimleri Sözlüğü** (1990:258) kitabında çevreyi “belirli bir yaşam mekânında etkili olan fiziksel-kimyasal ve biyotik faktörlerin bütünü” olarak tanımlar. İbrahim Uslu’ya göre (1995:18-19); ekoloji tanımlanırken kullanılan “canlıların çevreleri ile olan ilişkileri” ifadesindeki çevre kavramı, ekolojinin bütünsellik ilkesi ile ilişkilendirilmelidir. Çevre, boyutları ne olursa olsun her bir mekân birimini yani ekosistemi içine alan dünyamızdır. Bu dünya içerisindeki bütün ekolojik olaylar birbirine bağlıdır. O zaman ekolojideki çevre, ekosistemler ve onların örüntülerini içeren büyük bir ağdır.

Çevre bilim (Ekoloji) Sözlüğü’nde de, ekoloji ve çevre bilimleri ayrı dallar olarak tanımlanır. Sözlükte, ekoloji ve çevrenin eş anlamlılığının yanıltıcı olduğuna, bu iki terimin anlam ve kapsamaları arasında farklar bulunduğu dikkat çekilir. Çevre; belirli bir ortamı ya da koşulları anlatmak için kullanılırken; ekolojinin geniş bir yelpazeye sahip olduğu ve yalnızca canlıları ile çevreleri arasındaki ilişkiyi değil;

aynı zamanda toplumlar bilimi bir “BİZ” bilimi olduğu ifade edilmektedir (Güney vd., 2016:132-133).

Murray Bookchin (1996:105) de ekolojiyi ve çevreciliği birbirinden ayırarak çevrenin daha çok insan ölçekli bir kavram olduğunu vurgular. Ona göre çevre, daha teknik bir ortam anlamı taşır. Çevrecilik ve çevre ilişkileri ise bu daha çok doğa mühendisliğinin bir biçimidir. Kamu yararı ve gelecek kuşaklara aktarım, çevre sorunlarının değerlendirilmesi ve çözüm üretilmesi konusunda temel amaçlardır; “Çevreci” terimiyle ahlâki bakımdan yansız, ama somut pragmatik amaçlar açısından doğanın daha etkili teknik yönetimini kastediyorsak, böylesi bir yaklaşım pekâlâ “çevreci” olarak betimlenebilir” (Bookchin, 1996:105).

Heackel bir zoolog olmasının da etkisiyle ekoloji terimini yalnızca hayvanların çevreleri ile olan ilişkilerini anlatmak için kullanmıştır. Bitkiler ve diğer yaşam formları bu ekoloji dışında kalır. Özellikle 1960’ların sonundan itibaren ekoloji ve ilgili sözcüklerin kullanım alanı genişlemiş ve ekoloji bilimi kendi içerisinde insan ekolojisi ve kültürel ekoloji gibi disiplinlerarası sınıflandırmalara kavuşmuştur. Terim, bugün bir yaşam tarzına ve ideolojiye de karşılık gelir. Bu anlamdaki kullanımıyla da ekonomi, politika ve toplumsal kuram ile ilgili problemleri paylaşarak, insanın evrene ve toplum yaşamına dair temel kaygılarını sahiplenir (Enzensburger, 1976:161-162).

Sistematik bir bilim olarak ekolojinin de temeli, diğer bilimler gibi felsefeye dayanır. Felsefe tarihinde yapılan sınıflandırmaya bakıldığında; Thales ve Aristoteles arasındaki dönemi ifade etmek için kullanılan Helenik felsefenin ilk dönemi, doğa felsefesi olarak adlandırılır (Cevizci, 2019:19). Doğa felsefesi olarak adlandırılan antik dönem bilim literatürü, öncesindeki medeniyetlere ait mağara resimleri ve taş yazıtlar gibi kaynaklar bir kenara bırakıldığında bir yöntemle sahip, yazılı ilk ekoloji bilimi olarak değerlendirilir (Sulak, 2018:118).

Platon ve Pythagoras’çıların doğayı açıklama girişimleri bu ilksel çalışmalardandır. Dönem filozofları, doğanın içeriğinin aritmetik ile açıklanabileceğini savunurlar. Doğayı, geometri ile bağdaştırarak geometrik şekilleri doğanın simgeleri olarak değerlendirirler. Değişmez ve sabit olan simgeler doğanın

akışkanlığı karşısında değişmeden kalanın bilgisi olan aritmetiğe dönüşür. “Buna göre, ateş’i (pyr) dört yüzlü, toprağı (geo) altı yüzlü, havayı(aer) sekiz yüzlü, suyu (hydor) on ikiyüzlü, eteri (aether) yirmi yüzlü simgelemektedir” (Erdoğan, 2009:141). Böyle simgelemeler vasıtasıyla içinde yaşanan doğa bir şekilde tanımlanmaya ve bilinebilir hale getirilmeye çalışılmıştır. Bu dönemdeki düşünürlerin ortaya koydukları düşüncelerde, doğa insan karşısında ikincilleştirilmiş, insan evrenin tek ve üstün sahibi ve öznesi olarak konumlandırılmıştır (Sulak, 2018:119).

Aristoteles de doğa tarihi üzerine çalışmalar yapmış ve bazı yerlerdeki çevre koşullarıyla hayvanların davranışları üzerinde durmuştur. Onun bu konudaki çalışmalarının devamını ise öğrencilerinden Theophrastos, farklı alanlarda bulunan bitki tipleri ve topluluklarıyla ilgili yaptığı çalışmalarla getirmiştir (Şişli, 1999:3-4). Aristoteles de doğa yorumunda Platon gibi insanı doğa karşısında üst bir konuma yerleştirir. Aristoteles’in ekolojik sınıflandırması; evreni ve içindeki varlıkları basitten karmaşığa doğru sıralar. En altta hareketsiz maddeler yer alır, ardından bitkiler, süngerler, denizanası ve yumuşakçalara kadar yükselir. Bu sınıflandırmanın en üstünde de memeliler ve insan ile son bulur (Ronan, 2003:111). Aristoteles, doğayı insanın doğuştan gelen bilme arzusu karşısında çözümlenmek için bekleyen bir nesnelere bütünü olarak görür. Doğa, ortaya çıkarılabilecek amaçları olan bir sistemdir. Bu amaçlar, insan için hayatın devamlılığını sağlar. Yani, yine doğanın yegane amacı insandır (Gül, 2013:20).

Antik Yunan felsefecilerinin düşünceleri Orta Çağ’ın ekoloji düşüncesini etkilemiş ve Avrupa Hristiyan geleneğini oluşturmuştur. Bu dönemde doğa, evren ve insan yaşamı dogmatik düşüncelerle açıklanmıştır. Dini perspektiften yorumlanan doğa, tanrı tarafından insanlığın hizmeti için yaratılmış bir düzlem olarak algılanmıştır. Doğanın Orta Çağ’daki bu yorumlanması, Platon’un metafizik yorumu ile Aristoteles’in nesne olarak doğa yorumunun Hristiyan geleneğiyle birleştirilmiş halidir. Platon doğayı, idealar evreninin bir yansıması olarak görür. Böylece doğaya maddesel bir gerçeklik yüklemeyiz. Orta Çağ düşüncesi için de doğa, bir yaratıdır. Bir araya getirilmiş geometrik şekiller gibi bir tanrı tasarıdır. İnsan türü bu tasarının

merkezinde bulunur. Bu düşünce bugünün ekoloji düşüncesinde sorunlu kabul edilen insan merkezci doğa düşüncesidir (Sulak, 2018:119).

Hristiyan geleneği içerisinde, Aristoteles'in hiyerarşi tablosundaki gibi; evrenin merkezinde insan bulunmaktadır. Hem biyolojik hem de düşünme biçimi olarak; “insana” daha çok benzedikleri için diğer canlılar, hiyerarşik sıralamada “hayvanlar” şeklinde adlandırılarak “bitkilerin” üzerinde konumlandırılır. Orta Çağ'daki antroposentrik doğa anlayışında; insan ve ona benzeyen canlılar merkezdeyken, diğer canlılar onlar için yaratılmış araçlardır (Bidhendi vd., 2018:175). Tanrı gökyüzündedir ve insanların sistemler olarak gördüğü her şey yerdedir. Esas varoluş gökyüzünde yer alır, dünya ise çilelerin çekildiği, sınavların verildiği bir düzlemdir. Bu ekoloji anlayışı, Orta Çağ'a Antik Yunan mitolojisinin mirasıdır. Antik Yunan'da da tanrıların insanların kaderlerini belirlediği ve kendi aralarındaki güç mücadelelerini yürüttükleri gerçek ideal dünya; yukarıda, gökyüzündedir. Yeryüzü ise bir trajediler uzamıdır (Paglia, 2004:13-21).

16 ve 17. yüzyıllara gelindiğinde ise ekoloji düşüncesi yine benzer kaynaklardan beslenmiştir. Bugünün ekoloji bilimi tarafından sorunlu bir yaklaşım olarak değerlendirilen insan merkezci görüş bu dönemde de gözlemlenmektedir. Çünkü dönemin bilimsel görüşü ve sanat anlayışı, Platoncu, Aristotelesçi ve Hristiyan akılcı geleneklere dayanmaktadır (Sulak, 2018:120). Descartes ile anılan kartezyen düşünme biçimini de evreni benzer şekilde algılar. Cevizci'ye göre (2019:515); Descartes doğayı tanrının bir tasarımı olarak kabul etmektedir ancak bu doğa tasarımını ele alış biçimi Orta Çağ'ınkinden farklıdır. Descartes'da tanrı, yaratımı gerçekleştiren ancak süreçte müdahale etmeyen, mucize yaratmayan deistik bir güçtür. Bu dönemde liberal bir doğa anlayışı oluşturmakla birlikte Descartes, Orta Çağ'ın insan merkezci doğa düşüncesini devralmıştır.

“Yaratılmamış, ezeli-ebedi, ve yetkin varlık olarak tanrının karşısında ise, Descartes'in mekanizminde, canlılıktan, akıldan yoksun kaba bir maddi varlık olarak doğa bulunur”(Cevizci, 2019:515). Descartes düşüncesinin yücelttiği akıl, canlılığı tamamen sahiplenmiştir. Doğa, bu canlılığın dışında maddi bir varlık olarak değerlendirilmiştir. İnsan, akıl yolu ile canlılığın merkezine yerleştirilmiştir. Doğanın

içinde barındırdığı sonsuz sayıdaki flora ve fauna, beşeri akıl tarafından neredeyse yok sayılmıştır (Ertürk, 2018:203).

Ekoloji biliminin tarihsel serüveni 18. yüzyıldaki Avrupa romantizmi ile devam eder. Romantizm, Avrupa'nın sosyo-ekonomik ve siyasal olarak değişimlerin yaşandığı bir dönemin sanat akımıdır (Karabulut, 2014:33). Merkantilizm etkisiyle Doğu'dan getirilen bilimsel birikim ve zenginlik bu dönemde Avrupa'yı dünyanın merkezi haline getirmiştir. Doğu'dan gelen bu zenginlikler, 16. yüzyılda Aydınlanma'nın bir uzantısı olarak kurulan ulus devletlerin arasında sömürge yarışına ve savaflara sebep olmuştur. İngiltere ve Fransa arasındaki Yedi Yıl savaşı bunlardan biridir. Avrupa, 18. yüzyılda artık Orta Çağ'daki dini kavgalara değil, Doğu'yu sömürge haline getiren kurulu ulus devletlerin güç mücadelelerinin merkezidir (Sander, 2009:144-145).

Taha Çalgüner'in (2003:30) "Romantik Ruh" olarak anlattığı bu dönem; sosyal ve siyasi dönüşümleriyle bugünün ekoloji biliminin hazırlayıcısıdır. Böyle bir siyasal ortam içerisinde, büyük kentler ana üretim araçlarının bulunduğu merkezlere dönüşmüştür. Ticaret, bu üretim araçlarını besleyen önemli bir sermayedir. Bu yüzden, köylerden kentlere büyük göçler yaşanmış ve kırsal eski önemini yitirmiştir. Romantizm böyle bir siyasal ve ekonomik ortamda bir sanat akımı olarak ortaya çıkmıştır (Hauser 1999:49-55).

Romantizmin temel felsefesi, Kant'a, siyasal ideolojik alt yapısı ise Avrupa'nın ulusalcılığına ve Alman idealizmine dayanır (Karabulut, 2014:31-34). Kant; insan ve doğa ilişkisini açıklarken doğayı Fenomenler dünyası olarak bilinemez kabul eder. Ona göre; doğa, bağımsız bir biçimde kendi başına var olamaz; bir amaca ve bilince bağlıdır. Özne ve nesne ilişkisi bakımından, doğanın varlığı onu algılayacak bir akıl gerektirir. Doğadaki her şey, bir nedenselliğe bağlıdır. İnsan ise, özgür tinler dünyasının bir parçasıdır ve doğa alanının üstündedir (Cevizci, 2019:49).

Bununla birlikte, bütün akıl sahibi varlıklar için (buyruklar, bağımlı varlıklar olarak bunlara uygun düştüğüne göre) gerçek olarak varsayılacak bir amaç; dolayısıyla bunların, değil sırf sahip olabileceklerini, hepsinin bir doğa zorunluluğuna göre sahip olduklarını kesinlikle varsayabileceğimiz bir amaç vardır, bu da mutluluk amacıdır (Kant, 2002:32).

Sanat tarihçisi Arnold Hauser'e göre (1995:76); hem estetik ölçütler hem de bilim Romantik döneme kadar bilinen şekliyle usa aykırı bir nitelik kazanarak sezgiselliği öne çıkarmıştır. Bununla ilgili olarak Rousseau gibi 18. yüzyılın önde gelen isimlerine gönderme yapmaktadır.

Daha önceki kuşakların 'kültürden rahatsız olma' duygusu da ilk kez Rousseau ile önem kazanmıştır ve o, bu kültürel yorgunluktan bir felsefe tarihi geliştiren ilk sanatçıdır. Aydınlanma'nın insancılığına şiddetle saldırarak kültürün insanı soysuzlaştırdığını ve tüm uygarlık tarihinin insanı varması gereken yere götürmeyip yanlış yola saptırdığını ileri sürmesi, Rousseau'nun gerçek özgünlüğüdür (Hauser, 1995:76).

Çalgüner (2003:30); 18-19. yüzyıl Rousseau romantizminin, ekolojinin bir düşünce ekolü olarak gelişiminde "ekolojik duygusallık tohumlarını attığını" ifade eder. Çünkü romantizm ve ekolojinin paylaştığı ortak ana tema, doğadır. İnsan merkezci kültür, Rousseau tarafından eleştirel bir perspektifle değerlendirilir. Ona göre; doğa, insanın 18. yüzyıl kent karmaşasından kaçıışı ve özüne dönüş yeridir. Antik Yunan, Roma, Orta Çağ ve Aydınlanma döneminde yüceltilen kültür ve insan, bu dönemde toplumsal ayrışmaların ve insanın doğadan kopuşunun sebebi olarak görülmeye başlar (Hauser, 1999:66).

19. yüzyıla gelindiğinde, Alexander von Humboldt yaptığı çalışmalarla ekoloji bilimine yön vermiştir. Sistemik ekoloji biliminin temelleri, Humboldt'un yaptığı saha çalışmaları sayesinde atılmıştır. Güney Amerika'daki saha çalışmalarında yalnızca bitki çeşitliliği ve biyoloji üzerine çalışmamış; aynı zamanda İspanyolların bu coğrafyadaki sosyal ve siyasal yıkımlarını eleştirmiştir. Humboldt; insan elindeki doğa yıkıcılığını, köleliği, gelir adaletsizliğini, etnik ayrımcılığı, özgürlükler sorununu, hayvanlara yapılan eziyetleri bir bütün olarak görebilen ve bu yönüyle toplumsal ekolojiye önemli derecede katkı sunan bir bilim insanıdır. Humboldt, ekoloji biliminin bugünkü disiplinlerarası alanını genişleten ilk isimlerdendir; döneminin romantizmden etkilenen yazarları ile yakın ilişkiler kurmuştur. 19. yüzyıl tiyatro literatüründe önemli isimlerden biri olan Goethe ile Humboldt, yakın arkadaşlıkları boyunca, bilimin ve sanatın disiplinlerarası yönüne katkı sağlamışlardır (Malçok, 2018).

Goethe'nin oyunlarındaki, romanlarındaki ve şiirlerindeki doğa tasvirleri, Humboldt buna inanıyordu, en iyi bilim insanlarının keşifleri kadar doğrudu. Goethe'nin onu doğayla sanat, hakikatler ve hayal gücünün birleştirmeye teşvik etmesini hiç unutmuyacaktı ve öznelliğe olan bu yeni vurgu, Humboldt'un Leibniz, Descartes veya Newton gibi daha önce gelen bilim insanlarının doğa anlayışlarıyla, romantiklerin şiirleri arasında bağ kurmasını olanaklı kıldı. Humboldt bu yüzden gökkuşaklarının yağmur damlalarıyla yansıyan ışıkla yaratıldığını açıklayan Newton'ın Opticks'yle, Newton'ın -onu bir prizmaya indirgeyerek gökkuşağının tüm şiirselliğini yok ettiği-ni ilan eden John Keats gibi şairleri birbirine bağlayan bağ olacaktı (Wulf, 2019:67).

19. yüzyılda Darwin'in ekoloji anlayışını şekillendiren unsurlardan biri; Humboldt'dur. Darwin; Descartes'ın aklı yücelten doğa anlayışına dayanan ve doğanın parçalara ayrılmak suretiyle denetlenebilirliğine vurgu yapan aydınlanmacı düşünürleri, varlık zincirinden kurtulamamakla eleştirir. Darwin de tıpkı Humboldt gibi, toplumsal ve ekolojik çalışmaları bir araya getirerek; siyaset, biyoloji, felsefe ve sosyal bilimlerin iç içe geçmiş ilişkiler yumağı olarak değerlendirilen Sosyal Darwinizm kuramını oluşturmuştur (Sulak, 2018:122).

Wulf'a göre (2019:31); ekolojistler, çevreciler ve doğa yazarlarının çoğu Humboldt'un ekoloji anlayışını referans alırlar. Bir ekoeleştirici çalışması olarak bilinen Rachel Carson'un Sessiz Bahar'ı Humboldt'un; her şeyin birbiriyle bağlantılı olması fikrine dayanır dayanır. James Lovelock'un yeryüzünü yaşayan bir organizma olarak değerlendirdiği ünlü Gaia Teorisi'ne de yine Humboldt'un düşünceleri kaynaklık eder. Humboldt, yeryüzünü; içgüçler tarafından can verilip hareket ettirilen doğal bir bütün olarak tanımlayarak Lovelock'un teorisine yüz yıl öncesinden zemin hazırlamıştır.

20. yüzyılın başlarında ekoloji, akademik alanda biyolojinin bir alt dalıdır. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında ekolojinin kuramsal bileşenleri açıklanmış ve ekoloji kendi başına bir bilim olarak sınıflandırılmıştır (Kumar ve Mina, 2018:1). Biyoloji biliminin altında ekoloji, bitki ve hayvanların çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen bilim dalı olarak tanımlanırken; disiplinlerarası bağımsız bir nitelik kazanmasıyla günümüzde anlamını genişleterek insan-doğa ilişkilerini de içermiştir (Kışlalıoğlu ve Berkes, 1990:14).

Ekoloji, önceleri canlılar ve fiziki çevreleri arasındaki ilişkiler bütünü olarak ele alınıp tanımlanırken, daha sonra insan ve diğer canlıların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlanmaya başlanmıştır (Özdemir, 1997:17).

E. Odum ve G. Barrett'a göre (2004:3-4); 19. yüzyıl ile birlikte ortaya çıkan çevre problemleri 20. yüzyılda artık bilimsel yöntemler kullanılarak açıklanır. Ekoloji, bu bilimsel yöntemleri sağlayan bir bilim dalı olma misyonunu üstlenmiştir. 1968-70 arasındaki uzay çalışmaları bu anlamda etkili olmuştur. Evren hakkında bilinenler uzay çalışmaları ile arttıkça, medya insanlara Dünya'nın evrene kıyasla ne kadar küçük olduğunu göstermiştir. Dünya, uzay içerisinde çok yalnız ve kırılgan görülmüştür. Bu da insanlara dünyanın tahmin ettikleri kadar büyük ve güvenli olmadığını göstermiştir.

Bu dönemde teknolojiadaki gelişme ve disiplinlerarası eğilim, insanların kirlilik, nüfus artışı, doğal alanlar, biyolojik çeşitlilik gibi konulara popüler medyada sık sık maruz kalmalarına yol açmış, bir ekoloji bilincini oluşturmaya başlamıştır. Hatta 22 Nisan 1970 bugün bile Dünya Günü olarak bilinmektedir (Odum ve Barrett, 2004:3).

S. M. Scheiner ve M. R. Willig (2007:23-24); ekolojinin genel teorisi için yedi adet temel prensip sıralarlar. Bunlar; organizmaların heterojen dağılımı yani çeşitlilik, var olan organizmaların etkileşimi yani bütünsellik, doğanın ve sistemlerin ölümlülüğü, özdenetim ilkesi, kaynakların çeşitliliği, tarihsel evrim ve olasılıktır. Fikret Berkes ve Mine Kışlalıoğlu, bu temel ilkeleri on adet olarak sıralayarak genişletmişlerdir. Önceki ilkelere ek olarak; doğaya karşı edinilen her başarının bir bedelinin oluşu, doğanın geri tepmesi, doğayla birlikte gitmek ilkelerini sıralamaktadırlar (Berkes ve Kışlalıoğlu, 1999:20-26).

Aldo Leopold (2020:135-139) bütünsellik, tarihsel evrim ve doğayla birlikte gitmek ilkeleri çerçevesinde; "*Thinking like a mountain...*" yani "*bir dağ gibi düşünmek...*" ifadesini kullanmıştır. Wisconsin Eyaleti'nde, geyik popülasyonunu arttırmak için kurtlar, insanlar tarafından öldürülmeye başlar. Kurt sayısı azalır, geyik sayısı artar. Ancak ekolojik denge sağlanamaz; geyik sayısının artması sonucu bölgedeki bitki popülasyonu zarar görür. Sonuç olarak erozyon artar, ekosistem bozulur. Aldo Leopold, 20. yüzyılın başlarında pek yaygın olmayan bir düşünce olan doğanın dengesindeki bozulmayı, felsefi açıdan anlatır. Dünyanın içerisindeki

karşıtlıkları ve uyumsuz görünen unsurların aslında bir uyum içinde yaşadıklarını ortaya koyar ve bunu “yalnızca dağ, bir kurdun ulumasını tarafsızca dinleyebilecek kadar uzun yaşamıştır” şeklinde ifade eder (Ekizoğlu, 2013). E. Callenbach (2012:41); ekoloji teorisinin fizikte ve kimyada olduğu gibi; anlaşılır neden ve sonuç ilişkileri üzerinde değil; temel prensipleri dolayısıyla düzenler, ağlar, dengeler ve döngüler üzerinde çalıştığını vurgulamıştır.

Ufuk Özdağ (2017:3); bütünlük, çeşitlilik ve doğayla birlikte gitmek konusunda, Christopher Manes’in “Doğa ve Sessizlik” makalesine atıf yaparak Manes’in; doğayı, aralarında hiyerarşik ilişkiler gözetmeden birbirine bağlı pek çok sistemin bir arada etkileşim içinde olduğu bir sistem olarak değerlendirdiğini ifade eder. Buna göre; eğer insani değer yargıları terazisinde küçük bir yeri olan mantarların bile nesli yarın tükenecek olsa, bu biyosferin geri kalanı için bir felaket olur.

Bookchin’e göre (1994:104); ekolojinin bütünlük ilkesi; “değişmez bir türdeşliği değil, tam tersine; çeşitliliğin dinamik bir birliği” anlamına gelir. Doğadaki denge ve uyuma ulaşmak için, sürekli değişen farklılaşma, sürekli genişleyen çeşitliliğin anlaşılması gerekmektedir. Ekolojik istikrar, basitlik ve türdeşlik demek değil; karmaşıklığın ve çeşitliliğin bir fonksiyonudur. Doğanın bir bütün halinde değerlendirilmesi yani bitki ve hayvanların bir arada ele alınması fikri ekolojide ekosistem kavramının gelişmesi ile sonuçlanmıştır. 20. yüzyılda ekoloji, canlıların, birbirleri ve çevreleri ile olan ilişkisinin, bütünsel bir yaklaşımla, dinamik bir sistem olan ekosistem içerisinde gerçekleştiğini prensip edinmiştir (Kışlalıoğlu ve Berkes, 1990:34-35).

Bookchin’e göre (1994:105-106); ekolojik ilkeler, geleneksel hiyerarşi anlayışlarını besleyen bilimsel yöntemlere örtük bir biçimde meydan okumaktadır. Ekolojinin ilkeleriyle elde edilecek sonuç; Charles Elton’un değerlendirmesinde yatar. Buna göre; dünyanın geleceği yönetilmelidir, ama bu yönetim bir satranç oyunu gibi değil; daha çok bir gemiyi idare etmek gibi olmalıdır. Ekolojinin, insanlara öğretmeyi amaçladığı şey; akıntıyı bulmanın ve akıntının yönünü anlamının yoludur.

Ekoloji bilimini, disiplinlerarası bir alandır. Bu özelliği, literatürde ekoloji biliminin yeni alt dallara ayrılarak geniş bir akademik alana yayılmasına olanak vermiştir. Ekoloji bilimi büyük bir başlık olarak ele alındığında, içerisine bütün canlı ve cansız sistemler girmektedir. Bunlar genel olarak; ekosistemler, popülasyonlar, türler ve biyoçeşitlilik, kirlilik ve iklim değişikliği gibi konuları içermekte ve bu konular belirli alt başlıklarla ayrılmaktadırlar (Kumar ve Mina, 2018:1-5).

M. Q. Sutton ve E. N. Anderson (2013:3-4); ekolojide antropoloji eksenli bir sınıflandırma yapmışlardır. Bu sınıflandırmalarına göre; insan ekolojisi adını verdikleri alan, ekolojinin insan türü odaklı incelemelerini içeren hayvan, bitki ve çevre ekolojisinden farklı ama onlarla ilişkili olan bir çalışma alanıdır. Bu alan insan kültürünü, biyolojisini ve insanın fiziksel çevresi ile olan ilişkilerini incelemektedir. İnsan ekolojisi kendi içerisinde insanın biyolojik ekolojisi ve kültürel ekoloji olmak üzere ikiye ayrılır. Biyolojik ekoloji daha çok fen bilimlerinin çalışma alanını oluştururken; kültürel ekoloji, antropolojinin, sosyolojinin, tarihin ve sanatın çalışma alanlarına dahil olmaktadır. “Kültürel ekoloji insan topluluklarının çevrelerine adapte olmak adına ürettikleri her şeyi inceleyen etnolojik bir yaklaşımdır” (Berkes, 2008:62).

Hubert Zapf, **Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat** (2016:77-78) adlı çalışmasında; kültürel ekolojinin, insan kültürünün gelişiminde doğal çevrenin önemini anlatmak için kullanıldığını ifade etmektedir. Kültürel ekoloji terimini, bugün aynı zamanda ekoeleştirelin disiplinlerarası çalışmalarını içeren alanı ifade etmek için de kullanmaktadır. Kültürel bir malzeme olan edebiyatta, doğa ve insana ait karşılıklı ilişkilerin bulunabileceğini, bunun da edebiyatın kültürel ekoloji olarak bir işlevi olduğunu söylemektedir.

Biyolojik ekoloji ise, daha çok insanın doğada hayatta kalması, üremesi ve genetik başarısı için gereken koşulları araştırır. İnsan fizyolojisinin çevre ile olan ilişkilerini inceler. Yani bir tür olarak insanın çevre adaptasyonunu biyolojik olarak inceler. İnsan kültürü üzerine çalışan ekologlar ise; kültürlerin doğadaki oluşumlarını, kültürel değişim ve gelişim aşamalarını ve bu aşamalar boyunca doğa ile girilen karşılıklı ilişkileri incelemektedirler (Sutton ve Anderson, 2013:3-60).

Antropoloji eksenli diğerk bir sınıflandırma ise, Ernest Callenbach'a aittir. Callenbach, kültürel ekolojiyi dört farklı çalışma alanına ayırmıştır. Bunlar; derin ekoloji, ekofeminizm, toplumsal ekoloji ve eko-adalet alanlarıdır (Callenbach, 2012).

Biyolojinin bir alt dalı olarak ortaya çıkan ekoloji, yalnızca bitki ve hayvanların çevreleri ile olan ilişkilerini incelemenin ötesinde, farklı çalışma alanlarıyla sosyal bilimlere açılarak, geniş ve kapsamlı bir bilim haline gelmiştir. Derin ekoloji, ekofeminizm, toplumsal ekoloji ve eko-adalet başlıklı çalışma alanları, ekolojinin sosyal bilimlere açılan kapılarıdır. Bu çalışma alanlarının ortak özelliğı öncelikle ekolojinin sosyal bilimlerle bütünleştiğı alanlar olmalarıdır. İkinci olarak da hepsi, temelde kültür ve doğa arasındaki düalizme ve insan merkezci düşünce yapısına karşı ortak eleştirel söylemler üretmektedirler.

1.1.1. Kültür-Doğa ve İnsan Merkezilik

Türkçe'de doğa kelimesi, Arapça "tabiat" ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu'nda; "insan faaliyetlerinin dışında kendi kendini sürekli olarak yeniden yaratan ve değıştiren güç, canlı ve cansız maddelerden oluşan varlığın hepsi" olarak tanımlanmaktadır. Bunun yanı sıra; "canlı ve cansız bir varlığın sahip olduğı özellikler ve bir kimsenin eğilimleri ile içgüdüleri" anlamlarında kullanılmaktadır (1988:1397). Türkçe'de doğa kelimesi, İngilizce'de "nature" kelimesini karşılar. Latince "natura"dan gelen "nature", Yunanca *physis* sözcüğü ile eş anlamlıdır. "Physein" fiilinden türetilen bu kelime de; doğma, filiz verme, döllenme anlamlarına gelir (Arıkan, 2021:77).

B. Güvenç (1979:95-98); kültür kelimesi üzerine literatürdeki tanımların çeşitliliğine dikkat çekerek, Kroeber ve Kluckhon'un kültür üzerine yazdıkları antolojide derledikleri 164 adet farklı kültür tanımını dört kategoriye ayırmıştır: bilimsel alanda kullanılan kültür, eğitim alanındaki kültür, estetik alanda kullanılan kültür, maddi ve biyolojik alandaki kültür. Buna göre; bilimsel alanda kullanılan kültür, uygarlık anlamına gelmektedir. Edward Taylor, 1871 yılında bu kavramı ilk kez tanımlarken, uygarlıkla eş anlamlı olarak tanımlamıştır; kültür veya uygarlık, toplumun bir üyesi olarak insanın kazandığı bilgi, sanat, ahlak, gelenekler, hukuk ve alışkanlıkları içeren bir bütündür (Taylor, 1871:1).

Güvenç (1979:95-98), bilimsel alandaki kültür tanımının ardından, eğitim alanındaki kültürü açıklamaktadır. Kültür, toplumdaki eğitim sürecinin bir ürünüdür. Taylor'un tanımındaki bilgi, sanat, ahlak, gelenekler ve hukukun büyük bir kısmı bu süreçle elde edilmektedir. Buradan hareketle kültürün, üretilmesinin ötesinde aktarılma özelliği vurgulanmaktadır. Yani kültür yalnızca üretim değil; büyük bir aktarım sürecidir (Sutton ve Anderson, 2013:5).

Güvenç için bir diğer kültür kavramı ise, estetik alanda kullanılan kültür, yani güzel sanatlardır. Bir iletişim biçimi olarak sanat, kültürün en temel biçimlerinden biridir. Kültürün bu anlamdaki nitelikleri; eleştirici, yaratıcı, eğitici, değerlendirici, güzel ya da güzelleştiricidir (Güvenç, 1979:100). Diğer canlılarda da uyarıcı nitelikte pek çok haberleşme biçimi gözlemlenebilir. Bir tehlikeyi sürüdeki diğer üyelere haber verebilen türlerden, nasıl uçması gerektiğini yavrusuna aşama aşama öğretebilen kuşlara kadar pek çok canlıda iletişimin çeşitli formları görülebilmektedir. Fakat insanın sanat yoluyla kurduğu iletişim şekli, sadece temel bir haberleşme fonksiyonu olmasından daha fazlasını ifade etmektedir. Sanat; estetik, yorumlama, yeniden üretme ve değiştirme özellikleri taşır (Ünal, 2008:12).

Son olarak Güvenç, maddi (teknolojik) ve biyolojik alandaki kültürün kullanımını, "üretme, çoğaltma" anlamına geldiğini ifade eder. Burada Marks'a atıf yaparak; kültürü, "insanın doğada hayatta kalmak adına ürettiği her şey" olarak tanımlar. Buna göre; "insan, üretici, deneyici, çoğaltıcı ve besleyicidir". İnsanın ürettiği kültür de, insanın doğa ile girdiği ilişkinin bir sonucudur (Güvenç, 1979:95-98).

Ekolojik düşüncede de kültür, doğadan ayrı tekil bir yapı değil; insanın doğa ile girdiği ilişkilerin bir sonucudur. İnsan, üretmeye doğada başlamıştır. Bu yüzden ekoloji, kültürü içinden çıktığı doğa üzerinden tanımlamaktadır (Zapf, 2010:137). Etimolojik olarak yaklaşıldığında bile; kültür kelimesinin, insanın toprakla girdiği ilişki sonucunda ortaya çıkmış bir kelime olduğu görülür. "*Culture*, kelimesi Latince *colore* yani toprağı sürmek, ekip biçmek anlamına gelmektedir. Benzer şekilde *cultura* kelimesinin Türkçe karşılığı; ekin anlamını taşır" (Güvenç, 1979:96).

Buna rağmen, kültür ve doğa birbirlerinden ayrı hatta birbirlerine karşıt iki kavram haline gelmiştir. Ekoloji, bu ayrılığın aydınlanmacı düalist düşünceden kaynaklandığını savunmaktadır; düalizmi reddederek, kültür ve doğa arasında daha kapsamlı ilişkiler ortaya koymaktadır. Düalizimde kültür ve doğa bağıntısının kurucu ögesi, madunluk ilişkisidir. Madunluk ilişkisine göre; insan efendi, doğa ise onun kulu olarak görülür. Bu ilişkide insan, doğaya bahşedilmemiş bir hakka sahipken, doğa, efendisinin ihtiyaçlarını tek taraflı olarak karşılamak zorundadır. Bu madunluk ilişkisinde kültür, doğanın üzerindedir (Bidhendi vd., 2018:169).

Plumwood bu ilişkiyi efendi köle modeli üzerinden yorumlayarak, öteki kavramı üzerinde durmaktadır. Efendi, sınırlarını çizdiği, tanımladığı ve kontrol altında tuttuğu bir öteki yaratarak tahakkümünü sağlamaktadır. Kültür yani efendi, aklın ve bilimin yegâne güç olarak görüldüğü, sadece insana ait güvenli bir alan olarak doğanın istenmeyen yönlerini kendinden uzak tutmaktadır. Doğanın bazı yönleri kültür için bir tehdittir. Uygarlık, bu yüzden efendi tarafından belirlenen normlar, kurallar ve yöntemlerce idare edilmektedir (Plumwood, 1993:41). Örneğin kadınlar ve cinsellik, tarih boyunca doğa ile ilişkilendirilmiş ve tehlikeli kabul edilmiştir. Bu yüzden cinsellik ve kadın, günah kavramının merkezine konmuştur. Kadın ve cinsellik doğanın şeytani güçlerinden beslenmektedir. Doğa, kadın, cinsellik; özne olan erkek akıl karşısında, öteki olandır (Paglia, 1996:17).

Batı düşüncesinde; akıl ve düzenin yansımasının kadın ruhunda erkek ruhundaki kadar net olmadığı var sayılmaktadır. Batı mitolojisinde, kadınların ruhları, akıl'dan yoksun erkeklerin günahkâr ruhlarından doğar; bu nedenle de ruha rasyonel olmayan öğelerin karışması, kadınlarla özdeşleştirilmiştir. Doğa ve kadın, erkek medeniyet tarafından rasyonel olmayan, kural dışı olarak görülmektedir. Ekolojik düşünceye göre; insanın insana bakışı ile insanın doğaya bakışı arasında bir fark yoktur. Batı medeniyeti, bütün ötekilerini aynı tahakküm mekanizmalarını kullanarak belirlemektedir. Güçlü bir kültürel unsur olan din; kadına nasıl yaklaşırsa, doğaya da aynı şekilde yaklaşmaktadır (Lloyd, 2015:27).

Paglia (2004:13); insanın doğaya olan mesafesini, Antik Yunan mitolojisi ile ilişkilendirmektedir. Paglia'ya göre, kültür ve doğa arasındaki ilişki, gökyüzü

kültünün yani; semavi inanışların, yeryüzü kültürünün yani; doğa inanışlarının yerini almasıyla tepetaklak olmuştur. Doğa ananın gücü eril Apollon'a geçmiştir. Paglia için ilk durumda kültür; insanın doğa karşısındaki direncinin bir sonucu olarak üretilmiş suni bir yapıdır. Suni bir yapı olarak toplum; aslında doğanın karşısında bir dirençtir. Paglia; düalistik düşüncenin tam tersine, tarihsel olarak doğanın kültür karşısında üstte olduğunu ifade etmiştir.

Düalizme dayanan bilimsel yöntemler, insan bedenini ekosistemden kopuk ve hiyerarşik olarak diğer canlıların üzerinde kabul eder. Kartezyen düşüncüyü toplumsal söylemlerin merkezine oturtan ve insanı yaradılışın merkezindeki bir yönetici olarak kabul eden bu geleneksel görüş; doğayı, insanın ekonomik kazançları adına kullanabileceği bir tüketim maddesi olarak görmektedir. Bu bakış açısıyla, hem simgesel hem de fiziksel olarak doğal beden kategorisi içindeki toprak ve diğer tüm canlıların bedenleri öteki olarak kabul edilmiş ve sömürgeci bir zihniyetle insanın çıkarları için sadece bir meta olarak değerlendirilmiştir (Oppermann, 2006:2-3).

Paglia (2004:17), Batı felsefesinin kültürü doğanın üstüne koymasına karşılık; Doğu felsefesinin doğayla çatışmacı değil uyumlu olan ilişkisine dikkat çeker. Ona göre; Batı, nesnelere farklı kimlikleri olduğu görüşünü savunmaktadır. Tanımlamak, bilmek; bilmekse tahakküm etmektir. Uzak Doğu kültürü doğaya karşı hiçbir zaman bu türden bir çatışmaya girmemiştir. Uzak Doğu'nun kültürel geleneği, karşı koyma değil itaat etme üzerine kuruludur. Paglia, uygarlığın temel yapı taşı olan Batı bilimini, Apollon ile ilişkilendirmektedir; düalizmin akli yüceltmesini, gökyüzüne yüceltilmiş Apollon'a dayandırmaktadır.

Eleştirel bir yaklaşımla ekoloji, Aydınlanma'nın kültür doğa düalizmini reddeder. Descartes'in ruh ve beden arasında kökten bir ayrılık olduğu düşüncesi, kültür ve doğa arasında yapılan ayrımın başka bir versiyonu olarak görülür (Gül, 2013:18). Lyold'a göre (2015:75); Descartes, anlaksal olmayan tutku, duyu ya da hayallerin ruhun aşağı bölümleri veya yönlerinden gelmediğini, bütün bunların ruhun dışında olup bittiğini bedenden gelen saldırılar olduklarını düşünür. Descartes rasyonel olmayan, kültürden dışlanan, iktidarlar tarafından öteki ilan edilen doğa ile

beden arasında bir safdaşlık görmektedir. Bu düşünceye göre; insan doğasında aklın hükmetmesi gereken yerler vardır; aşırılıklar tehditir ve doğadan gelmektedir.

Ekoloji, kültür ve doğa arasındaki çatışmayı reddetmez. Kültür ve doğa arasındaki çatışma, doğal bir sürecin sonucu olarak yaşanmaktadır. Kültür yapısı gereği, doğal evrimden bağımsız değildir. Çünkü insana dair bütün varoluşsal özelliklerin kaynağı doğal evrimdir. Fakat kültür, belirli bir gelişimsel aşamayı geçtikten sonra doğal evrimden kendi kültürel evrimine doğru yol almıştır. Makineleşme ile başlayan bu yeni gelişim aşamasında, kendi kendini üreten, tüketen ve yeniden üreten bir kültür oluşmaya başlamıştır. Kültürün geldiği bu aşama, insanlık tarihi boyunca değişen ve gelişen üretim biçiminin bir sonucudur. Bu üretim biçiminde; iş bölümü arttıkça gereksinimler de bununla orantılı şekilde artar. Gereksinimler arttıkça iş bölümü de artar. Artan iş bölümü gereksinimleri kamçılar, gereksinimlerin çeşitliliğini artırır, emeği giderek mekanikleştirir, böylece emeğin yerine makineleşmeyi geçirir (Afşar, 1999:9).

Ekolojide kültür ve doğa arasındaki çatışma, tarihsel evrimci bir anlayışla yorumlanmaktadır. Kültür, doğal evrimin bir ürünüdür. Bu yüzden kültür ve doğa arasında radikal bir ayrım yoktur. Bu ayrımı Kartezyen felsefenin, insan merkezci paradigması yapmaktadır. Kültürün doğa üzerindeki tahakkümü, endüstrileşme ile birlikte toplumsal alanda kendini daha çok göstermeye başlamıştır. Marksizm, bu anlamda özgürlükçü sosyalizmle ekolojik anlayışı harmanlayarak, ekolojide kültür ve doğa ilişkisine diyalektik materyalizm çerçevesinden bakılmasına imkan vermektedir (Morris, 2018:253).

Diyalektik terimi, Fransızca *dialektique* yani; tez ve antitez kullanarak “akıl yürütme yöntemi” anlamına gelen sözcüğün Türkçeleşmiş halidir. Diyalektik kelimesi, Eski Yunan dilinde söylemek anlamına gelen *-lego*, fiiliyle, “karşı karşıya” anlamındaki *dia+* ön ekinden türetilmiştir. Doğa felsefecileri, doğayı ve doğa olaylarını kapsayan düşüncelerini diyalektik üzerine kurmuşlardır. Doğa, sürekli bir hareket ve değişim içinde değerlendirilmiş, doğa içindeki gelişim ve değişim, doğadaki karşıt güçlerin birbirlerini karşılıklı bir biçimde etkilemelerinin sonucu olarak görülmüştür (Stalin, 1938:651).

Cevizci'ye göre (2019:814-848); 19. yüzyılda Hegel, diyalektik bir ilişkilendirme ile, insan bilincini evrimsel sürecin bir parçası olarak değerlendirerek, bilinci tarihsel bir gelişim içinde incelemiştir. Hegel; akıllı, tarih içinde gelişen, bireysel ve sosyal hayatın farklılaşan koşullarından her daim etkilenen bir şey olarak ele alır. Doğa ve akıl, bu değerlendirmede, ezeli ve ebedi olarak statik bir yapıda değil; karşıtlık içinde değişim ve dönüşüm içindedir. Akıl değişerek farklılaşsa da; doğa, aklın ön koşuludur.

Marks ve Engels de, toplumbilim ve felsefe çalışmalarında diyalektiğe büyük bir yer vermişlerdir. Marx'ın diyalektik görüşüne göre; bütün olguların temelinde doğadaki diyalektik yasaya uygun bir oluşum süreci yatmaktadır. Diyalektik düşünme, kartezyen düşüncenin olguları birbirinden soyutlayan ve sınırlayan yönteminden farklıdır. Olgular, sadece belirli bir zaman kesitinde, duylulara verili olması açısından değerlendirilmez; süreç ve bir bütünlük içinde kavramaya olanak sağlayan bir diyalektik yönteme dayandırılır (Özçınar, 2013:96).

Klasik Batı felsefesi, doğayı daha önce de bahsedildiği şekliyle karşıtlıklar zeminine oturarak açıklarken; Marks ve Engels, doğayı ve kültürü bir karşıtlık içinde görmezler. Kültür Marks'ın diyalektiğinde, doğanın bir varyasyonu olarak doğan ve kendi evrimsel süreci içinde açıklanması gereken bir yapıdır. Kültürün kendi yapısı da dâhil kültürel bütün olgular, diyalektik yasalar çerçevesinde kendi gelişim süreçleri içerisinde incelenmelidir. Bu yönüyle kültürde, doğadaki evrimden bağımsız olmayan bir süreç işlemektedir. Diyalektik felsefe, her şeyin birbirine bağlı olduğu, sürekli olan bir değişim düşüncesinden beslenir. Karşıtların birliği ve mücadelesi yasası diyalektik değişimin içeriğini belirleyen en öncelikli ya da en temel yasalarından biri olarak kabul edilir (Özçınar, 2013:102).

Diyalektik materyalizmde, bütünsellik kapsamında hiçbir olgu birbirinden koparılıp soyutlanamaz. Her oluş bir başka oluşu besler. Bu hem doğada hem de kültür içindeki örüntülerin ne anlama geldiğini açıklamaktadır. Bütün bu örüntüler, gelişimlerini kendi içlerindeki çeşitliliğe borçludurlar. Diyalektik materyalizm, tekil açıklamaların yerine bütün bir çeşitliliğin evrimsel sürecine odaklanmaktadır (Topakkaya, 2009:66).

Ekolojide, kültür ve doğa ilişkisi, kapitalizm ve birey ilişkisinin başka bir boyutudur. Çevresel adalet çalışmaları bu ilişkiden yola çıkmaktadır. Bugün, çevre problemlerinin en fazla yaşandığı yerler; insani yaşam koşullarının en kötü olduğu, devletin kurumsal mekanizmalarının birey için işlemediği, zengin ve fakir arasında büyük bir uçurumun olduğu ülkelerdedir (Adamson, 2010:11). Reed (2002:149), kültür ve doğa arasındaki ilişkiyi; “ulusal ve uluslararası ırkçılık, nasıl olur da daha büyük çevre problemlerine ve sorumsuzluklarına yol açar” sorusuyla irdelemektedir. Bookchin (1996:45) de, kültür ve doğa arasındaki ilişkiyi ekolojik bir yaklaşımla değerlendirerek, çevresel problemlerin kökeninde, hiyerarşi ve sömürünün yattığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla, bireyin bireyle, bireyin toplumla ve daha büyük ölçekte toplumların toplumlarla ilişkisi, kültürün doğa ile olan ilişkisini belirlemektedir. Ekolojik problemlerin sebebi; hiyerarşi ve tahakkümü doğuran insan toplumunun derinlerinde yatan kurumsal, ahlaki ve tinsel değişimlerde gözlemlenmelidir.

Ekolojide, kültür ve doğa ilişkisinin çözümlenmesi yalnızca çevresel problemlere değil aynı zamanda siyasal, toplumsal ve ekonomik alandaki sorunların çözümüne de kapı açmaktadır. Bu anlayış; bilimi sanattan, ruhu bedenden, erkeği kadından, Batı’yı Doğu’dan ve kültürü doğadan yabancılaştırmadan karşı karşıya koymaktadır. Ekolojik anlayışta, ikililikler arasındaki çatışma yeniden adlandırılarak bir entegrasyon sağlanır. Bu entegrasyon tam anlamıyla bir bütünleşme, harmonik anlamda bir birleşme ve iç içe geçme içermez. Tam tersine, ikililiklerin ekolojik bir bakış açısıyla bir araya getirilmesi; çatışmaya, gelgitlere ve yeniden doğuşlara neden olur. Söz konusu çatışma, bu ilişkinin dinamik ve dönüştürücü olmasını sağlar. Karşıt güçler yan yana gelir, ilişkiye girer buna rağmen uyum, bütünleşme ya da ikililiğin ortadan kalkmaz; dengeleme sağlanır (Gürses, 2007:36).

İnsan türünün öncelikli amacı, tıpkı diğer türlerde olduğu gibi, zorlu doğa koşulları altında varlığını sürdürmektir. Bunun için insan, binlerce yıllık bir mücadele vermiştir. Ancak, doğal sistemlerin işleyişinin bir parçası olan insanın hayatta kalma ve varlığını devam ettirme amacı, insanın belirli bir kültürel gelişimi başarması ardından zararlı bir hal almaya başlamıştır. İlksel toplumlar, insanı doğanın bir parçası olarak kabul ederek, doğa ile simetrik bir yaşam ilişkisi

kurmuştur. Fakat avcı toplayıcı toplum sonrasında gelişen tarım ve ticaretin ardından kitlesel ve seri üretime geçilmesi ile birlikte, insan ile doğa arasındaki ilişki değişmeye başlamış; uyum yerini, tahribata bırakmıştır (Birdişli, 2014:28).

İnsanın verdiği zararın felsefik olarak kökleri insanı doğa karşısında merkeze alan düşüncede yatmaktadır. İnsan merkezilik, insanın varlığını doğadaki yegâne amaç olarak gören bir düşünme biçimidir. Bu bakış açısına göre; insan doğadaki diğer türlerden üstün ve ayrıcalıklıdır (İgit, 2016:957). Lynn White (1967:5), insan merkezci dünya görüşünün temellerini Orta Çağ'da Yahudi ve Hristiyan felsefesine dayandırarak insan merkeziliğin, paganizm sonrası ortaya çıkan bir düşünce olduğunu ifade etmiştir;

Aynı sömürü anlayışının örneklerini, M.Ö. 830 yılından kısa bir süre önceki döneme denk gelen Batının resimli takvimlerinde de görüyoruz. Eski takvimlerde, ayları sembolize etmek için pasif olan kişilikler kullanılırdı. Orta Çağ usulü takvimlerin belirleyicisi olan yeni Frenk takvimlerindeyse durum oldukça farklıydı. Bu takvimlerde insan ırkının dünyayı gücüyle, kuvvetiyle kazandığını görüyoruz. Çiftçilikle, hasat ekerek, ağaç ve domuz keserek... İnsan ve doğa birbirinden ayrı iki unsur ve insanoğlu diğerinin efendisi konumunda (White, 1967:5).

İnsan, teknik meziyeti olan bir türdür. Teknik özellik, insana alet kullanmayı ve onu geliştirebilmeyi sağlar. İnsan bu sayede, doğada hayatta kalmıştır. Necati Erbil Ertürk (2018:203), teknik için; "1- insanın maddeye müdahale etme ve yeniden düzenleme kapasitesi, 2- insan tarafından üretilmiş yapay nesnelere bütünü" tanımlarını yapmaktadır. White'a göre (1967:5); insan merkezilikteki sorun, insan türünün doğayı etkileme veya dönüştürme gücü değildir. İnsan varlığını devam ettirmek için buna mecburdur. İnsan merkezci yaklaşım, insan ve doğa arasında düşünsel bir hegemonyayı ifade edecek şekilde; insanı doğadan ayırarak onu doğanın efendisi olarak konumlandırması açısından sorunlu kabul edilmektedir.

Bookchin'e göre (2013:23-24); insan merkezilik karşısındaki tutum, insan türünü kötülemek ve değersizleştirmek anlamına gelmemektedir. İnsan, kültür üreten bir türdür. Bu üretimi de evrimsel bir sürece tabiidir; gelişerek ilerler. Kültürün tarihsel olan bu evrimi, doğal evrimden bağımsız değildir;

İnsanların bir tür olarak çevrede bozukluklara yol açtıkları söylendiği zaman, bu bozukluklar bir takım toplumsal bozuklukların sonucu olmaktan çıkarlar. Böylece baskı altındaki etnik azınlıklardan mı, kadınlardan mı, Üçüncü Dünyalılar'dan mı, Birinci Dünyalılar'dan mı söz ettiğimize bakılmaksızın, ona dâhil olan herkesin çevrede bozulmalara yol açmak konusunda güçlü şirketlerle işbirliğine girdikleri efsanevi bir insanlık yaratılmış olur (Bookchin, 2013:23,24).

Mahmut Özer de (2017:41), doğa ve çevre sorunlarının esas nedenlerinden biri olan insan merkeziliğin yanlış yorumlanabileceği üzerinde durmaktadır. Bununla ilgili bir uçak kazasını örnek verir. Özer; kuş çarpması sonucu nehre düşen bir uçakta, can kaybının olmayışı önemli bir haberken, motora çarparak ölen kuş sürüsünün ve nehirdeki kirliliğin önemli bir haber olamadığından bahsetmektedir. Özer; “doğa ve çevre sorunlarına karşı duyarlı biri olarak, söz konusu uçakta bir yakını veya tanıdığı biri olsaydı, o an motorda ölen kuşları veya nehirdeki ekosistemin durumunu umursamayacağını” ifade eder.

İnsan merkeziliğin sorun olarak kabul edilen yönlerinden biri, doğayı mekanik bir yapı olarak gören Batı felsefesidir. Doğa, üzerinde belirli oynamalar yapılarak hizaya sokulabilecek bir mekanizma değildir. Doğa, sonsuz sistemler bütünüdür. İnsan da o sistemler bütünü içerisinde bir parçadır. Darwin'in evrimsel ekolojisinde; insanlar, Tanrının yarattığı özel varlıklar değil, doğal dünyanın ilkelerine göre belirlenen evrimsel bir sürecin ilkeleridir. Ekolojik anlayışta; kartezyen düalizm, özcülük ve insan merkezci etik içindeki mekanik dünya görüşü tümünden reddedilmektedir (Morris, 2018:243).

Andrew Dobson (2016:83) ise insan merkeziliğin literatürde iki anlama geldiğini ifade etmektedir. İlk anlamıyla; insan merkezilik insan olmanın kaçınılmaz bir özelliğidir. Yani, diğer canlılardan farklı olan; ellerini kullanabilen, alet yapabilen ve geliştiren, kültür üretebilen, ürettiği kültürü geliştirerek sonraki kuşaklara aktarabilen insanın, bu özellikleri gereği kaçınılmaz bir biçimde insan merkezci olması kastedilmektedir. Özer'e göre; insanın kendi aile üyelerinden biri nasıl bir yabancından daha değerli ise, insan türüne mensup biri için de insan, bir bitkiden, bir hayvandan bir ormandan ya da bir ırmaktan daha değerlidir. Bu anlamdaki insan merkezilik acımasız bir türçülük anlamına gelmez. İnsan işbirliği

yaparak varlığını devam ettirebilen bir türdür. Bu yüzden yaşamını devam ettirmek için iş birliği yapabileceği bir dünya düzeni kurmaya çabalaması da doğal olarak değerlendirilebilir (Özer, 2017: 41).

Dobson'ın (2016:83) belirttiği insan merkeziliğin ikinci anlamı ise; insan dışı dünyanın araçsal kullanımı ile ilgili bir adaletsizlik ve haksızlık unsuruna sahiptir. Doğanın işleyişinin, sadece insan türünün özellikleri üzerinden tanımlanmaya çalışılması bir hatadır. Örneğin, dil insana özgü çok güçlü bir kültür unsurudur. İletişimin gelişkin hallerinden olarak kabul edilir. Hayvanların konuşamaması, onların doğada insandan daha az önemli olduğu anlayışını beraberinde getiriyorsa bu ikinci anlamıyla insan merkeziliğe girmektedir.

Bookchin (2013:77); ikinci anlamdaki insan merkeziliğin kökenlerini inceleyerek, sorunun sadece insan doğa ilişkisindeki karşıtlıktan ibaret olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre; toplumdaki hiyerarşiler ve sınıflar, insan merkezci düşüncenin temelidir. Bookchin'e göre; doğal durumda insan toplulukları doğa ile uyumlu bir şekilde yaşamışlardır. Kabileler, klanlar, kentler ve devletler, yönetim için yaşlılar konseyine sahiptirler. Bu toplumlarda, deneyim, bilgi ve görgü olarak toplumda üstün görülen yaşlılar, toplulukların yönetimi için hayati önem taşırlar. Toplumdaki bu gerontokrasi, hiyerarşik yapıların ilk halidir. Erken dönem toplumlarında erkeklerin tahakkümünün bir işlevi yoktur; kadınlar ve yaşlılar da yönetim konseyinde yer alır. Ayrıca kadınlar ve yaşlıların toprak ve doğa bilgisi toplulukların devamlılığı için ihtiyaç duyulan en önemli unsurdur. Ancak zamanla savaşçı toplumlar, erkek merkezli hiyerarşiler ortaya çıkarmışlardır. Artık bu toplumlar, kan bağına dayalı olan topluluklar yerine; ikamete dayalı olan köylüler, serfler ve kölelerden oluşan sınıflı topluluklara dönüşmüşlerdir.

Bookchin'e göre (2013:72-75); topluluk içi veya topluluklar arası sistemli savaş durumları ve kurumsallaşmış şiddet arttıkça sivil sorunlar kronik bir hal almaya başlamıştır. Bu noktada, büyük bir savaşçı olan erkeğin hâkimiyeti kabul görmüş, kadının ve yaşlıların bilgeliği gözden düşmüştür. Artık hiyerarşinin konsepti hem sivil alanda hem de doğada değişmiştir. Bookchin'in söylemiyle; "büyük adam" hem toplum içinde hem de doğada bir fetihçi haline gelmiştir. Mitoloji, büyük

adamın hikâyeleri olmuştur. Bu hikâyelerde büyük adam hem doğanın hem de toplumun merkezine konmuştur.

Plumwood (1993:41), insan merkeziliği, toplumdaki alt üst ilişkisi üzerine kurulmuş olan etik anlayış bağlamında değerlendirmektedir. İnsan merkezilikte; insan efendi - doğa ise onun kölesi olarak görülmektedir. Efendi-köle modelinde insan merkezci etiğin yarattığı öteki; doğadır. Toplumsal yaşamda ise doğanın yerini; etnisite, ırk, cinsiyet, yaş ve sınıf kapsamındaki ötekiler almaktadır. Yılmaz'a göre (2018:23); Plumwood, efendi-köle, kültür-doğa, eril-dişil gibi ikili karşıtlıklar üzerinden insan merkezci düşüncüyü besleyen hiyerarşileri incelerken, birinci terimlerin doğru ve olması gerekenmiş gibi sunulduğunu, ikincilerin ise bir nevi "ek veya eklenti" görevi gördüğünü anlatmaktadır.

Arıkan da (2021:78); insan merkezci anlayışın toplumsal hegemonya ve tahakkümden beslenerek doğaya yansıdığını vurgulamaktadır. Adorno ve Horkheimer'in Aydınlanma eleştirisini örnek vererek; modern zamanlarda doğanın üzerinden gerçekleşen tahakküm ve sömürünün, insanın insan üzerindeki tahakküm ve sömürsünden ayrı düşünülemeyeceğini ifade etmektedir. İnsan merkezci düşünce; insanın hem insana hem de doğaya karşı tutumunu belirlemektedir. Ekoloji düşüncesinin karşısına aldığı bu anlayış, toplumdaki hiyerarşi ve tahakküm alanları incelenerek ortaya çıkarılabilir. Bunun için, toplumsal yapıların içeriği sorgulanmalıdır. Kültürün bileşenleri olan; dil, din, kurumlar, üretim ve tüketim biçimi, insanın doğayla kurduğu ilişkide belirleyici unsurlardır. Doğa tahribatının temel sebebi olarak gösterilen insan merkezilik, bu bileşenlerin içinde aranmalıdır (Bookchin, 1996:45).

1.1.2. Derin Ekoloji

Bu terim, Norveçli filozof Arne Naess tarafından üretilmiş, reformcu ve "sığ" çevrecilere karşı radikal bir harekete adını vermiştir. Derin ekolojide, reformcu ve sığ çevreci olarak nitelenenler, daha çok popülist ekoloji söylemleri üreten şirketler ve politikacılarıdır. Bunlar ekolojinin kapitalizm eliyle oluşturulmuş vitrinidir. Derin ekoloji, gelişmekte olan ülkelerde yoksullukla bağlantılı tarım arazilerinin azalması ve ormansızlaşma gibi çevre sorunları derinleştiren hızlı nüfus artışını ve gelişmiş

lkelerde zenginlikle bağlantılı evsel atıkların bertarafı ve sera gazı salınımları gibi sorunları derinleştiren hızlı ekonomik büyümeyi eleştirir (Garrard, 2016:42).

Derin ekoloji, canlılar dünyasıyla ilişkilerimiz için bir kılavuz olarak tinsel ve dinsel farkındalığa vurgu yapmaktadır. Buna göre, yaşamsal önemi olan insani ihtiyaçları karşılamak dışında, insanların bu çeşitliliği azaltmaya hakkı yoktur. İnsanların, insan olmayanların dünyasına müdahalesi gereğinden fazladır ve bu konuda radikal değişikler yapılması gerekmektedir. Ekolojik etkilerimizi hafifletmek için insan nüfusunun azalması gerekse bile medeniyet gelişmeye devam edebilir (Callenbach, 2012:43).

Derin ekoloji için doğadaki problemlerin temel kaynağı insan türüdür. Dolayısıyla insan türünün herhangi bir Şekilde sayısının azaltılması, olası problemlerin önüne geçebilir. Derin ekolojistler, ekolojik krize radikal Şekilde ideolojik bir pencereden bakmaktadırlar. Buna göre, insan merkezilik insanı doğadan farklı ve üstün bir konuma yerleştirerek insanın doğayı sömürmesini meşru kılan bir etik anlayışıdır (Garrard, 2016:43-44). “rneğin derin ekolojistler, insan nüfusunu azalttığı için AIDS salgınını memnuniyetle karşılarlar” (Morris, 2018:245).

Bu anlayış Murray Bookchin (2013:39) tarafından eleştirilmiştir. Ona göre; derin ekoloji, toplumu doğadan radikal bir Şekilde dışlamaktadır. Toplum, zoolojik bir birime indirgenirse, insan doğasının insan dışı doğadan, toplumsal evrimin doğal evrimden nasıl türediği gözden kaçırılabilir. Bu durumda, yaşanılan yabancılaşma çağında kendisine yabancılaşan insanlık, aynı zamanda karmaşık ve düşünen bir canlı türü olarak her zaman içinde yaşadığı doğal dünyaya da yabancılaştırılmış olur. Ekolojik problemlerin sorumlusunun sadece “insan türü” olarak belirlenmiş olması büyük bir genelleme ve haksızlıktır. Hali hazırda sömürülen, yok sayılan ve elindeki küçük araçlarla üretmeye çalışan halkların verdiği zararlar, büyük Şirketlerin, acımasız sermayedarların ve patronların verdiği zarar bir tutulmaktadır. Bu da esas sorun olan sosyo-politiği görmezden gelmek demektir.

Derin ekoloji, radikal bir yaklaşım olsa da, bu alanın gurusu sayılan Naess’e göre, daha çok akademik ve politik alanın beslendiği bir düşünce hareketidir. Naess,

derin ekolojiyi feminizm, liberalizm ya da muhafazakârlık gibi tanımlanabilir bir hareketten ziyade; doğa ve toplum ile ilgili eleştirel ilkeleri olan bir yaklaşım olarak görmektedir (Garrard, 2016:41-42). Bu ilkelerden bazılarını, özellikle ekoeleştirim de beslendiklerini Sessions şöyle sıralar (1995:68);

1- Esas önemli olan Dünya’da insan ve insan olmayan yaşamın refahı ve gelişimidir(eş anlamlılar: içsel değer, içkin değer). Bu değerler insandışı dünyanın insanın amaçları için kullanılabilir olmasından bağımsızdır.

2- Dünya’daki yaşam formlarının kendilerine içkin bir değeri vardır. Doğadaki çeşitlilik ve bolluk bu değerlerin farkındalığını gerektirmektedir.

3- İnsanın temel ihtiyaçları dışında bu çeşitliliği ve bolluğu azaltmaya hakkı yoktur.

Ekoeleştiri, kültür ve doğa arasında Batı felsefesi tarafından yaratılmış olan düalizmi bugünkü çevresel ve toplumsal sorunlarla ilişkilendirirken, geliştirdiği yaklaşımı derin ekolojinin ilkelerine dayandırmaktadır. Derin ekolojistlerin ilkeleriyle, insan ve doğa arasında yaratılmış olan ikililiğin, çevre krizinin kökeninde yatan düşünce olduğunu fikrine ulaşılmaktadır. Derin ekolojistler, ekoeleştirim de sıklıkla vurguladığı; insan merkezli değerler sistemini reddederek, doğanın kendine has değerinin anlaşılması gerektiğini savunmaktadırlar (Garrard, 2016:41-45).

1.1.3. Toplumsal Ekoloji

Toplumsal ekoloji savunucuları ise daha çok politik ve toplumsal meseleleri incelerler. Özellikle modern küresel kuruluşlar başta olmak üzere, demokratik olmayan, baskıcı toplumsal kurumlar tarafından şekillenen insan davranışlarının dünya üzerindeki etkilerini araştırırlar. Onlara göre; şirket yöneticileri, ortaklarının kazançlarını en üst seviyeye çıkartma zorunluluğunun ağır basması yüzünden, eylemlerinin insanlar ve ekosistemler üzerindeki etkilerini görmezden gelmeye mecbur bırakılmışlardır. Toplumsal nedenleri olan ekolojik sorunların çözümleri de toplumsal olmalıdır. Bu yüzden toplumsal ekolojistler, şirketlerin ve onları yöneten piyasa adı verilen acımasız ekonomik sistemin kuralları değişmediği sürece, doğa tahribatı konusunda verilen mücadelenin boşuna olduğunu savunmaktadırlar (Callenbach, 2012:44).

Üretim biçimi, toplumların düşünme biçimini de şekillendirir. Dolayısıyla, toplumsal ekolojistler için sadece doğa krizi değil aynı zamanda toplumsal krizlerin de kökeninde üretim ve tüketim ilişkileri yatmaktadır. Toplumsal ekolojistler ister kapitalist ister merkezi planlamayla idare edilen sosyalist toplumlar olsun, tüm toplumları etkisi altına aldığı düşünülen güç ilişkilerine ve hiyerarşiye karşı çıkarlar (Garrard, 2016:53). Onlar için ekonomi biliminin terminolojisi bile insanlığı ekolojik gerçeklikten koparmakta ve doğaya yabancılaştırmaktadır; ekonomide hayvanlar “çiftlik ürünleri” veya “kürk malzemeleri”, dağlar ise “mineral kaynakları”dır. Ekonomi, doğayı olduğundan başka bir halde yorumlar. Ekonomi bu haliyle yalnızca doğayı değil insanı da maddeleştirir. Hem doğa hem de insan bu ekonomide birer sermayedirler (Callenbach, 2012:44).

Toplumsal ekolojinin önde gelen isimlerinden biri olan Murray Bookchin, doğaya sirayet eden toplumsal çatışmaları değerlendirirken sınıfsal olanın da ötesine geçer (Garrard, 2016:53). Bookchin’e göre (1966:44); var olan ekolojik bunalımın kökenini bulmak için, sadece teknik, demografi, büyüme ve marazi bolluğa bakmaktansa, bakışlarımızı sadece burjuva, feodal, eski veya diğer sınıflı toplumlara değil; bizzat uygarlığın şafağında, hiyerarşi ve tahakkümü yaratan insan toplumunun derinlerinde yatan kurumsal, ahlaki ve tinsel değişimlere çevirmemiz gerekmektedir.

Bookchin’e göre (2013:70-90), insanın insan üzerindeki tahakkümünün boyutları sınıfsal olanın da gerisine uzanır. Uygarlığın şafağı olarak bilinen ilksel topluluklarda, ilk tahakküm biçiminin cinsiyet ve yaş üzerinden gelişmiştir. İnsan insanı sömürmeden önce kadın üzerinde hâkimiyet kurmuştur. Aynı şekilde, yaşlılar, ilksel sınıf öncesi toplumlarda, yaş gurupları arasında bir hiyerarşi kurarak, yaşlılar yönetimi ve atalara tapınmak gibi uygulamalarla, gençlere hâkim olmaya başlamıştır.

1.1.4. Ekofeminizm

Ekofeminizm, genel olarak toplumsal ekoloji ile pek çok noktada aynı fikirleri paylaştığı için Callenbach’ın ekoloji rehberinde, toplumsal ekoloji başlığı altında incelenmiştir.. Ekofeminizm, toplumsal ekolojiye ek olarak; doğanın erkek egemen sömürülme biçimi ile cinsiyet eşitsizliğine vurgu yapar. Gök tanrılı ataerkil dinleri önceleyen dünya merkezli tanrıça dinlerinin de dâhil olduğu kadın tarihinin,

sürdürülebilirliğin “kuyusunu kazan” erkek davranışına yönelik ıslah edici özellikler gösterdiğini anlatır. Ekofeminizmin toplum ve doğayı ele alış biçimi de tahakkümü ve eril egemenliği sorgulatmayı amaçlar (Callenbach, 2012:45).

Ekofeminizm, doğanın erkek egemen sömürülme biçimi ile cinsiyet eşitsizliğine vurgu yapar. Ekoeleştirici kuramı için en önemli dayanaklardan biri olan ekofeminizm, kültür ve doğa ikililiğini, erkek ve kadın ikililiği ile ilişkilendirir. Kültür karşısında edilgen kabul edilen doğa ile erkek karşısında edilgen kabul edilen kadın arasındaki ilişkisel benzerliğe vurgu yapar. Her ikisi de ortak bir tahakküm mantığı ve üstünlük modeli üzerine inşa edilmiştir. Bu düşünceye göre; kadının ezilmesi ve doğanın tahribatı arasında benzerlikler vardır. Bu yüzden, çevre sorunlarına getirilen çözümlerde feminist bakış açısından yaklaşılmaktadır (Topgül, 2012:73).

Ataerkil gök tanrılı dinlerden önce gelen daha çok doğa merkezli tanrıça dinlerine kadar uzanan kadının tarihi, ekofeminist düşünceye göre; sürdürülebilirliğin kuyusunu kazan erkek davranışına yönelik ıslah edici özellikler göstermektedir. Ekofeministler, toplumsal eşitsizliklerin, insan doğa ilişkisindeki eşitsizlikle aynı bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini vurgularlar. Sadece kadın değil, bütün toplumsal cinsiyet temelli eşitsizlikler, ataerkil dünya görüşü ile ilişkilendirilmektedir. İnsanmerkezli dünya görüşü de yine ataerkil bir düşünceden beslenmektedir (Callenbach, 2012:45).

1970’lerde feminist hareketin ortaya çıkmasıyla, çevre sorunları ve kadın üzerindeki eril tahakküm arasında ilişki kurulmaya başlanmıştır. Ekofeminizm, bu dönemde kuramsal alt yapısını hem ekolojiden hem de feminizmden almıştır. Feminizmin felsefi temelleri de Marksizm kökenli olduğu için, ekofeminizm toplumsal ekoloji ile benzer fikirler geliştirmiştir. Cinsiyet eşitsizliğinin kökeninde yatan ideoloji açığa çıkarıldığında, çevre problemlerinin de kökenine inilebilecektir (Kümbet, 2012:184).

Ekofeminizm’e göre; kadınlar doğayla ilişkilendirilerek hor görülüyorsa, terimleri tersyüz ederek doğayı, irrasyonelliği, duyguyu ve insan veya insan dışı bedeni kültür, akıl, zihin karşısında yücelterek, Batı tarafından yaratılmış bu

hıyerarşıyı yıkmak mümkün olabilir. Ekoeleştırinin önde gelen isimlerinden Aldo Leopold; “kadınlar hep dağlar gibi düşünmüştür” diyerek, doğa ve kadın arasındaki ilişkilendirmeyi, kadını ve doğayı yücelten bir ifadeye dönüştürmüştür (Garrard, 2016:46).

Val Plumwood (1993:41), kadın ve doğa üzerindeki tahakkümün yalnızca ekonomik ilişkiler, sınıfsal temellendirmeler ve ataerkillik ile açıklanamayacağını vurgulamaktadır. Ona göre, tahakkümün temelıne, Batı kültüründeki hıyerarşık yapılar incelenmeden varılamaz. Bu hıyerarşık yapılar, kültürü doğa karşıısında yücelten düalist düşünme bıçımından kaynaklanmaktadır. Kültür ve doğa arasında, tarihsel olarak çok önceleri oluşturulanan ikililik, bütün sorunların kökeninde yatan hıyerarşık yapıyı, ekonomik ve siyasal ilişkileri açıklayabilir.

Garrard’a göre (2016:48); Plumwood’un en önemli katkısı cinsiyetlendirilmişt akıl/doğa ikililiği eleştirisidir. Bu ikiliği tarihsel olarak değişterek başta bıçımler alan bir dizi ikililiğin, en kapsayıcı, en genel ve en birleştirici formu olarak değerlendirir. Akıl bu ikililikte; erkeği kadından, insanları da hayvanlardan ayrı bir yere koymak için kullanılır. Ploomwood, aklın önemini görmezden gelmez ancak, ekofeminist bir bakışt açısıyla; akılla doğayı ve kadını kutuplaştıran felsefelerin gözden geçirilmesini önerir. İnsan doğa ilişkisinde; hem benzerlikleri hem de farklılıkları tanımak gerekir. Böylece, insan merkezciлиđi ve erkek merkezciлиđi meştru kılan üstünlük modeli zayıflatılabilir.

1.1.5. Eko-Adalet

“Not in my backyard” yani “benim arka bahçemde değil” eko-adaletin mücadele ettiği bir söylemdir. Geliştmişt lkeler, endüstriyel geliştimlerini kendi ülkelerinde tamamladıktan sonra, daha yıkıcı özellikteki endüstriyel kuruluştarı için geliştmemişt ülkeleri seçmektedirler. Böylece evre tahribatı, geliştmişt ülkelerde görünmezken; geliştmemişt ülkeler salgın hastalıklarla, kıtlık ve susuzlukla mücadele etmektedir (Callenbach, 2012:29).

Eko-adalet, endstrileştme ve kalkınma süreçlerinde meydana gelen evre tahribatının neden olduğu küresel adaletsizliklerin kaynağına ve bunların zmm konularına yoğunlaştan bir kavram olarak ilk defa 1970’lerde Amerika’da ve Kıta

Avrupası'nda yaşayan yoksulların kötü barınma koşullarını dile getirmek amacıyla kullanılmıştır. Bu kavram; liberal bir sistem içerisinde üretilerek, esas itibarıyla içinden çıktığı sistemin yol açtığı sorunlarla mücadele etme amacı güder. Çevresel adalet fikri içinde; ekolojik fırsat eşitliği, ekolojik insan hakları ve ekolojik düzenleme hakları gibi farklı hak tanımları yer alır. Ekolojik adalet anlayışı ise çevresel adalet anlayışı içindeki insan merkezli bakış açısına alternatif olacak şekilde doğa merkezli bir bakış açısıyla “doğa hakları” temelinde insan ve doğal çevre arasındaki dengenin korunmasına vurgu yapmaktadır (Güzel ve Buz, 2019:1060-1061).

Çevresel adalet, akademik ve politik alanda, çevre sorunlarının kökenini toplumda aramaktadır. Çevre sorunlarının sadece gelişmemiş ülkelerde görülmesi, o toplumların nasıl sömürüldüğünü ve çevre problemlerinin yalnızca kirlilik meselesi değil aynı zamanda insanın insanla kurduğu sorunlu ilişkinin bir sonucu olduğunu göstermektedir. Ekolojik adalet ise; sadece insanlar arasında değil; gezegende yaşayan bütün canlı varlıklar arasındaki adil çevre dağılımını sorgular. Çevre yalnızca insan odaklı bir alanı değil; hayvanları, bitkileri, toprağı ve ekolojileri içine alan bir kavram olarak kullanılmalıdır (Low and Gleeson, 1998:1-2).

Uslu'ya göre (1995:39); üçüncü Dünya ülkeleri genellikle tarım ürünleri ve diğer temel bazı ürünleri ihraç ederek dış gelir sağlarlar. Fakat bu ticaret biçiminde; üçüncü dünya ülkeleri gelişmişler tarafından sürekli sömürülürler. Sürekli bir dış borç yükü altında ezilen ve dışarıya satabileceği başka malı olmayan bu ülkeler de doğayı gittikçe daha çok tahrip eder, kaynakları daha çok tüketirler, bu da çevresel problemlerin çözümünde bir kısır döngü yaratır.

John Bellamy Foster, “Ekoloji ve Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş” (2010:2-3) adlı makalesinde; hali hazırda yaşanan ekolojik krizin, kapitalizmin birikim mantığında yerleşik olduğunu ve bir sistem olarak kapitalizmin köklerine dayandığını ifade eder. Kaynakların dağılımı, dünyanın pek çok yerinde gıda ve temiz sudan yoksun kitleler yaratmakta, insan nüfusu artmaya devam ederken gereksiz şekilde yıkıcı türde endüstrileşmiş tarıma yol açmaktadır. Biyo-çeşitlilik hızla düşerken ve türler ortadan kaybolurken, insan toplumları ekonomik ve

endüstriyel anlamda sürekli büyümeye ve sosyal-ekonomik-çevresel adaletsizliğe dayalı olan, ekosistemin taşıma kapasitesini aşan bir sistemi devam ettirmeye çalışmaktadır (Şen, 2018:34).

Callenbach (2012:29); dünyadaki pek çok şehirde, aslında toplumun tamamının faydalanmakta olduğu rafinerilerin, çöp yakma merkezlerinin, kanalizasyon arıtma tesislerinin, yükseltilmiş otoyolların ve zehirli madde üreten diğer kaynakların, düşük gelirli ve beyaz olmayan mahallelere kurulduğunu vurgular. Örnek olarak ise; Kızılderililer'in; uranyum madeni ocakları, zehirli atık çöplükleri, petrol kuyuları ve hatta bomba atış eğitimi için açılan alanlar yüzünden atalarından kalma topraklardan göç etmek zorunda kalmalarını gösterir.

Doğayı kültür karşısında ötekileştiren ve edilgen gören görüş ile farklı kültürel formları gelişmemiş ve aşağı kabul eden görüş ortaktırlar. Çevresel adalet bu düşünceye “ Not in Anybody’s Backyard” yani “Benim Arkabahçem Değil” sloganı ile karşı çıkmaktadır. Ekolojinin bu kültürel perspektifinde, ekonomik, kültürel, siyasal, cinsel ve çevresel eşitsizlik birbirleri ile yakından ilişkilidir ve dünya çapında ölümcül sonuçlara yol açmaktadır (Callenbach, 2012:29).

Sze'ye göre (2002:163); eko-adalet, ideoloji ve temsil konularına yönelik kültürel bir hareket olmanın yanı sıra; aynı zamanda çevresel ırkçılık gibi kamu politikaları sorunlarına yönelik siyasal bir harekettir. Eko-adalet, doğanın tahribatının bedelinin sadece fakir, ötekileştirilmiş, medeni olanın dışına itilmiş insanlar tarafından ödenmemesi gerektiği konusunda tartışmalar gündeme getirmektedir. Bunun yanı sıra etnik, dinsel, sınıfsal, coğrafi ve cinsiyet temelli adaletsizlerin çözümünün, hali hazırdaki çevre problemleri için bir gereklilik olduğunu savunmaktadır. Eko-adaletin, ekoeleştirici için önemi; çevre problemleri ve sosyal adalet arasındaki ilişkileri inceleyerek ekoeleştirinin kültür eleştirel yönünü genişletmiş olmasıdır. Bunu, insanın doğa ile kurduğu ilişkiyi, ırk ve sınıf sorunsalı ile ilişkilendirerek sağlamıştır.

T. V. Reed, eko-adaleti ekoeleştirinin içine dahil etmektedir; derin ekoloji, toplumsal ekoloji, ekofeminizm ve eko-adalet alanlarını ekoeleştirici altında sınıflandırmaktadır (Reed, 2002:148-149). Callenbach'a göre (2012:45); ekolojinin

disiplinlerarası nitelikteki bu çalışma alanları her ne kadar ayrı ayrı sınıflandırılmış olsalar da; çelişkili ve birbirini yanlışlayan konumlarda değillerdir; hepsi bir arada düşünülebilir. Çünkü her biri bir yandan ekolojik tahribatı sorunsal olarak ele alırken bir yandan da gelecekteki temel politik değişimler ve eşitlikçi toplumsal ilişkiler için çalışmaktadır.

1.2. Ekoeleştiri

Ekoloji biliminin disiplinlerarası bir alanı olan ekoeleştiri; çevreyi merkeze alarak edebi metinleri inceleyen ve yorumlayan, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri ortaya koyan bir çalışma alanıdır. Bozulan ekolojik dengelerin toplumsal etkilerini sosyo-kültürel bağlamlarda inceleyen ekoeleştirin ilk tanımını Glotfelty, 1996 yılında "edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi" olarak yapmıştır. Ancak edebiyat çalışmalarına çevre bilinci kazandırmayı başaran ekoeleştiri, ilk kez 1978'de William Rueckert tarafından kullanılarak; "ekolojik prensiplerin edebiyata uyarlanması" şeklinde tanımlanmıştır (Oppermann, 2012:9-10).

Oppermann'a göre (2012:9); kültür ve doğa kavramlarını bir araya getiren ekoeleştiri, sosyo politik ve ekonomik bağlamda çözümlenmeler yaparken sosyal ve biyolojik sistemlere eşit bir ilgiyle yaklaşmaktadır. Edebiyat eleştirisi ve kuramları içinde, ekoeleştiri; edebiyat ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla değerlendiren bir kuramdır. Ekolojinin, ilk ilkesinden yola çıkılarak, ekoeleştiri, bütüncül bir bakış açısıyla "yaşamda her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu" fikrinden hareket edilerek çevre ile çeşitli sanat kuramları arasında disiplinlerarası köprüler kurulmaktadır.

Kroeber tarafından "ekolojik edebi eleştiri" olarak adlandırılan ekoeleştiri, temelinde bütünsel evren görüşünü benimser. Bütünsellik kavramına göre, doğada yaşayan her canlı, varlığını diğer canlı ve cansızlara borçludur. "Doğadaki her şeyin birbirine bağımlılığı" ilkesinden yola çıkarak her canlı bir birey olarak kabul edilip, bu bireyin kimliğinin ve karakterinin diğer canlılarla olan ilişkisi sonucu şekillenip ortaya çıktığı görüşü savunulur. Ekoeleştirin üzerinde önemle durduğu görüşe göre

doğa, insanın hizmetine sunulmuş sınırsız bir kazanç kaynağı değil, aksine "insan da ekosistemin bir parçasıdır" (Bulut, 2005:79).

Hem ekolojinin hem de sanatın çevre sorunları konusundaki kaygıları, "bütünsel yaklaşım" ve "dünyada her unsurun birbirine sıkı sıkıya bağlı olma" prensipleri ile birlikte ortak bir potaya taşınmıştır. Bu sayede bilim dili ile ifadenin yetersiz kaldığı bir noktada, hem bilimsel bir bilgi hem de sanatsal bir ifade biçimi olarak ekolojisti kuramı ortaya çıkmıştır. Retoriği ve lirik anlatımı, bilimsel bilgi ile birleştirerek, insanın çevresi ile kurduğu ilişkiye yeni bir bakış açısı kazandıran ekolojisti, bugün çevre problemlerini bütünsel bir bakış açısıyla ele alarak, sosyo-politik ve ekonomik bağlamda çözümler yapmaktadır (Özdağ, 2017:19).

Türkiye'deki ekolojisti araştırmacılarının başında gelen Ufuk Özdağ'a göre (2017:19); ekolojistirmenler, insan doğa ilişkisindeki sorunların sadece bilimin dili kullanılarak ortaya konmasını insan için mekanik, sıkıcı ve duygulardan yoksun bulmuşlardır. Bilimsel ifade şekli kendi başına, insanın doğaya olan tavrında gereken değişimi sağlayabilecek şekilde, esas sorunları belirleme ve çözüm üretmede yetersizdir. Konu insan ve doğa olduğunda esas fark yaratabilecek olan yöntem, ruhumuza hitap eden ve içsel bir değişime imkân veren sanatsal ifade biçimleridir.

Sanatsal bir ifade biçimi olarak retorik, ekolojistin en temel araçlarından biridir. Ekolojistide retorik, dar anlamıyla bir sözü güzel bir şekilde söylemek değil; büyük ölçekli metaforların üretilmesi, yeniden üretilmesi ve dönüştürülmesi anlamına gelmektedir. Metaforlar, söylemlerin birbirini bütünlendiği bir dünya yaratarak, kültürün unsurlarını sorgulatırlar. Ekolojisti, retorik yoluyla, doğal olan ile toplumsal olan arasındaki ilişkiye dikkat çeker; edebi metinleri, retorik bir incelemeye tabii tutarak, mecazların, metaforların, imgelerin ve anlatıların toplumsal bağlamla sıkı sıkıya ilişkili olduğunu söyler (Garrard, 2016:21-22).

Speek'e göre (2000:160); ekolojistirmenlerin yaptığı, edebi metinlerde, alt metin olarak sessiz ve gizli olan doğayı keşfetmektir. Ekolojisti de; edebi metinlerde cinsiyet, sınıf ve ırk gibi toplumsal konular ile bağlantılı olarak doğa temsillerinin belirlenmeye çalışılması ve bunların estetik ve politik analizin ilgili bir kategorisi olarak yorumlanmasıdır. Ekolojisti kuramı, kültür ve doğa arasındaki ilişkiden yola

çıkarak, doğa sorunsalını kültürel bir incelemeye tabii tutmaktadır. Bu kuram, edebiyat, kültür bilim, felsefe, sosyoloji, sanat, psikoloji, çevre tarihi ve ekoloji gibi alanlardan beslenmektedir (Zapf, 2016:5).

Ekoeleştiri, Frankfurt Okulu'nun "kültür eleştirel teori" olarak literatüre kattığı bilimsel yaklaşımın ekoloji ile edebiyatta bulunduğu bir alandır. Ekoeleştiri, sosyoloji biliminin bu kuramında olduğu gibi, *şeyleşme* üzerinde durmaktadır. *Şeyleşme* ile doğanın içinden çıkmış doğadan bağımsız olmayan kültürün unsurlarının yerini ekonomik aygıtların alması kastedilmektedir (Müller, 2017:91). Aydınlanma ile evrenin en tepe noktasındaki yeri perçinlenen insanın sorgulanmasıdır. İnsanın ürettiği kültür, evrimsel süreçte insanı üretir hale gelmiş ve insanı doğadan yabancılaştırarak onu doğanın karşısına koymuştur. İnsan artık kültür üreten bir özne değil, tüketen bir nesne haline gelmiştir (Horkheimer ve Adorno, 2002:95-120).

Eleştirel Teori'ye göre; Aydınlanma'nın bağımsız özne olarak yüceltiği insan, modern sanayi toplumunda beklenildiği gelişmeyi gösterememiştir ve toplumun nihilist karakterinin altında gerçek bir öznenin yatmamaktadır. Toplum bugün insan da dâhil her şeyi araçsallaştırmaktadır. İnsanlığın doğaya egemen olmak için geliştirdiği araçlar artık insanın hâkimi olmuştur (Marşap ve Akbaba, 2020:107). Garrard'a göre (2016:17); ekoeleştiri insanla insan dışı arasındaki ilişkiyi, insanlığın kültürel tarihi boyunca incelerken bizzat insan kavramına eleştirel olarak yaklaşır ve onu sorgular. Ekoeleştiri insanın tüm canlıların aleyhine geliştirdiği davranış ve düşünce kalıplarını yıkmaya çalışır (Oppermann, 2012:15).

Lawrence Buell, ekoeleştirin birinci dönemi olarak 20. yüzyılın ikinci yarısındaki akademik çalışmaları göstermektedir. Buell'e göre, Aldo Leopold ve Rachel Carson, ekoeleştirin bu dönemine damga vuran iki önemli isimdir. Ama onların da tarihsel olarak öncesinde yer alan 19. yüzyıl düşünürü Henry David Thoreau, Buell tarafından ekoeleştirin merkezine konulmuştur. Thoreau, yazdıkları ile Leopold ve Carson'a da ilham olmuştur. Buell, bu dönemi ekoeleştirin ilk ortaya çıkış aşaması olarak değerlendirmektedir. Buell için ekoeleştiri, bu dönemin bütün sosyal, kültürel ve ideolojik unsurlarını bir araya getirmiştir (Buell, 2005:17).

Özdağ'a göre (2017:21); Thoreau hâlâ, Amerikan doğa yazınında ve çevre çalışmalarında temel düşünür olarak kabul görmektedir. Lawrence Buell de onu çevreci eleştirinin tam merkezine koyar. "1990'larda birinci dalga çevreci eleştirmenler, Thoreau'nun doğa odaklı edebiyat çağrısına yanıt vermişler, güçlü kalemlerini edebiyat ve çevre arasındaki ilişkiye yeni bir soluk getirmek için kullanmışlardır" (Özdağ, 2017:21).

W. Harding, **Doğal Yaşam ve Başkaldırı** adlı kitabın önsözünde; Thoreau'nun, 19. yüzyılda Amerika'da Massachusetts eyaletinin Concord şehri dışında yer alan Walden Gölü kıyısında yazdığı yazılarla ekoeleştiri kuramının ilk metinlerini verdiğini ifade eder. Walden kitabında Thoreau; insanın varoluş gerçeği, toplum, devlet ve doğa hakkındaki görüşlerini edebi bir şekilde anlatır. Harding'e göre; Walden, "okuyucusunu eyleme zorlayan bir kitaptır" (Thoreau, 2001:9). Emeline Jouve'a göre (2020:82); Thoreau'nun toplum eleştirisi 1960'ların hippie hareketine ilham olmuştur. Thoreau'nun görüşleri, durağan olanın yani devletin, kurumların ve yasaların karşısına yaşayan olanı yani doğayı ve bedeni koymaktadır.

Hepimizin bildiği gibi bazılarınız, yoksulsunuz; ucu ucuna yaşıyor, bazen sanki nefes almakta zorlanıyorsunuz. Bu kitabı okuyanlardan kimilerinin yediği akşam yemeklerinin parasını ödeyemediğinden, eskimiş veya eskimekte olan giyecek ve ayakkabılarını yenilemek için para bulmakta zorlandığından hiç şüphem yok (Thoreau, 2001:16).

Harding'e göre (2001:10); toplumdaki uzaklaşarak Amerikan tabiatı içerisinden, sanayi toplumuna dışarıdan bakan Thoreau, doğa tahribatı ile toplumsal sorunları bir araya getirmiş ve eleştirisinin kapsamını bütüncül kılmıştır. Yaptığı eleştirinin dili mizahi bir özellik taşır. Kullandığı mizah ile taşlama yapar. Eleştirilerinin ilgi çekici kısımları büyük ölçüde nüktelidir. Örneğin tüketim kültürü üzerine yaptığı eleştirilerden biri gereksiz satın alınan ayakkabılar üzerinedir; "Eski ayakkabılar bir kahramanın işini uşağına yaradığından daha uzun bir süre görebilir- kahramanın bir uşağı olmuştur- yalın ayaklar ayakkabılardan daha eskidir ve onlara iş gördürebilirsiniz" (Thoreau, 2001:28).

Buell'e göre (1995:315); Thoreau, fikirleri ile bir doğa tarihçisi, öncü bir ekolojist ve çevreci, bir sosyal aktivist ve anarşist bir siyaset teorisyeni, yaratıcı bir

sanatçı ve bu rollerden bazılarını veya tümünü birleştiren unutulmaz kült bir isim olarak kabul edilmektedir. “En iyi yönetim hiç yönetmeyendir ve insanlar buna hazır olduklarında yönetim biçimi bu olacaktır” (Thoreau, 2001:29). Thoreau aynı zamanda “sivil itaatsizlik” kavramının öncüsüdür. O, iktidar kavramının temel dinamiklerini sorgulayarak, iktidarın sınırlarının farklı bir şekilde düşünülerek tasarlanabileceğini vurgular (Kırlı, 2015:446).

Thoreau'nun medeniyet karşısındaki eleştirileri daha adil bir yaşamın nasıl sağlanacağı üzerinedir. Thoreau, idealize ettiği değerler bağlamında erdeme dayalı, adil, eşitlikçi ve özgürlükçü bir toplumsal sistem arayışı içindedir. Gözlemediği toplumsal adaletsizliklere ve modernitenin yarattığı sınıfsal farklılıklara karşı geliştirdiği fikirler doğa ile ilgili yazılarında mizahi bir dille verilir. Thoreau, toplumdaki haksızlıklar karşısında direnmenin meşruluğunu ise her fırsatta dile getiren bir doğa yazarıdır (Aydın ve Nişancı, 2018:691). Buell; Thoreau'nun doğa yazını, politik eleştirileri için kayda değer bir tiyatro sahnesi olarak değerlendirerek; “doğa yazarlarının doğayı görme ve anlama biçimlerinin, doğayla ilişkilerini değiştirmeyi umdukları toplumu görme ve anlama biçimi ile ilişkili olduğunu” ifade etmiştir (Buell, 2005:27). Özkan'a göre (2020:249); Thoreau; aslında insanın temel ihtiyaçlarının -sanılanın aksine- çok az malzemeyle karşılanabileceğini savunmuş; lüksün gereksizliğini vurgulamıştır. Yazarın bu düşünceleri, kapitalizmin doğal sonucu olan “tüketim toplumuna” bir başkaldırı niteliğindedir.

İşçilerin nasır tutmuş elleri haysiyetin ve kahramanlığın zarif dokusuna aşınadır, dokununca yürekleri titretir, aylaklığın cansız parmakları, o ellerin yerini tutamaz. Emeğin nasırlı ellerinden ve güneş yanığı yüzünden uzakta, tüm gün yatakta yatıp kendini arınmış sanmak düpedüz kendini aldatmaktır (Thoreau, 2019:16).

Doğa yazını ve toplumsal sorunların Thoreau'nun eserlerinde bir araya gelir. Doğanın içinde bir başına olan yazar, her gün eline bir dürbün ve not defteri alarak doğayı çözmeye ve anlamaya çalışmıştır. Yürüyüşleri sırasında görmüş olduğu yılanları, örümcekleri yabani çiçekleri kısacası doğayı doğa kılan her şeyi deftere not yazmıştır. Thoreau; aydının görevinin doğa ile bütünleşmek olduğunu düşünerek doğayı yapıtlarında şiirsel bir dille yansıtmıştır (Sekman, 2018:823-824).

Demiryolunun üstünde seyahat eden biz değiliz, demiryolu bizim üstümüzden geçer. Rayların altında yatan kalasların kim olduğunu hiç düşündünüz mü? Her biri bir insan, bir İrlandalı veya Kuzey Amerikalı'dır(...)kimileri raylar üzerinde seyahat etmenin keyfini çıkarırken diğerleri de raylar altında ezilme talihsizliğini yaşar (Thoreau, 2015:34).

Bookchin'e göre (2013:38); doğadan toplumsal olana, toplumsal olandan doğaya doğru çift yönlü bir akış vardır. Yabancılaşma çağında kendisine yabancılaşan insanlık toplumsal evrimin doğal evrimden nasıl türediğini gözden kaçırmış ve bu çift yönlü akışı görememiştir. Doğa toplumdan bağımsız kendi başına bir sistem değildir; toplumu da içine alan büyük bir sistemler bütünüdür. Toplum ile doğayı, insanlık ile biyosferi, teknoloji ve bilim ile doğal yaşam biçimlerini karşı karşıya koymak; insanları, toplumdaki son derece karmaşık farklılıkları ve bölünmeleri incelemekten alıkoymaktadır. Aristoteles (1993:207); doğa koşullarının kültür üzerindeki etkisini gözlemleyerek; soğuk bölgelerde yaşayan toplumların siyasal örgütlenmelerinin ılıman iklimlerde yaşayanlar kadar kolay olmadığını belirtmiştir. Benzer şekilde İbni Haldun da doğa koşullarına bağlı olarak sıcak, ılıman ve soğuk iklim bölgelerini sınıflandırmış ve buralarda yaşayan insanları sosyolojik, dini, askeri, ekonomik vb. birçok yönden karşılaştırmıştır (Karnıbüyük, 2018:247).

Thoreau (2019:37), ekoeleştirisinde medeni olanla yabanıl olan arasına konulmuş büyük uçuruma dikkat çeker. Onun için edebiyatta okuyucuyu cezbeden yalnızca yabanıl olandır. Hamlet'te ya da İlyada'da tüm kutsal kitaplarda ve mitolojide bize coşku veren şey uygarlaşmamış, hür ve yabanıl düşüncedir ve bu düşünce okullarda öğretilen medeni düşüncelerden farklıdır. Simon C. Estok (2011:21), buradan yola çıkarak, Shakespeare'in oyunlarındaki yabanıl korkusunu tartışmaktadır. Kral Lear oyunundaki Edmund karakteri, kendisine tanrıça olarak doğayı seçtiğini söylerken, toplumsal yasaları hiçe saymakta ve hain bir oyun planlamaktadır. Estok, incelemesinde bu kısımda yatan ekofobiye dikkat çekmiştir; Lear, başından sonuna kadar doğa ile savaşmış, onu eril gücüyle onu kontrol altına almaya çalışmıştır ve Edmund'un aksine kaybetmiştir. Hiç olmazsa Edmund'un bazı küçük zaferler elde ettiğine tanıklık edilmektedir. Paglia (1996:32), yabanılın kendi içindeki anlamını, doğanın dişiliği ve kültür açısından şeytani oluşu ile

ilişkilendirmektedir; kültürün temsili olan erkek ve ataerkillik, doğanın temsili olan kadının gücü ve etkilenmezliği karşısında kendine çareler geliştirmektedir. Paglia, tarafından doğa, medeniyetin bakış açısından, yabancı ve korkunç olan tarafları göz önünde tutularak kadın ile ilişkilendirilmektedir.

Thoreau'ya göre (2015:38); insan doğaya ne kadar yakınlaşırsa, bedenine de o kadar yaklaşır. İnsan yaşamı, uygar toplum düzenindeki gibi karmaşıklıktan uzaklaşarak sade bir hal alırsa, bireyde ve toplumda ortaya çıkan yabancılaşma da ortadan kalkar. Thoreau, insanın telaşsız ve bilge olduğunda, “yalnızca büyük ve değerli şeylerin kalıcı ve mutlak bir mevcudiyete sahip olduğunu, küçük korkuların ve küçük zevklerin yalnızca gerçeğin gölgeleri olduğunu göreceğini” ifade eder. Sadeleşme ve arınmayı doğaya yaklaşma olarak gören Thoreau, insanın kendisini gerçekleştirerek doğaya yaklaşması için, doğa tahribatına yol açan tüketimini asgari seviyeye indirmesi gerektiğini vurgular. Ona göre asıl kurtuluş bireyin kendi kendisini eğitmesiyle gelecektir (Malkoç, 2018:156).

Ekoeleştirinin birinci dönem isimlerinden ilki, çevre problemlerini sanatsal bir ifade ile dile getirmiş, böylece kamuoyunu ciddi bir biçimde etkilemiş çevre aktivisti Rachel Carson'dır. Carson, beden ve doğa ekosistemlerini tehdit eden yıkıcı unsurların ortaya çıkarılmasında ve bunların geniş kitlelere duyurulmasında sanatsal anlatıma büyük görev yüklemiştir; eserlerinin yarattığı etkiyle diğer bilim insanlarına öncülük etmiştir (Özdağ, 2011:179).

Amerika Birleşik Devletleri Eski Başkan Yardımcısı Al Gore'un **Sessiz Bahar**'ın ön sözünde ifade ettiği gibi; Carson toplumda bir öteki olarak, yalnızca çevresel problemleri gündeme getirerek sermaye odaklarına ve politikacılara değil; aynı zamanda kapitalist ekonomik sistemin de felsefi temelini oluşturan muhafazakâr, eril dünya görüşüne karşı çıkmıştır; “O aynı zamanda kökleri bilimsel devrimin ilk günlerine kadar uzanan tutucu yaklaşımın tohumlarına da karşı çıkıyordu: insanoğlu(ve tabii bu türümüzün erkeği anlamındadır) her şeyin merkezi ve efendisidir, bilim tarihi de başlıca onun baskınlığının öyküsüdür- sonunda umulan mutlak hâkimiyettir” (Carson, 2011:xvi-xvii).

Ekoeleştiri kuramı, insan merkeziliği çevre problemlerinin kökeninde yatan bakış açısı olarak görmektedir. Özellikle Carson'un mücadelesine bakıldığında; insan merkezilik ve eril hegemonya arasında sıkı bir bağ olduğu ortaya çıkmaktadır. Carson'un yazdıkları, dönemin bilim yapan erkekleri tarafından küstahça olması yönüyle eleştirilmiştir. Aynı şekilde büyük şirket sahipleri de sebep oldukları çevresel yıkımı görmezden gelerek, doğaya saldıkları kimyasalların aslında zararlı olmadıklarına dair sözde bilimsel kanıtlar bulup sunmuşlardır. Eril bilim dünyası ve ekonomik ilişkiler, Carson'un önündeki iki büyük engel olmuştur (Carson, 2011:xv-xvi).

Carson ise buna karşılık; bütünde her şeyin sıkı sıkıya birbirine bağlı olduğunu, insanın da bu bütünün sade bir üyesi olduğunu, insan sağlığının doğanın sağlıklı işleyişine bağlı olduğunu ve doğanın sağlığına gelecek zararın insanı tehdit edeceğini anlatmıştır (Özdağ, 2011:186). Yani eleştirisini, bütünsel bir bakış açısıyla, kültürü doğadan ayrı ve üstün değerlendirmeden, insanı doğal sistemlerin bir parçası kabul ederek geliştirmiştir. Oppermann, Carson'un eleştirisinin bu yönlerini göz önünde bulundurarak, onu ekoeleştirin birinci dalgasının şekillenmesindeki kilit isim olarak göstermiştir (Oppermann, 2012:20).

Doğada her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu görüşünden hareketle Carson, tarım ilaçlarının kullanımının kamu sağlığında ne gibi olumsuz sonuçlar doğurduğunu bilimsel verilerle kanıtlarken edebiyatı bir araç olarak seçmiştir. **Sessiz Bahar** adlı çalışmasını kısa, etkili etik ifadelerden ve tartışmalardan oluşturan Carson; insan sağlığı, diğer canlılara karşı olması gereken ahlaki sorumluluk, doğanın korunması ve değeri konuları üzerinde durmaktadır. Özellikle vahşi doğaya karşı olan durumları ele almaktadır. Ona göre; insanlar ve canlılar aynı çevrede iç içe yaşadıkları için vahşi doğanın korunması insan mutluluğu ve gönenci için gereklidir (Çobanoğlu ve Aydoğdu, 2010:29).

Carson, doğadaki çeşitliliği hatırlatarak, insan türünün doğadaki diğer türlerden daha değerli olmadığını vurgulamaktadır. Böylece insan merkeziliğe karşı çıkmaktadır. İnsan, doğada böcek ilaçları gibi yöntemlerle değişiklikler yaratmak konusunda kendini ne kadar haklı görürse o kadar zarar görmektedir. Salgın

hastalıklar artmakta ve toplumsal sağlık sorunları yaşanmaktadır. İnsanın doğa üzerinde yaptığı uygulamalar, doğayı dolayısıyla da insanı öldürmektedir (Carson, 2011:187-198).

Buell tarafından ekoeleştirisinin birinci dönem yazarları arasında gösterilen Carson, kendisinden sonra gelen derin ekolojistlerin aksine, çevre problemlerini insan türü üzerine yüklememektedir. Onun için sorun insan türünün geliştirdiği yanlış uygulamalardır. Carson'un bu ilişkiye yaklaşımı daha çok pratikte çözüm üretmeye yöneliktir. Kimyasal böcek ilaçları ve doğada türlerin kontrolü için uygulanan bilinçsiz avcılık gibi uygulamalar yerine sürdürülebilir bir doğa anlayışı önermektedir. Buna göre Carson, doğal güçlerden yararlanılması gerektiğini vurgulamaktadır. Örneğin, bazı türler için cinsel çekiciliği olan maddeler, ultrasonik ses dalgaları veya çeşitli mikroorganizma türleri, kimyasallar yerine kullanılabilir (Boynukara ve Tütak, 2018:62). İnsanın doğa üzerindeki tahribatının dünya için büyük bir tehlike olduğunu belirten Carson'ın kendisi de hayatı boyunca pek çok hastalıkla mücadele etmiş ve eserinde de sağlıklı olmanın ne anlama geldiğini irdelemiştir. Sessiz Bahar'ı yazmayı bitirdiği zaman da kanserden hayatını kaybetmiştir (Çobanoğlu ve Aydoğdu, 2010:29).

Carson ile birlikte ekoeleştiri için belirleyici olan diğer bir isim, Callcott tarafından "çevre felsefesinin peygamberi" olarak tanıtılan Aldo Leopold'dur (Özer, 2017:14). Aldo Leopold, 20. yüzyılın ilk yarısında Amerika kırsalında kaleme aldığı Bir Kum Yöresi Almanacağı adlı eseriyle, doğa yazını alanında ilk örneklerden birini vermiştir. Leopold'a göre doğa tahribatının temel sebebi, insanların mülkiyet zihniyetidir. Kapitalizmin doyumsuz mülkiyet anlayışı, kökenleri insanlık tarihinde çok eskilere dayanan insan merkezci yaşam anlayışına dayanmaktadır. Batının baskın kültürü, esasen toprağa ilişkin bir bilgisizlik barındırmaktadır. Doğayı tüketilmek üzere hazırda bekleyen bir maddi varlık olarak gören, toprağa yabancılaşmış insan toplulukları bu kültürün taşıyıcılarıdır. Kapitalist kültür, toprağa içsel değil, ekonomik bir değeri layık görmektedir (Zapf, 2016:41).

Leopold, ikinci dünya savaşından sonraki kaotik süreçte, ekolojik tahribatı durdurmak için, zorunlu bir üçüncü ekosistem merkezli değerler dizgesinin, yeni bir

toprak etiğinin olması gerekliliğini ortaya koymuştur. Leopold için toprakla kurulan ilişki, tıpkı toplumsal yaşamdaki gibi bir etik anlayışa ihtiyaç duymaktadır. Bu anlamda doğada topluluk olarak adlandırdığı, “kara”, “su”, “bitki” ve “hayvan” gibi ekosistem öğeleri ve toprak, toplum tarafından yeniden değerlendirilmelidir. İnsanın doğayı ele alış biçiminin, insanın kendisini ele alış biçiminden kaynaklandığı düşüncesinden hareketle, insanın sahip olduğu etik anlayışını doğaya taşıyarak doğadaki canlıların, kültürün etik alanına dâhil edilmesini ve böylece genişletilmiş bir toplum anlayışının geliştirilmesini amaçlamıştır(Serdaroğlu, 2020: 194). Ufuk Özdağ çevirisini yaptığı Almanak’ın ön sözünde, bu düşünceleri desteklemekte ve Leopold’un ekoeleştiri için önemli bir kaynak olduğunu doğrulamaktadır. Ona göre; Almanak’ta yer alan ve dünyada gittikçe yaygınlaşan bu etik sorgulama, temelde değer sistemlerimizle ilgilidir. Bu yeni ahlak anlayışı; toprağı bir mülk olarak gören anlayışın tersine toprakla yeniden uzlaşmayı içermektedir (Leopold, 2020:xi).

Leopold’a göre; doğa insanlara yaşamlarını sürdürmeleri için çeşitli kaynaklar sağlamaktadır. Fakat aynı zamanda insanı ve diğer canlıları içine alan doğanın bir bütün olarak ele alınması ve insanın bu bütünden soyutlanmaması gerekmektedir. İnsan bu bütünün içinde olduğu için, doğanın efendisi değil; yalnızca bir parçasıdır (Özer, 2017:47-48). Curt Meine, Leopold’un toprakla yaşayan ve toprakla var olan vatandaşlar olarak bizlerin birbirimizle ilişkimize dair düşüncelerimize yeni bir yön verdiğini ifade etmiştir;

Leopold şunu önerdi: Birbirimizi, topraklarımızı ve evrim serüveninde...akran yolcularımızı ayakta tutabilmek için insanlık yeni bir etik anlayış oluşturmmalıdır; insanın geniş yaşam topluluğuna dair sorumluluk üstlendiği bir etik anlayış olmalıdır bu (Leopold, 2020:xx).

Zapf’a göre (2016:28); ekoeleştiri, bu düşünceden yola çıkarak, kültürü doğanın karşısına değil, doğanın yanında konumlandırır. Kültürü, kültürün karşısına konumlandırarak ve doğayla bütünleşebilecek ve kendi kendini dönüştürebilecek bir kültür anlayışı geliştirilebilmeyi amaçlar. Ondand aldığı ilhamla da İlknur Gürses (2007:75), sadece edebiyatta değil aynı zamanda kültürü dönüştürücü gücüyle sinema sanatının içerisinde de ekoeleştirel bir yaklaşımın mümkün olduğunu göstermiştir. Ona göre; edebiyat bir anlamda kültürün bir kara kutusu gibi işleyerek

kültürün egemen sisteminin ötekileştirdiği her şeyi simgesel bir biçimde kaydeder ve onları görülebilir hale getirmeye çalışır. Aynı açıdan yaklaşarak sinema filmleri ve onların kültür ile ilişkisi de aynı şekilde açıklanabilir.

İnsanı doğanın merkezinde bir efendi olarak görmek yerine onun bir parçası olarak kabul eden böylece kültür ve doğayı bir araya getiren Leopold'un etik anlayışı belirli aşamalardan oluşmaktadır. Bu aşamalar kültürün geçirdiği tarihsel evrim süresince şekillenecektir. Leopold'un sunduğu yeryüzü etiği, insan merkezci toplumsal etiğin; toprağı, bitkileri ve hayvanları da kapsayacak bir biçimde genişletilmesi gerektiğini ileri sürer (Toska, 2017:48).

Leopold, eserinde; etiğin geçirdiği evrimlerden bahsederken kendisinin ortaya koyduğu bu etiğin bireylerin birbiri arasında ve bireyle toplum arasındaki hukuku düzenleyen etik anlayışlardan sonra geldiği üzerinde durur. Öyleyse doğayı ve doğadaki varlıkları da içine alan bu üçüncü aşamanın diğer ikisinden daha gelişmiş olduğu sonucuna varılabilir (Toska, 2017:48,49).

Leopold'a göre; insanı diğer canlılardan ayıran ve yeryüzünde baskın tür olmasını sağlayan bazı özellikleri vardır. Ancak baskın tür olmak hiyerarşik olarak ayrıcalıklı ve üstün olmayı gerektirmez. İnsan, ihtiyaçlarını karşılarken yaşam kaynaklarını geri dönüşsüz bir biçimde yok ediyorsa, üstün olduğu düşünülemez. Çünkü bu özelliği ile yaşamını sürdürülebilir bir şekilde devam ettiren diğer türlerden aşağı bir konumda sayılır. Bu etik anlayış çerçevesinde; insan, üstün bir varlık olduğunu; hem insana hem de doğanın diğer unsurlarına karşı adil olarak ve bütün doğanın olanca çeşitliliğiyle varlığını sürdürmesini hedefleyen bir toplum kurarak göstermelidir (Özer, 2017:59-61).

Özdağ (2017:120); çevreci eleştiride doğanın tarihsel evriminin anlaşılmasının onunla bağ kurmanın bir yolu olarak görüldüğünü vurgular. Leopold, kurutulan bir bataklık için yazdığı Sulak Alana Ağıt adlı şiirsel eserinde, turnalarıyla birlikte bataklığın oluşumunun jeolojik tarihini anlatmaktadır. Oluşumu ve içindeki ekosistemleri ile büyük bir değer atfettiği bataklığın insan faaliyetleriyle katledilişini anlatırken şiirsel bir dil kullanır. Leopold (2020:102); doğanın sahip olduğu üstün özellikleri algılama yeteneğimizin, tıpkı sanat eserlerinde olduğu gibi, güzel olanla başladığını, bu güzelliğinde tıpkı turnalarda olduğu gibi tarihsel evrelerden geçerek,

hiçbir dilin tanımlayamayacağı değerlere ulaştığını vurgular. Ona göre bataklığı mesken tutan turnaların değeri, bu yüzden “insanın kelimelerle ifade edemeyeceği bir evrede yatmaktadır”.

İnsanı kullandığı retorik ve şiirsel söylemle etkileyen ve insana çevreci bir bakış açısı kazandıran tüm bu ekoeleştiri çalışmalarında, doğa adına içsel değişikliğin salt bilimin diliyle yapılamayacağı ortaya çıkar. Thoreau, Carson ve Leopold, ekolojinin bilim dili ile edebiyatın sanatsal dilini birleştirerek, toplumsal bir doğa bilinci yaratmak istemişlerdir. Leopold da tıpkı Thoreau ve Carson gibi çevre bilincinin, çevreye dair bilgilerimiz arttıkça, doğanın işleyişi ve ekolojik süreçler daha iyi anlaşıldıkça ortaya çıkacağına inanmış ve bunun için edebiyatı bir araç olarak kullanmıştır (Özdağ, 2017:27). Ekoeleştiri'nin kullandığı dil ve bu dilin yarattığı toplumsal etki; akademik dünyada ekolojik çevre anlayışının, çevresel kimliklerin ve çevre bilincinin edebiyat ve kültür çalışmalarına dahil edilmesinin önemini anlaşılmamasını sağlamıştır (Oppermann, 2012:11).

1.3. Tiyatro Sanatında Ekoloji

İnsan, doğayı ve oluşturduğu toplumu anlamak için bilgi üretir ve ürettiği bilgiyi aktarır. İnsanın bu özelliği ile bilinen diğer türlerden ayrılmaktadır. İnsan dışındaki hiçbir tür edindiği bilgiyi aktarma özelliğine sahip değildir. İnsan, anlatır. Anlatı, insana özgü kültür üretiminde ve aktarımında en eski ve kadim araçlardan biridir. Bir iletişim etkinliği olarak anlatı, yaşanmış veya yaşanabilecek herhangi bir olayın sunumu, yeniden üretimidir. Anlatılar, yaşama dair pek çok anlam barındırırlar. Öyküler, masallar, destanlar ve şiirler bütün bu anlamları barındıran sözlü veya yazılı anlatı türleridir (Kıran ve Eziler, 2000:53).

Tiyatro sanatı, insanın en eski anlatım pratiklerinden biridir. En ilkel biçimiyle bile anlatının içeriğinde drama bulunur. Drama, doğayı anlama ve onu canlandırma yoluyla ifade etme biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Bugünkü dramatik tiyatronun kaynağı da buna dayanmaktadır. Dramatik tiyatro, canlandırma suretiyle sahnede eylemin taklidi yoluyla sunulan, içerisinde planlı ve tasarlanmış anlam örüntüleri barındıran sahne sanatıdır (Şener, 2003:24-25).

“Tiyatronun kaynağı, yaşamsal gereksinimlerini sağlayan ilkel insanların, onları yaşatan, üreten ve geliştiren eylemlere, duygulara ve düşüncelere karşı takındıkları tavidir” (Nutku, 2001:15). Nutku’ya göre (1971:13-25); tiyatro, ilk insan topluluklarında taklit yoluyla bir olayın anlatımı şeklinde ortaya çıkmıştır. Avcılık ve toplayıcılık ile uğraşan, henüz homojen toplum yapısının görüldüğü insan topluluklarında, o gün av sırasında olan bir olayı canlandırma yoluyla anlatan insan, oynayan insanın ilksel durumudur. Dramatik anlatının bu ilksel yapısı, topluca gerçekleştirilen, hareket ve taklit ile hikâyeleştirilmiş bir pratiğe işaret etmektedir.

“Gelişimlerinin ilk aşamalarındaki topluluklar, kendilerini kontrol eden güçlerin farkına vardıklarında, doğadaki oluşları gözlemleyen ve anlamaya çalışan topluluk üyeleri, hem arzu edilen hem de istenmeyen olayları doğaüstü veya büyülü güçlere atfetmişlerdir. Bu yüzden bu güçlerle bir araya gelerek topluluklarının lehine, kazanmanın yollarını ararlar. Topluluk tarafından gerçekleştirilen belirli eylemler ile topluluğun arzu ettiği sonuçlar arasında açık bir bağlantı algılayan grup, bu eylemleri tekrarlar, rafine eder ve sabit seremoniler halinde resmileştirir”(Brockett ve Hildy, 2014:1).

Tiyatro sanatı, kültürel bir ürün olarak kültürün doğa ile ilişkisinden türemiştir. Tiyatronun kökeninde ritüeller bulunmaktadır. Ritüeller, kültürün doğa ile etkileşiminin ilk halidir. İlksel toplumların avladıkları hayvanlar, dalından koparıp yedikleri meyveler, yağmura, sel baskınına karşı kurdukları evler, ördükleri saz ipler onların doğa ile girdikleri ilişkinin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bunun bilincine varan insan; bu bilgisini de bazı hareketler yaparak, sesler çıkararak topluca değerlendirir. İnsanın doğa ile girdiği ilişkisinden ürettiği anlatımlar, yabanıl ve yalın oyunlarla ortaya çıkar. Bu oyunlar gittikçe daha belirgin ve düzenli bir form olarak birer ritüel olarak toplumsal yaşamda yer edinir (Nutku, 1972:75).

Tiyatro sanatının kökeni, Antik Yunan döneminde Dionysos için yapılan bolluk ve bereket ritüellerine dayandırılmaktadır. Buradan yola çıkan antropologlar, tiyatronun çıkışını daha da eskiye, büyü törenlerine kadar götürmektedirler (Şener, 2003:8). Nietzsche, tiyatronun özünde iki temel güç bulmaktadır; kültür ve doğa gücü. Nietzsche, bu iki temel gücü, Antik Yunan mitolojisi ile ilişkilendirerek; kültürü, aklın ve sağduyunun tanrısı Apollon ile; doğayı ise, esrimenin, şarabın, bolluğun ve bereketin tanrısı Dionysos ile bağdaştırmaktadır (Nietzsche, 2009:17).

Ekoeleştirin bir araya getirmeye çalıştığı kültür ve doğa, tiyatrodaki bir arada bulunduğundan, tiyatro ekoeleştiri için işlevsel bir uygulama alanına dönüşmektedir. Ekoeleştiri, edebiyatın söylem yaratma gücünden ortaya çıkmıştır. Tiyatro sanatında yaratılan söylemin iki boyutu bulunmaktadır; metin ve sahne. Zapf, gösteri sanatlarındaki bu özelliği göz önünde bulundurarak, ekoeleştiri çalışmalarının bu alanlarda uygulanmasının son derece verimli olabileceğini ifade etmiştir (Zapf, H. 2010:140).

Ekoloji, kültürün karşısında konumlanan ve korunması gereken “doğa”yla ilgili olmasının yanı sıra; insanın diğer canlılarla ve yeryüzü arasındaki ilişkisinin yeniden tanımlamaya yönelik bir çalışma alanıdır. Ekoloji, yaşamın; sömürgecilik, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet, erişim ve çevresel adaletsizlikler gibi eşitsizlikler tarafından nasıl etkilendiğini, bunların doğa ile kurulan ilişkiye nasıl sirayet ettiğini görmeyi sağlar (Ejder, 2021:7). Zapf (2010:137), kültürü bir ekosistem olarak ele alarak, kültürün işleyişi içerisinde kendini dönüştüren bir özellik olduğunu vurgulamaktadır. Kültürün kendi kendini dönüştürme özelliği, doğanın bir özelliğidir. Kültür de kendi içinde örüntüleri olan, doğaya dahil bir sistemdir. Zapf’a göre sanatsal üretimler, kültürün kendi kendini dönüştürme mekanizmasını oluşturmaktadır.

Tiyatro sanatı, kültürel yapının bir üretimi olsa da, doğayı da içerisinde bulundurmaktadır. Yani, bu ekolojik yaklaşımla kültür ve doğa düalizmi, tiyatrodaki bir araya getirilmektedir. Tiyatrodaki ekoloji; ekolojinin de bir disiplin olarak genel itibarıyla yaptığı gibi, her insanın kaçınılmaz bir şekilde miras aldığı kültür ve doğa arasındaki ilişkiyi yeniden anlamlandırmayı amaçlamaktadır. Bu yeniden anlamlandırma sürecini tetikleyen nokta da; Aydınlanma’nın getirdiği; doğa ile kültürü, ve de insan ile çevreyi karşı karşıya getiren ve böylece olası yıkıcı nitelikte bir zıtlığa mahal veren modernist geleneklerdir (Kershaw, 2007:17).

L. Woynarski (2015:5), tiyatrodaki ekolojik yaklaşımları değerlendirdiği çalışmasında; Chaudhuri’nin ekolojik tiyatro anlayışına işaret etmektedir. Ona göre; dünyada ekolojik krizin derin boyutlara varması, tiyatro ile ekolojiyi bir araya getirmiştir. Bu kriz, sadece tiyatrodaki değil, her türlü disiplinin söz konusu sorunu

ele alma ihtiyacı duymasına sebep olmuştur. Konvansiyonel Batı'lı tiyatro anlayışı, hümanist ve realist doğası gereği, bu ekolojik anlayışın karşısında yer almaktadır. Ekolojik tiyatro anlayışı; klasik anlamdaki Batı'lı tiyatral biçimlerin aksine, tiyatronun ilk haline doğru bir dönüştür. Bu tiyatrodaki, erken dönem tiyatral pratiklerde olduğu gibi doğa metaforları materyal olarak tiyatro edimi içine katılır.

E. Ejder de, sanatlar içinde en “hümanist” olması sebebiyle Batı'lı anlamda tiyatronun anti-ekolojik bulunduğu çalışmalar olduğuna değinmektedir. Bunun sebebini Ejder; tiyatronun malzemesi insan olmasına dayandırır. Ona göre; bu yaklaşım dramın insanlar arasındaki ve insanlarla ilgili bir çatışmaya dayandığı fikrinden kaynaklanmaktadır. Batılı anlamda konvansiyonel tiyatro düşüncesi bu manada anti-ekolojik olarak değerlendirilmiştir. Ancak tiyatro özsel nitelikleri itibariyle, ekolojik bir perspektife yeniden bürünerek, insan merkezli bir bakıştan sıyrılarak ekolojik kaygısının odağını insan - insan ve insan - insan olmayan arasındaki karşılıklık ve iç içe geçmiş dolaşıklık ilişkisine yöneltebilir (Ejder, 2021:11).

B. Marranca ise (1996:xvii); tarihsel olarak teatral olanı, toplumsal olanı ve doğaya ait olanı bir birine bağlayan “theatrum mundi” kavramını korumak için ekoloji bağlamında, sadece performans gibi alternatif yönelimlere değil genel olarak tiyatro sanatına atıfta bulunduğunu belirtmektedir. Marranca, klasik Batı tiyatrosunun theatrum mundi yani; tüm dünyanın bir sahne olduğu ve performansın yaşamın içinde bulunduğu düşüncesinden hareketle tiyatro ekolojileri içinde hem konvansiyonel tiyatroyu hem de bir tiyatro türü olarak performansı dâhil etmektedir.

Güçbilmez (2006:31-35); tiyatronun genel olarak hem bir temsil sanatı hem de aynı anda bir performans sanatı olduğunu vurgulamaktadır. Konvansiyonel Batı tiyatrosu Apollonca olan, klasik tiyatro anlayışdır. Performans sanatı ise, ritüelistik tiyatroya olan eğilimleri, bedenle kurduğu ilişki göz önünde bulundurulduğunda sanatın Dionizyak tarafında yer almaktadır. Tiyatro, ontolojik olarak bu iki kültü de özünde taşır.

Nietzsche (2009:17); tiyatro sanatının özünü bu ikili karşıtlığa dayandırarak açıklamaktadır. Buna göre; sanatın sürekli gelişimi bir Apollonca, biri Dionysosça

olan iki yönlülük içerir. Eski Yunan'da kaynakla erekler bakımından Apollonca olan yontu sanatıyla, Dionysosça dış biçime dayanmayan müzik arasında büyük bir karşıtlık çıkar. Yolları ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Yan yana giderken de bir biriyle karşılıklı olarak yeni ve güçlü doğumlar uğruna açıkça çatışırlar. Güçbilmez'e göre (2006:39); "tiyatro tarihi ve uygulamaları bütünlüklü bir biçimde baştan sona okunabilecek olsa, iç içe iki salınım bütün hareketlerin ve eğilimlerin yönelişini gösterir". Buna göre, tiyatro olarak kastedilen, bütünlüklü bir tiyatro tarihi içerisinde, ritüelden konvansiyonele, konvansiyonelden ritüele bir sarkacın iki kolu gibidir.

Tiyatro ekolojisinde; tiyatro kavramı, bir ekosistem olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla, tiyatro ekolojisi ya da diğer bir adıyla performans ekolojisi, belirli tiyatro ya da performans sistemlerini bütünsel bir bakış açısıyla değerlendirerek, tiyatronun içindeki ve dışındaki her türlü faktörün arasındaki karşılıklı etkileşimine atıfta bulunur. Bu faktörler arasında; en küçük ve en basitten en büyük ve en karmaşığa doğru giden organik ve inorganik bileşenler yer almaktadır. Ekolojinin; canlıların çevreleri ile olan etkileşimlerini inceleyen bir bilim dalı olduğundan hareketle, tiyatro ekolojisinde; tiyatro ya da performans sanatının bir organizma olarak çevreleri ile olan etkileşimi vurgulanmaktadır (Kershaw, 2007:16).

Ekoloji 19. yüzyılda Ernst Haeckel tarafından; canlıların organik ve inorganik çevreleriyle olan ilişkilerinin incelenmesi olarak tanımlanmıştır. Bu tanımlama, bir tiyatro eserinin dünyasını, kültürel bir sistemle bağlantılı bir çevre olarak düşünerek genişletmektedir. Metinler dünyada her zaman canlıdır, çağlar boyunca sanatçıların yapıtlarında emilme biçimleriyle ve her izleyicinin öznelliğinde yeni bir hayat bulurlar. Bu anlamda tiyatro, kültür ve doğa tarihi içerisinde yeniden anlam bulan ve dönüşen bir organizmadır (Marranca, 1996:xiv).

Nutku (2001:17); dramatik metinlerin tarihsel bir öze sahip olduğunu ifade eder. Tiyatro metinleri; içinde buldukları zamana ve mekâna göre değişim gösterirler. Böylece birbirinden farklı tarihlerde ve coğrafyalarda yeniden vücut bulurlar. Tarihsel öz, güncel olma niteliği içinde tarih boyunca değişerek, her çağın gereksinimlerine göre dönüşme giren, dinamik genellemesine olan bir yönelimdir.

Kershaw'a göre (2007:16); tiyatronun çevresi ile olan ilişkisi, karşılıklı bağımlılığa dayanır. Bu anlamda, tiyatro ekolojisi, tiyatro sanatının ekosistemler gibi davranma biçimlerini içerir. Tiyatro ekolojisi, tiyatro ekosistemlerinin incelenmesidir.

Tiyatro insanları toplumsal hayatta belli sonuçlar yaratan eylemleri, estetik dramı yaratırken hammadde olarak kullanıyor, toplumsal aktivistler de tiyatrodan türetilen teknikleri dönüp yeniden tiyatroyu besleyecek şekilde drama etkinliklerini desteklemekte kullanıyorlardı (Carlson, 2013:41).

Marranca (1996:47) ise; tiyatroyu ekoloji perspektifi ile değerlendirirken, dramaturgi ekolojisinden bahsetmektedir. Bu bağlamda dramatik tiyatrodaki metnin bir organizma gibi işlem gördüğünü ifade eder. Metin, kültürel ekosistem içerisinde zaman ve mekân ile ilişkiye girerek dönüşüm geçirir. Ejder'e göre (2021:12); dramaturgiyi ekoloji anlamında düşünmek, kültür ve doğa ilişkisindeki bağlantıların, karmaşıklığın rolünü ve önemini ön plana çıkarmak demektir; ekolojik dramaturgiler, insanlığın gezegende sahip olduğu rolün değişimini canlandırırken süreçsel, açık uçlu, entropik ve kaotik yapılar sunar. Karmaşıklığı ele alırlar ama güçlü ve kendine yeter bir ekosistem kadar çeşitli ve umutludurlar.

Marranca (1996:47), ekolojik dramaturgiye örnek olarak Robert Wilson'un dramaturgi anlayışını örnek vermektedir. Buna göre; Wilson'ın dramaturgi anlayışında; kültürdeki değişim ve dönüşüm mekanizması doğa kökenli olduğu için, kültürel sistem, bir ekosistemden ayrı bir şekilde düşünülemez. Onun tiyatro anlayışı, insan bilincindeki doğanın yerini kabul etmektedir. Wilson'ın dramaturgisinde *dispersed text* kavramı bulunmaktadır. *Disperse* fiili Türkçe'de; bir şeyi parçalara bölerek yaymak, genişletmek anlamına gelmektedir (Oxford, 1998:185). Marranca'ya göre metnin açılarak yayılması; sadece seyahat, yer değiştirme veya sosyalleşme yoluyla değişip dönüşen insan kültürüne değil; daha büyük boyutta, göç eden, doğa koşulları karşısında farklılaşan insan kültürüne doğru gerçekleşir.

May'e göre (2005:86); ekolojik tiyatro'da tiyatro sanatı; sadece bir temsil sanatı olarak kabul edilse bile, oyuncu, seyirci ve mekan üçlüsünün bir araya gelerek ilişkilendiği, daima topluca gerçekleştirilen, doğrudan ve maddesel bir ekolojik edimdir. Woynarski (2015:4); ekolojik tiyatro anlayışını değerlendirirken, May'in bu ekolojik edime yüklediği misyonu vurgulamaktadır. Buna göre; ekolojik tiyatro,

çevresel sorunları yalnızca birer konu başlığı ve bir değişim sebebi olarak görmekle kalmayarak, aynı zamanda bireyin algılarını açmalı ve bireyi, insan dışındaki doğayla daha fazla yakınlaştırmalı, veya ekolojik bir yakınlık deneyimi sunmalıdır.

R. Schechner (1994:xxii); tiyatrodaki ekolojiyi; Batı tiyatrosunun yerine daha çok alternatif tiyatro biçimlerine işaret ederek ve aradaki farklara vurgu yaparak anlatmaktadır. Ona göre; tiyatronun unsurları olan oyuncu ve seyirci arasındaki ilişki örüntüleri üç sınıfa ayrılır; oyuncu oyuncu arasında, seyirciler arasında, oyuncu ve seyirci arasında. Bu ilişki örüntüleri çerçevesinde Batı tiyatrosu ile ekolojik olarak değerlendirdiği alternatif tiyatro biçimlerini karşılaştırmaktadır. Oyuncu oyuncu arasındaki ilişki, provalarda başlar ve temsil süresince devam eder. Schechner'e göre; oyuncuların arasındaki alışverişi en fazla vurgulayan, prova odaklı Stanislavski tiyatrosudur. Batı tiyatrosuna hakim bu ekolde, oyuncuların yaratıcılıkları ve metin bir araya gelerek prova sürecinde sabitlenir. Oyuncuları izleyenler olsa bile onların oyunları sahneyi çevreleyen dördüncü duvarın arkasındadır. Schechner'e göre örgütlenmiş bu olay sekansları, gündelik yaşamdan farklı düzlemde, tiyatroda başka bir gerçeklik yaratır (Carlson, 2013:77).

Schechner (1994:xxiv), ikinci olarak; seyircilerin kendi arasındaki ilişkiyi inceleyerek ekolojik tiyatronun bazı özelliklerini ortaya çıkarmıştır. Buna göre; klasik Batı tiyatrosunda, seyirci kuralları olan bir salonda oyun izler. Oyunu izlemeye geleceği zaman seyircilerin hepsi, yazılı olmayan bu kuralları, hep birlikte kabul etmiş olurlar. Alkış ve gülme gibi tepkileri bile seyircilerin haberi olmadan belirlenmiştir. Buna karşılık ekolojik tiyatrodaki seyirci özgürdür.

Genellikle seyirci, performansın gerçekleştiği zamanda / yerde bir araya gelen ancak bir daha asla toplu olarak karşılaşmayan doğaçlama bir gruptur. Uyumsuz ve hazırlıksız oldukları için, onları bir bütün haline getirmek veya harekete geçirmek zordur. Fakat böyle seyirciler bir kez seferber oldular mı kontrol edilmesi en zor topluluklara dönüşürler (Schechner, 1994:xxiv).

Son olarak, Schechner (1994:xxiv); oyuncu ve seyirci arasında klasik Batı tiyatrosunda mesafeli bir alan olduğunu ifade etmektedir. Öncelikle seyir yeri ile oyun yeri birbirinden ayrılmıştır. Bu özelliği ile Batı tiyatrosu, oyun yerinde bir illüzyon yaratarak, seyirciye belirli duyguları yaşatmaktadır. Seyircinin, klasik Batı

tiyatrosunda oyuncu karşısındaki konumu edilgendir. Batılı anlamda tiyatro fikri göz ve görme odaklıdır, sahne seyredenin mutlak görüş hakimiyetindedir. İtalyan sahne düzeninde seyircinin odağı tek bir noktada belirlenmiş şekildedir. Çerçeve sahne içerisinde yaratılan perspektif ile seyircinin gözü ehlileştirilir, nasıl bakması ve ne görmesi gerektiği dayatılır. Seyirci karartılan bir alan içerisinde, görmezden gelinir (Güçbilmez, 2016:133). Raciere'e göre (2013:10); "bakmak bilmenin zıddıdır. Seyirci bir görünüşün karşısına geçer ama o görünüşün üretim sürecini veya gizlediği gerçekliği bilmez. İkinci olarak bakmak eyleminin zıddıdır. Edilgen olan seyirci yerinde olduğu gibi hareketsiz durur".

S. W. Teng (2012:5), tiyatrodaki ekolojik uygulamaları, ışık ve dekor gibi araçların kullanılması bağlamında incelerken, Cicely Richard'ın ekolojik tiyatro uygulamalarını nasıl tanımladığına değinir. Ona göre; bu terim, geleneksel tiyatro gösterileri için kullanılanlar gibi sentetik, yapay, özel bir performans alanından ziyade gerçek dünya ortamında gerçekleşen bir tiyatro performansına atıfta bulunur. Schechner'e göre(1994:xxx); ekolojik tiyatronun mekan ile ilişkisi; iki farklı şekilde düşünülebilir. İlki; insanın bir boşlukta ve onu değerlendirerek yapabileceklerini içerir. Burada tiyatro gerçekleştiği çevreyi kendine göre düzenler ve yeniden yaratılmış bir ortam kurar. İkincisi; verilen alanın olduğu gibi kabulüdür. Bu durumda, kişi bir çevre ile müzakere ederek, bir mekan ile diyaloga girer. Çevresel tiyatrodaki, eğer sahne kullanılıyorsa, olanaklarının sınırlarına kadar kullanılır.

Genel olarak bakıldığında, ekoloji disiplinler arası bir alana dönüşerek yalnızca sosyal bilimlere değil aynı zamanda sanata da ulaşmıştır. Ekolojik prensipler, sanat kuramlarının içeriğine dahil olmuştur. Ekoeleştirici; doğa tahribatının temel sebebi olarak gördüğü düalist kültür-doğa ilişkisi ve insan merkezci bakış açısıyla mücadele etmek için sanattan yararlanır. Tiyatro sanatı da ekoloji yaklaşımları için işlevsel bir değerlendirme alanı olarak görülmüştür. Buraya kadar olan kısımda; ekolojiden ekoeleştiriciye evrilişi ve bunun tiyatro sanatındaki değerlendirmeleri incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, öncelikle Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı incelenecek ardından birinci bölümde elde edilen verilerle değerlendirilme yapılacaktır.

II. BÖLÜM

2. EKOELEŞTİRİ BAĞLAMINDA BERTOLT BRECHT VE EPİK TİYATRO KURAMI

2.1. Epik Tiyatro Kuramı

Epik tiyatro, 20. yüzyılda Bertolt Brecht tarafından geliştirilen, yazarlıktan yönetmenliğe, oyunculuktan dekor kostüm tasarımına kadar, Batılı klasik tiyatro anlayışını köklü bir şekilde değiştirmiş bir tiyatro kuramıdır. Marksist dünya görüşü üzerine inşa edilen epik tiyatro, eleştirel-toplumcu gerçekçi bir dram türü olarak, politik tiyatronun içinden türemiştir. Brecht, politik düşüncelerinin etkisiyle, yeni bir dram düşüncesine doğru yönelmiş ve geleneksel tiyatronun, kültürün aksayan yönlerini göstermekte yetersiz kaldığını düşünerek, dram konusundaki düşüncelerini Marksist felsefe ile sistemleştirerek “epik tiyatro” adını verdiği tiyatro kuramını geliştirmiştir (Karabulut, 2014:119).

Şener’e göre (2012:266-267); epik tiyatro kuramı, geleneksel Avrupa tiyatrosunun özüne ve biçimine bir karşı çıkış şeklinde oluşturulmuştur. Brecht, burjuva tiyatrosu olarak adlandırdığı 1920’lerin gerçekçi Alman tiyatrosunun, çağdaş tiyatrodaki beklenen işlevi yerine getiremeyeceğini düşünerek, yeni bir tiyatro anlayışı getirmiştir. Brecht için; burjuva tiyatrosu, özünde cılız, teknik olarak yetersiz olduğu için, insanlığın önemli sorunlarına değinmekte yetersizdir. Orta sınıf kültürünün bir yansıması olan bu tiyatro anlayışı, orta sınıfın güçlenme dönemindeki yaratıcılığını ve işlevselliğini yitirmiştir. Epik tiyatro kuramı, çağın ihtiyaç duyduğu işlevsel tiyatro anlayışını getirerek, kültürün içindeki işsizlik, ekonomik çöküntü, açlık, savaş gibi aksaklıkları ve toplumun önemli gerçeklerini ele alacaktır.

Brecht, 1931 yılında kaleme aldığı **Modern Tiyatro Epik Tiyatrodur** adlı yazısında klasik dramatik tiyatro ile epik tiyatroyu karşılaştırılarak, epik tiyatronun çerçevesini belirler. Buna göre; Aristotelesçi estetiğe dayalı sanat ürününde, büyüsel hava oluşturan bir anlatım egemendir. Bu anlayışla üretilmiş sanat eserinin tüketicisi, duyuşsal olarak eylemin içine karıştırılır. Böylece tüketicinin etkinliği harcanarak tüketilir. Bu anlayışta, sanat tüketicisinde güdümlü bir takım duygular uyandırılmaya

çalışılarak ona bir yaşantı sunulur. Telkin ve ikna, büyüsel bir atmosfer oluşturularak sağlanır. Tüketicinin duyguları olduğu gibi alıkonur. Epik tiyatrodaki ise yanılısamayı ortadan kaldıran bir anlatım egemendir. Alımlayıcı, tüketici değil bir sanat etkinlikçisidir ve gözlemleyici olarak bu etkinlik içinde yer alır. Etkinlikçi, sürekli aktif olması için uyarılarak, bir takım özgür yargılara varması sağlanır. Sanat etkinlikçisi, gözlemci olmanın yanı sıra, gördüğü olayları kafasının içinde tartışan bir incelemecidir. Epik tiyatro, kanıtlar oluşturarak, etkinlikçiye bir tartışma ortamı sunar (Çebi, 1996:17).

Z. İpşiroğlu (2006:59); Brecht'in tiyatro kuramının ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisini çeşitli boyutlarıyla irdeleyen politik bir tiyatro olarak değerlendirir. Ona göre; Brecht, oyunlarında üstü kapalı bir şekilde, kimi kez açıkça, bu dünyanın değişebileceği ve değiştirilebileceğini anlatmaya çalışır. Hâkim kültürü dönüştürme amacı taşıyan epik tiyatro, materyalist felsefe ile temellendirilmiştir. Bu nedenle, geleneksel tiyatro yaşamı yazgının egemenliğinde değişmez bir yapı olarak alırken, epik tiyatro değişimden ve dönüşümden yana bir tavır alır (Karabulut, 2014:122).

Brecht (2011:7), tiyatronun özdeşleşme yoluyla seyircide korku ve acıma duygularını yaşatarak, onlarda bir sağaltım gerçekleştirme yerine; telaş ve heyecan durumlarını seyircilerin eleştirisine konu yapacak bir teknikle çalışmak zorunluluğu olduğunu ifade eder. Bu seyircileri, telaş ve heyecan duygularından alı koymak anlamına gelmez. Bu duygular, eleştirinin sağlanması için sadece belirli bir aşamayı oluşturur. Tiyatro anlatıcısı yani oyuncu öyle bir teknikle anlatmalıdır ki; anlatıcı-gösterici olarak kalmalı, oynadığı kişiyi yabancı biri gibi yansıtmalı ve anlatısında ona dışarıdan bakan biri olduğunu unutmamalıdır. Oyuncu, bir tümdeğişim geçirerek düpedüz anlatılan kişiye dönüşmekten kaçınmalıdır.

Tiyatro için Küçük Organon adlı çalışmasında Brecht, eğitici nitelikteki tiyatro kuramını, toplumdaki onu etkileyebilecek nitelikte uygun imgeleştirmeler yapan bir eğitim ve iletişim kurumu olarak tanımlamaktadır. Oyunlarda, klasik tiyatro anlayışında olduğu gibi, bir giriş gelişme ve sonuç bölümü yoktur. Oyunlar, bölünmüş parçalar şeklinde verilir. Bu yüzden oyunlar, izleyenleri bir sonuca

götürmek yerine onları düşünsel bir sürecin içine bırakır. Sorunlar seyirciye verilir ve çözümü üretmeleri de yine tiyatrocunun tarafından seyirciden istenir. Epik tiyatro, seyircinin durumları değerlendirerek, çözüm arayışına girmesi ve bu şekilde hayata karşı bir bilinç geliştirmesi için çabalar (Kesting, 1985:73).

Brecht'e göre (1994:33); epik tiyatronun uygulayıcısı olan oyuncuya bazı sorumluluklar düşmektedir. Oyuncu, içinden geldiği gibi konuştuğu izlenimi yaratmamalı, konuşmaları ile arasına bir mesafe koymalıdır. Bu şekilde gerçeği göz önüne sermeli, belirli bir metindeki sözleri alıntıladığının altını çizmelidir. Bununla birlikte sadece yazılı metne bağlı kalmayarak durumları kendi süzgecinden de geçirerek doğaçlamalara gitmelidir. Hoşa gitme hissini yaratmak, oyuncunun başlıca ödevlerinden biridir. Her şeyi, ama en çok dehşet verici durumları hazla sergilemeli ve duyduğu hazzı da açığa vurmalıdır. Eğlendirerek seyirciye bir şey öğretemeyen ve öğretirken seyirciyi eğlendiremeyen oyuncunun tiyatrodaki işi yoktur.

Epik tiyatrodaki oyuncu, rolüyle kopmaz şekilde bağlar kurmaz; rolünü tam anlamıyla benimsemiş ustalıkla bir taklitçi olmanın dışında, rolünü ele alan bir araştırmacıdır. Role olabildiğinde uzak duran oyuncu, partneri ile rolünü değiş tokuş edebilmelidir. Bunun için de bir kez onun oynayışını kopya ederek, bir kez kendi yorumunu ona göstermelidir. Oyuncu rolüne olan mesafeyi arttırmak için, rolünü hem birinci tekil kişi olarak hem de üçüncü tekil kişi olarak seslendirebilir. Oyuncu, konuşacağı replikleri ve eylemlerini provalar sırasında değerlendirerek, yüksek sesle açığa vurmalıdır. Böylece rol, olduğu gibi alınarak kabul edilen bir şey olmak yerine; üzerinde çalışma yapılan bir araca dönüştürülür (Brecht, 1994:32).

Epik tiyatrodaki yönetmen ise, kafasında belirli bir düşünce, öngörü ya da hiçbir eksiği bulunmayan belirli bir tasarımla tiyatroya gelmez. Yönetmenin esas amacı kafasındakini gerçekleştirmek yerine, provalar sırasında belirli keşifler gerçekleştirerek onları tartışmaya sunmaktır. Provalar, yönetmenin baştan beri kafasında kotarılmış hazır bekleyen bir nesneyi oyunculara dayatmak değil; bir takım denemeler ve sınamalarla uygun sahneleme şekillerini bulmaktır. Yönetmen, tek ve biricik bir doğru belirlemek yerine, çözümleri tek tek ele alarak işe yaramayanları saf dışı bırakmalıdır (Brecht, 1994:46).

Şener'e göre (2012:268); Brecht'in epik tiyatrosunda, yazarın gerçeği göstermesi yalnızca taklitle bağlı olmamalıdır; yazar bütün yansıtma ve anlatma araçlarından yararlanmalıdır. Epik kuramda, somut ve duyumsal gerçeklerin olduğu gibi taklit edilmesinden kaçınılır; düş gücü bir kenara atılmadan, somut gerçeklerden soyutlamaya gidilebilmelidir. Burjuva tiyatrosu yazarı, yüzey gerçeğini kabul ettirmek için dramatik denilen olay örgüsünden yardım alırken; epik tiyatro yazarı, olay örgüsünü parçalayarak, birbirinden ayırır. Düzenli bir başlangıç ve bitişten ziyade, durumların içeriği ve boyutları sergilenmeye çalışılır.

Epik tiyatro kavramı Brecht'ten önce Piscator tarafından kullanılmıştır. Piscator, epik tiyatroyu, o zamana kadarki Aristotelesçi dramdan farklı olarak, metindeki gerçekliğin ifade edilmesine katkı sunacak olan film, slayt, grafik vb. yeni araçların uygulamaya konulduğu tiyatro biçimini ifade etmek için kullanmıştır. Bu araçlar yardımı ile sahnede biçimsel bir zenginlik yaratmak amaçlanmıştır. Brecht, bu biçimi dramaturgide geliştirdiği bazı araçlarla zenginleştirmiş ve epik tiyatroyu tamamen sahiplenmiştir (Karabulut, 2014:120).

Bu araçlardan ilki "gestus"tur. Gestus, bir tavrın söz ya da hareketle ifade edilmesi anlamına gelir. İngilizcede gesture olarak kullanılan bu sözcük, bir duyguyu veya düşünceyi anlatan bedensel devinim anlamına gelir. Brecht, her bedensel devinimi gestus olarak tanımlamaz. Gestusun, epik kuramdaki işlevi; yapılan bedensel devinimin toplumsal alt metninde yatmaktadır. Epik tiyatronun aracı olan gestus, toplumsal olaylar konusunda seyircinin çeşitli yargılara varabilmesini sağlar (Altun, 2007:15). Brecht (2005:57); karakterlerin birbirlerine karşı takındıkları tutumlardan oluşan alana "jestlerin alanı" adını verir. Jestlerin alanında, bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi, toplumsal bir gestus tarafından belirlenir.

Walter Benjamin (2014:16), epik tiyatronun gestus kavramına dayandığını ifade eder. Ona göre; gestus, epik tiyatronun kullandığı temel bir malzemedir ve bu malzemenin amaca uygun bir şekilde kullanılması epik tiyatronun görevidir. Altun'a göre (2007:15); gestus, sadece belirli bir jesti veya mimiği ifade etmenin ötesinde, epik diyalektik tiyatronun yapısı içinde, Marksist dünya görüşü bağlamında anlam kazanmaktadır. Gestusun kullanım amacı; oyuncunun oynadığı roldeki sınıfsal tavrı

göstermektedir. Gestus, bir oyun kişinin sınıfsal analizidir. Bu analizin ortaya çıkması da oyun kişilerinin ilişki örüntülerine ve durumlar karşısında aldıkları tavırlara bağlıdır.

Gestusların sayısı, kesintiye uğratma yöntemi ile arttırılabilir. Kesintiye uğratma ile bir durum içerisinde elde edilecek gestuslar daha belirgin hale gelir. Bu yüzden epik tiyatrodaki olayın klasik tiyatrodaki gibi pürüzsüz bir akış içinde olması istenmez. Tam tersine, olaylar çeşitli şekillerde kesintiye uğratarak, akışın önüne geçilmeye çalışılır (Benjamin, 2014:17). Nutku (2007:153); Brecht'in oyunlarını seyircinin dikkatini bölmek adına ikide bir kesintiye uğrattığını belirtmektedir. Bunun için bazen müzik, tabelalar, projeksiyon gibi sahne araçları kullanılırken, bazen de dekor değişiklikleri seyircinin gözü önünde yapılır. Burada amaç seyircinin yapay bir olay içerisinde olduğunun farkında olması ve bu bilinçte tutulmasıdır. Kesintiye uğratma sayesinde, seyirci oyuna karşı yabancılaşma yaşayarak, sahnedekilerle özdeşlik kurmak yerine onlara uzaktan bakar ve eleştirel yaklaşır.

Brecht'in epik tiyatro kuramı için geliştirdiği diğer bir araç ise yabancılaştırma yöntemidir. Sahnelemede kullanılan yabancılaştırma, seyircinin olayın akışı içerisinde kaybolmasını engelleyerek, seyirciyi oyun boyunca uyanık tutmaya yarayan ses, müzik, ışıklı yazılar gibi bir dizi efektten oluşur. Oyunculukta yabancılaştırma, ise oyuncunun duygusal bir yoğunlukta, rolünün içinde kaybolmasına engel olur. Epik kurama göre, oyuncu hiçbir zaman bir anlatıcı ve gösterici olduğunu unutmamalıdır. Rolüne aldığı mesafe aynı zamanda seyircinin de duruma karşı aldığı mesafeyi belirleyecektir. Oyuncu, duyguya karşı değildir; ancak seyircinin empati kurmasına sebep olacak bir duygu alışverişine de engel olmalıdır (Karabulut, 2014:124).

Brecht, yabancılaştırma yöntemini kullanarak seyircide oyuna karşı bir yadırgama yaratır. Böylece, Batı tiyatrosunun başlangıcından beri seyircide yaratılmaya çalışılan illüzyon ortadan kaldırılmış olur. Epik tiyatro, izleyicisini düşünebilen, karar verebilen, akli ve duyguları olgun kişiler olarak ele alır. Bu yüzden izleyen kişiyi sahnedeki olaya körü körüne inandırmayı değil; aksine onu düşünmeye sevk eder. Seyirci aynı anda hem bir duygusal yaklaşma yaşarken hem

de bir eleştirel uzaklaşma yaşar (Şener, 2012:283-288). Cesaret Ana, savaşta çocuklarını birer birer kaybederken, yaşayacağı üzüntüyü seyirci ile açıkça paylaşmaz. Tam tersine seyirciye karşı rahatsız edici bir soğukkanlılık gösterir. Böylece seyirci, yas duygusunu karakter ile özdeşleşerek yaşamak yerine, karakterden uzaklaşarak ona karşı eleştirel bir tavır alır. Seyirci, karakterin ölümler karşısındaki soğukkanlı tavrının ardındaki sebepleri sorgular.

Epik tiyatroda kullanılan diğer bir araç ise tarihselleştirme. Aydoğdu'ya göre (2011:16-17); seyirci bir oyun izlerken, algısında gerçeğin kendisi olarak içinde bulunduğu ve zamanın akışı içinde kapılıp gittiği, öncesi ve sonrası yokmuşçasına ana odaklandığı sabit bir durum içindedir. O anda oyunu izleyen seyirci, beş yüzyıl önce kendiyse benzer bir durumu yaşayan birini düşündüğünde o anın olmuş bitmiş olduğunun bilincinde, o anın öncesini ve sonrasını bilerek, nedenlerini ve sonuçlarını algılayabilecek biçimde düşünür. Buna göre tarihsel bir canlandırmadaki bakış açısını kendi yaşadığı anla ilişkilendiren seyirci, yaşantısı üzerinde ve bu yaşantıda olup bitenler üzerinde neden sonuç ilişkilerini ayrıntılı biçimde görerek ve kendi yaşantısına çözümler üretmek üzere bakabilecektir.

Brecht (2005:43), tarihselleştirmenin savaşlar ve devrimler gibi toplumsal olayların canlandırılmasında önemli bir yeri olduğunu ifade eder. Tarihsel kılınmış bir karakterin, seyircinin o an içinde bulunduğu çağa uygun verdiği yanıtlarla, başka çağlarda vereceği yanıtlar yanana konulduğunda ortaya o karakterin kapsadığı alan ortaya çıkar. Tarihselleştirici betimleme, oyunda işlenen karakterin çevresini hesaba katmaktır. Bu hesaba katma şimdi ve geçmiş arasında bir karşılaştırma yaratacağından bazı çelişkilerin ortaya konmasını sağlayacaktır. Brecht'e göre; bu, bir vadide sesi yankılanarak konuşma yapan bir adamın, önce söylediği sözün yankısı ile o an söylediği sözün birbiriyle çarpışması gibidir. Adam öncelikle bir söz söyler. Bu sözün yankısı daha gelmeden, ikinci bir söz söyler. İkinci söylediği söz ilkinin anlamca tam zıttıdır. Adamın ilk sözünün yankısı geldiğinde, söylediği ikinci sözle çarpışarak ortada bir zıtlık yaratır. Bu zıtlık, iki sesi aynı anda duyan kişileri eleştirel bir sorgulama içine iter. Brecht, tarihselleştirmeyi bazen yazdığı karakterler üzerinden gösterir. Mezbahaların Kutsal Johanna'sı oyununda tarihi bir kişilik olan Jeanne d'Arc'ı, Joahanna karakterinde yeniden yaratmıştır. Oyunda fabrika patronları

ile işçiler arasında ara buluculuğu üstlenen Johanna karakteri aslında, Yüz Yıl Savaşı boyunca İngiltere'ye karşı ülkesi Fransa'ya manevi anlamda büyük destek olan ve sonradan ünü dört bir yanına yayılmış bir Fransız Katolik azizesinin tarihsel bir yansımasıdır (Nutku, 2007:204).

Şener (2012:294-296), epik tiyatro kuramındaki tüm bu araçların kullanımda iki temel ögenin göz önünde tutulduğuna dikkat çekmiştir; birincisi, bu öğelerin kendi arasında ve seyirci ile diyalektik bir ilişki içinde kullanılması; ikincisi ise, bu öğeler kullanılarak seyirci üzerinde yadırgatma etkisinin yaratılmasıdır. Bu araçların her biri seyircinin yapacağı diyalektik çıkarıma hizmet edecek şekilde işlev gösterirler. Bu dramaturgi araçlarına, dekor, müzik ve ışık gibi sahne araçları da yardımcı unsur olarak katılır. Müzik çalınan yerde seyircinin gözü önünde çalınır. Müzikli bölümler oyunun akışını kesecek, olayları yabancı gösterecek şekilde verilir. Dekor ise, epik tiyatrodaki ayrıntılarıyla titizlik gerektiren bir unsurdur. Fakat bu ayrıntılar işlenirken seyirciyi illüzyona sokacak bir atmosfer yaratmaktan kaçınılır. Tıpkı müzik kullanımında olduğu gibi, dekor yoluyla da seyircinin içine dalacağı başka bir dünya kurulmaz. Aynı şekilde ışık sistemi seyircinin görebileceği bir yere yerleştirilir. Bu şekilde sahne ışığı büyülü bir hava yaratmanın önüne geçer.

Altun'a göre (2007:9-10); epik tiyatro, sanatsal ve politik tasarımları bir arada barındırır, tek başına estetik ya da politik bir kategori olarak değerlendirilmez. Sahneleme adına kullanılan bütün araçlar bu süzgeçten geçirilerek işlevsel hale getirir. Altun, epik tiyatronun dramaturgisi içinde kullanılan bütün bu araçların, organik bir ilişki ile şekillendiğini ifade etmektedir. Ona göre; epik tiyatrodaki ilişkiselliği reddedilerek kullanılan bir öğe, organik yapının bir parçası olsa bile, yanlış kodlar üreten sekter bir yanlış konumlanışın ötesine geçemez.

Buradan itibaren, sanatsal ve politik tasarımları, epik tiyatro gibi organik bir bütün olarak bir arada bulunduran ekoeleştiri, epik tiyatronun genel olarak sıralanan bu özellikleri göz önünde bulundurularak, bir çerçeve olarak kullanılacaktır. Bu çerçeve içerisine öncelikle epik tiyatro kuramını, yaşamı ve ideolojisi üzerine kuran Bertolt Brecht yerleştirilerek ekoeleştiri ile ortak değerleri ortaya çıkarılmaya

çalışılacaktır. Ardından epik tiyatro kuramı; temel unsurları, kullandığı araçlar ve oyunları ile bu çerçeve içerisinde yeniden değerlendirilecektir.

2.2. Ekoeleştirel Yaklaşımla Brecht ve Epik Tiyatro Kuramı

Epik tiyatronun kurucusu Bertolt Brecht, modernleşme ve kapitalizmin dünyadaki olumsuz etkilerini gözlemleyerek eleştirel bir tiyatro anlayışı geliştirmiştir. Brecht, ekoeleştirelinin önemli isimleri ile benzerlikler göstermektedir. Thoreau, insanın doğa üzerindeki tahribatından yola çıkarak, toplumsal yaşamdaki dengesizlikleri konu edinir. Böylece, kapitalizmin toplumdaki çelişkilerini su yüzüne çıkararak, insanları eyleme çağırır (Thoreau, 2001:9). Brecht de benzer kaygılara sahip bir tiyatro adamıdır. Yazdığı oyunlarda, yarattığı karakterleri toplumun aksayan yönlerini gösterecek şekilde, kenarda kalmış ve ötekileştirilmiş kişilerinden seçer. Gündelik yaşamda ilk bakışta görünmeyen bu kişileri göz önüne çıkararak, kültürün aksayan yönlerinin altını çizer. Thoreau edebiyat yolu ile bunu yaparken; Brecht ise tiyatro sanatını kullanır. “Brecht’in ilk oyunlarında sayısız toplumdışı figür yer alır; serseriler, münzeviler, sorumsuz serüvenciler. Bunlar burjuva dünyasının yarattığı karamsar, bazen değer tanımazlığın eşiğinde olan, umutları yok edilmiş kişilerdir” (Nutku, 2007:17).

Ekoeleştirel, insan merkezci yaklaşımın bir sonucu olarak, medeniyetin doğayı öteki olarak tanımladığını vurgulamaktadır. Thoreau, ötekiliği toplumda da bulmaktadır. Doğa ne kadar öteki ise, gösterişli kıyafetler giyemeyen böylece toplum içinde var olamamış birey de ötekidir ve kenara itilmiştir (Thoreau, 2001:31). Brecht de modernleşme ve kapitalizmin toplumda yarattığı çelişkileri, kenarda kalmış, ötekileştirilmiş kesimlerde bulmuştur.

Ötekilik kavramı tıpkı Plumwood gibi, Brecht’in de her zaman ele aldığı bir konu olmuştur. Ötekilere karşı duyduğu bu yoğun ilgi, onun Suriye toprak tanrısı Baal’e duyduğu ilgiyi yansıtır. İncil’deki tanrılar ve şeytanlar ansiklopedisinde Baal; doğa ile ilişkilendirilen, şimşek, rüzgâr, yağmur, dağ, kır ve bereket tanrısıdır (Hermann, 1999:133). Baal, Antik Yunan mitolojisindeki Dionysos’un başka bir coğrafyada ve kültürde ortaya çıkmış başka bir çeşididir. Tıpkı Dionysos gibi şiire ve şaraba düşkündür, keyfe kederdir.

Brecht'in kültür karşısında doğayı temsil eden Baal'e duyduğu ilgi, Brecht'in oyunlarında farklı çeşitlemelerde kendini gösterir. Bu çeşitlemelerdeki tipler bencil ve toplum dışıdır. Fakat Brecht, kendisiyle özdeşleştirdiği bu kişileri; toplum dışı öğeler, serseriler, ezilenler olarak gizli devrimciler gibi görür (Benjamin, 2007:12). Brecht, toplumda kenara itilmiş kişileri, gün yüzüne çıkarmaktadır. Böylece insanın insan üzerindeki tahakkümü ortaya çıktıkça doğa üzerindeki tahakkümü de afişe edilmektedir. Nutku (2007:15); Brecht'in yatağının üzerinde aslı olan Caspar Neher'in yaptığı Baal resmine vurgu yaparak, Brecht'in onu yaşama karşı doymak bilmeyen bir figür olarak kabul ettiğini belirtir. Ona göre; Baal'in kendi varlığı için hissettiklerini, genç Brecht de kendisi için hissetmiştir.

Ekoeleştirici daha epik kurama gelmeden Brecht'in kişiliğinde başlamaktadır. Tıpkı, ekoeleştirici kuramcılar gibi, Brecht'in de yaşamı ve kendi tiyatro kuramı arasında ideolojik bağlar bulunmaktadır. Brecht, içinde yaşadığı toplumu, diyalektik materyalizmle yorumlayarak kapitalizmin toplumdaki çelişkilerini ortaya koymuştur. Kültürel gelişim, insanlığı bir yere taşısa da, sadece bazı sınıflardan yanadır. Benzer şekilde Carson, edebiyat yoluyla, sermaye ve üretim araçlarının yarattığı toplumsal çelişkiyi anlatmıştır. Büyük tarım şirketleri, tarımsal üretimin artırılması amacıyla kimyasallar kullanmaktadır. Tarımsal üretim artmaktadır. Sermaye sahipleri bundan yararlanırken; doğadaki hayvanlar ölmekte, kimyasallar içme sularına karıştığı için köylüler, salgın hastalıklara yakalanmaktadır (Carson, 2011:187).

Bookchin'e göre, bugünün modern toplumsal kurumları, hiyerarşiler üzerine kurulmuştur. Bu hiyerarşiler; insan merkezciğe, ataerkilliğe, savaşçı toplumlara ve topluluklar arası güç ilişkilerine dayanmaktadır. İnsanın doğa ile kurduğu ilişkiyi belirleyen ölçütleri, tarihsel evrim içinde bunlar oluşturmuştur (Bookchin, 2013:71-72). Brecht ise, huzursuz bir toplum devrimcisidir. "Brecht'in politik olmayan tek bir tümcesi yoktur. Yazdığı mesellerin tümü de gerçekleri söylemek içindir" (Nutku, 2007:26). Brecht için medeniyette tahakküm ve hiyerarşiler, üretim araçlarını ve sermayeyi elinde bulunduranlar tarafından inşa edilmiştir.

Kapitalist hegemonya, rıza üretimini kitle iletişim araçları ile gerçekleştirmektedir. G. Debord (2006:196); hegemonya tarafından üretilen

imajların, insanların dünya ile olan temel bağlantılarını inşa ettiğini ifade etmektedir. Kapitalist hegemonya, 20. yüzyılın başında kitle iletişim araçlarını toplumda ikna ve rızanın üretilebilmek amacıyla kullanmıştır. Bunun için hegemonyanın ihtiyaç duyduğu birey ve toplum modelini belirli imajlar üreterek, kitle iletişim araçları yoluyla topluma empoze etmiştir.

Kültür endüstrisi, durmadan vaat ettiği şeylerle tüketicisini durmadan aldatır. Fiyakalı olay örgüleriyle görüntülerin vaat ettiği haz, vadesi sürekli uzatılan bir senet gibi geciktirilir: bu gösteri, haince bir biçimde, hiçbir zaman yerine getirilmeyecek bir vaatten ibarettir; tıpkı yemek yemeye gelen müşterinin menüyü okumakla yetinmesini beklemek gibi (Adorno, 2016:72).

Brecht, klasik Batı tiyatrosunu da rıza üretim araçlarından biri olarak görmektedir. İnsanların, toplumsal yaşamdaki iktidar ilişkilerini tiyatronun bu biçimi ile anlatmanın mümkün olmadığını düşünerek, epik tiyatro kuramını oluşturmuştur. Brecht'e göre Batı tiyatrosu seyirciyi büyüleyerek ona anlık hazlar yaşatmaktadır. Thoreau (2015:38) da aynı şekilde insanların yaşamları ve alışkanlıkları üzerinde belirleyici olan hegemonyayı eleştirmektedir. Tıpkı Brecht gibi Thoreau da modernleşmenin toplumda bir illüzyon yarattığını ve insanı doğasından uzaklaştırdığını ifade etmiştir. Ona göre; insanlar, uyuklayarak, gözlerini yumarak ve gösterilerle kandırılmaya rıza göstererek, tamamen aldatıcı temeller üzerine her yerde inşa edilmiş rutin yaşamlarını ve alışkanlıklarını pekiştirmektedirler.

Bookchin; insanın doğa ile kurduğu ilişkinin yeniden düzenlenmesi için, toplumdaki hiyerarşik yapıların gözden geçirilerek yeniden kurulması gerektiğini düşünmüştür. Brecht de akılcı yollar kullanarak toplumcu devrimi yaratmayı ve yeni bir dünyayı var edecek olan yeni zamanın yaratılmasını amaçlamıştır (Nutku, 2007:27). Tıpkı ekoeleştiriye olduğu gibi, Brecht de teorinin pratiğe dönüştürülmesi gerektiğini düşünmüştür. Bu yüzden bir tiyatro insanı olarak tiyatroyu bu anlamda bir araca dönüştürmüştür. Klasik Batı tiyatrosunun pek çok yönünü eleştirerek, değiştirmiş, çağın gerekliliklerine uygun olduğunu düşündüğü yeni bir tiyatro kuramı oluşturmuştur.

Klasik Batı tiyatro biçiminin toplumsal sorunlar konusundaki işlevselliğini sorgulayan Brecht, gençliğinde katıldığı Piscator'un politik tiyatrosundan

etkilenmiştir. Marksizm'den beslenen politik tiyatro, Brecht'in epik tiyatro kuramının da şekillenmesinde etkili olmuştur. Politik Tiyatro, tiyatronun anlatım biçiminin dramatik yerine epik olması gerektiği düşüncesini ortaya atarak Bertolt Brecht'in epik tiyatrosuna giden yolu açmıştır (Karabulut, 2014:113). Brecht, sosyalist devrimin dünyasından bakarak, Aristotelesçi olmayan dram anlayışının karşılayabileceği bir tiyatroya ihtiyaç olduğunu düşünmüştür. Bunun sebebi; Aristotelesçi klasik Batı tiyatrosunun, endüstrileşmenin ve kapitalizmin ortaya çıkardığı dünya tablosu karşısında eleştirel bir tavır alamamasıdır. Brecht'in epik tiyatrosu, hâkim Batı kültürünün eleştirisi üzerine kuruludur (Kesting, 1985:69).

Ekoeleştirin kuramsal temelleri de aynı şekilde kültür eleştirisinden beslenmektedir. Kapitalizmin toplum üzerindeki etkisi, doğa üzerindeki etkisinin bir yansımasıdır. Ekoeleştiri; kimi zaman doğa sorunlarını çözümlenerek toplumsal sorunları ortaya çıkarırken; kimi zaman da toplumsal sorunları irdeleyerek doğa sorunlarını ortaya çıkarmıştır. Thoreau, işçilerin görmezden gelinişi ile doğanın görmezden gelinişi arasında bağ kurmuştur. Carson, kimyasallar sonucu ortadan yok olan kuş türlerinden yola çıkarak, sermaye odaklarına ve eril politikacılara varmıştır.

Brecht, geleneksel tiyatronun idealist felsefeye epik tiyatronun ise materyalist felsefeye temellendirilmiş olduğunu belirtir. Bu nedenle, geleneksel tiyatro doğayı yazgının egemenliğinde değişmez bir yapı olarak ele alırken, epik tiyatro doğayı koşullara göre değişirlik içinde gösterir (Karabulut, 2014:122).

Ekoeleştiri perspektifinden Brecht epik tiyatroyu, dolaylı olarak kültür ve doğa arasındaki sorunlu ilişkiye gönderme yaparak seyirciyi düşünmeye, sorgulamaya ve eleştirmeye teşvik ettiği bir araç olarak kullanır. Bu araç bir dinamizm ve devingenlik içerir. Aynı şekilde Carson da; edebiyatı, çevre sorunları karşısında kapitalist Amerikan toplumunu uyandırmak için bir araç olarak kullanmıştır. Her ikisi de bireysel üstü, bilimsel ve nesnel olanla ilgilenmişlerdir.

Ekoeleştiriye göre kültür, karmaşık ilişkiler içeren bir ekosistemdir. Tıpkı doğadaki gibi bir sürece dayanır; kendiliğinden öylece oluşmaz. Brecht de kültürü ekolojik bir şekilde ele almaktadır. Kesting'e göre (1985:69); Brecht, dramaturgiyi çok yönlü karmaşık ilişkilerin bir bütünü olarak görmektedir. İnsanın özünü anlamın yolu, her çeşit toplumsal ilişkileri kavramaktan geçer. Bu dünya tablosu karşısında

tiyatronun konusu olan süreçleri kucaklayabilecek tek biçim epiktir. Burada Kesting, epik kuramın kültürü bütüncül yorumlayarak kültürel ekosistem içindeki süreçleri konu edinebilecek olan yeni bir dramaturgi anlayışı olduğuna işaret etmiştir.

Tiyatrodaki ekolojik yaklaşımlar bölümünde bahsedildiği gibi; ekolojik yaklaşımlardan biri, dramaturgiyi ekolojik bir unsur olarak gören yaklaşımdır. Marranca; dramaturgiyi, parçalara bölünebilen, içinde bulunduğu zaman ve çevre ile ilişkileri olan yaşayan bir organizma olarak ele almaktadır (Marranca, 1996:34-48). Bu yaklaşım Altun'un Brecht'in dramaturgi anlayışına yaklaşımı ile benzerlik gösterir. Altun (2007:10) da epik dramaturgiyi, tıpkı Marranca'da olduğu gibi, organik bir yapı gibi ele almaktadır. Yani dramaturgi, mekanik bir şekilde işleyen basit bir yapıdan ziyade; birbirine bağlı ve birbirlerini etkileyerek dönüştüren parçalardan oluşan organik bir yapıdır. Bu iki değerlendirmede ekolojinin temel ilkelerinden olan bütünsel yaklaşım tiyatrodaki dramaturginin yapısına uygulanmıştır.

Epik kuram, sadece seyircinin ilgisini kazanarak parasal çıkar sağlama amacını güden tüketim tiyatrosu yerine, ekolojik olarak değerlendirilebilecek bir dramaturgi anlayışı geliştirmiştir. Metnin değerlendirilme biçimi, dramaturginin ekolojik işleyişi açısından anlamlıdır. Benjamin (2014:13); metnin tiyatro sanatında işleyişini ikiye ayırır. Biri statik bir biçimde, tüketim tiyatrosunda olan işletmenin ayakta tutulmasını sağlar. Diğeri ise epik tiyatrodaki olduğu şekliyle dinamik bir şekilde işletmenin değiştirilerek dönüştürülmesi işlevini yerine getirir.

Epik tiyatrodaki metin değiştirilebilirdir. Bu özelliği ile Marranca'nın dramaturginin ekolojisini açıklarken örnek verdiği; Wilson'un açılabilir, yayılabilir, parçalara bölünebilir metin kavramına çağrışım yapmaktadır. Epik tiyatrodaki dramaturgi, metin yazarlığından başlar ve metinden sahneye, sahneden seyirciye; epik tiyatronun işleme mekanizması birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Benjamin'e göre (2014:27); epik tiyatronun metin yazarının ele aldığı olay ile kurduğu ilişki de böyledir. Epik oyun yazarı ile ele aldığı konu arasındaki ilişki, bale öğretmeni ile öğrencisi arasındaki ilişkiye benzer. Bale öğretmeni için ilk yapılacak iş öğrencisinin eklem yerlerine olabildiğinde esneklik kazandırmaktır.

Epik tiyatrodaki bu özelliğin sebebi; ele alınan olayın kendi başına bir değerinin olmayışdır. Önemli olan, olayların içindeki durumlardır. Bu yüzden metnin statik bir yapısı ve işleyişi yoktur. Metnin akışı, seyirciyi merak edilen bir sona götürmez çünkü metin, buna hizmet edecek şekilde işlenmemiştir. Gerilim, sonuçtan ziyade tek tek olayların içindeki durumlara ilişkindir. Bu yüzden Aristoteles'in dram anlayışındaki, yer ve zaman gibi kısıtlanmış bir yapısı yoktur (Akgül, 2013:12).

Brecht bunlarla demek istiyor ki; epik oyun yazarı, yer ve zamana kendini bağlamaksızın, göstermek istediği tüm olayları ve durumları ele alabilir ve böylece aralarındaki bağlantıları gösterebilir seyirciye. Yani olayların eş zamanlılığını göstermesi, gerekli bulduğunu yinelemesi ve başka bir açıdan gözden geçirmesi, olay akışını kesmesi ve yorum yapması olanağı vardır (Kesting, 1985:70).

Epik tiyatro kuramında metin, kültürel sistem ile dinamik bir ilişki içerisindedir. Çünkü metin, kültürel ekosistem göz önünde bulundurularak tıpkı bir lego oyuncu gibi yeniden yapılandırılmaktadır. Böylece, kültürü etkileyebilecek şekilde işler bir hale getirilebilmektedir. Nutku'ya göre (2007:107); Brecht epik sözcüğünü, zaman, yer ve aksiyon birliği gibi, yapay kısıtlamalar olmadan olayların dizgesel anlatımını ifade etmek için kullanır.

Epik kuramda metin, Aristotelesçi dramdaki gibi sonuç odaklı değildir. Seyirci oyunun sonunda ne olacağı merakı ile baş başa bırakılmaz. Sonuçtan ziyade önemli olan tek tek olaylara ilişkindir. Yani olaylar, seyircide süreçlerin gözlemlenebilmesi için açılım gösteren kutular gibidir. Bu kutuların içinde; ezen-ezilen arasındaki ilişkiler, çok boyutlu olarak açılmayı beklemektedir. Epik kuramın metin yazarının oluşturduğu bu kutular, öncelikle yönetmen ve oyuncu tarafından açılır (Akgül, 2013:14).

Oyuncu, metinde bulunduğu durumları doğrudan canlandırmaya çalışmak yerine; diyalektik bir tutumla hepsini teker teker eleştirir. Metinden diyalektik yöntemle ortaya döktüğü durumların değişik öğelerini birbirinin karşısına çıkarır. Özdeşleşmenin oyuncu bakımından neredeyse hiçbir uygulama alanı yoktur. Oyuncu bir şey gösterir ve gösterdiği şey kendisidir. Göstereceği şeyi kendini göstermeden ortaya koyamaz. Oyuncu ve rolü bu anlamda örtüşür. Epik tiyatrodaki bu örtüşme

hiçbir zaman ikisi arasındaki sınırı silecek kadar yoğun olmamalıdır (Benjamin, 2014:62).

Oyuncu, hem bir gösterge hem de bir gösteren olarak sahnede var olur. Bu durum tiyatro sanatındaki oyuncunun varlığında temel bir sorunsal olarak kabul edilir. Epik tiyatrodaki ise; oyuncunun rol ile kurduğu ilişki, bu ikililiği aşmasına olanak vermektedir. Epik tiyatrodaki oyuncu, hiçbir zaman bir anlatıcı olduğunu unutmaz bu yüzden rolünün dışına çıkabilme olanağını elinde bulundurur. Rolüyle tamamen bir özdeşleşme yaşamaz. Yani oyuncu, kendi şahsını geride bırakmayarak rolünü öyle bir tarzda oynayacaktır ki, o rol seyircinin eleştirisine de sunulmuş olsun (Karabulut, 2014:124).

Yadırgatıcılık, yeni oyunculuk sanatının belirleyici bir özelliğidir. Ama söz konusu durumda yadırgatıcı olan oyuncunun oyunculuğu değil, salt kendisi olacaktır. Ya da oyuncuya gereğinden çok bilinçli oynadığı suçlaması yöneltilecektir ki, bilinçlilik de yeni oyunculuk sanatının bir diğer özelliğidir (Brecht, 2011:105).

Oyuncunun rolü ile arasındaki mesafenin yarattığı yadırgatıcılık, oyuncu ve rol arasındaki diyalektiğin ve bu diyalektik sonucunda ortaya çıkan eleştirel tutumun sonucudur. O halde epik tiyatrodaki oyunculukta, zıt iki güç yani akıl ve bedenin bir arada oluşu kabul edilmektedir. Kültür ve doğa gibi, akıl ve beden ikililiği epik tiyatro oyuncusunda bir arada bulunur ve eleştirel bir yaratıcılığa yol açar (Karabulut, 2014: 125).

Oyuncu, oyunun mekanizması, canlandıracağı rol(sahnede oynayacağı kişi), hatta konuşması istenen sözcükler karşısında hayrete kapılmış bir tavır takınır. Hayretini açığa vurarak kendisi için öngörülen rolü sergiler. Adeta kendi konuşmasına karşı çıkan bir tutumla konuşur sahnede (Brecht, 1994:12).

Hubert Zapf (2016:7), kültürel ekoloji bağlamında kültür ve doğa karşıtlığının sanat aracılığıyla entegrasyona dönüştürülmesinin, hegemonya'nın tek yanlı yönünü ve söylem sistemlerinin kör noktalarını açığa çıkardığını ifade eder. Ekoeleştiri kuramı ile yaklaşılabilir noktalarından biri buradan hareketle açığa çıkmaktadır. Epik tiyatrodaki oyuncu, rolünün içerisinde bulunduğu bütün ihtimalleri, rolle bütünleşmeden dışarıdan bir gözle değerlendirir. Brecht'e göre (1994:21); oyun kişinin her davranışına karşılık bir diğer davranışın varlığı söz konusudur.

Kahramanda gerçekleşmeden kalan bu olasılık, kahramanın sınıfsal durumuna ve içinde bulunduğu ilişkiler örgüsüne dayanılarak saptanır. Bu yüzden oyuncu rolle arasına bir mesafe koyar ve belirli bir davranışı kendi ilişkiler örgüsünden kopararak alır. Söz konusu davranışı diğer davranış olasılıkları ile karşılaştırarak seyircinin önüne koyar.

Oyuncu epik tiyatrodaki bir karakteri canlandırırken kendi duygularını ve bakış açısını canlandırdığı karakterinkinden mümkün olduğunca uzak tutarak, hakim kültürün sözcülüğünden sıyrılmış olur. Böylece oyunculuk, rolün içindekinin açığa çıkarılarak toplumsala yayılmasına imkan veren bir araca dönüşür (Brecht, 1994:20). Oyuncu ve rol arasında öyle bir dinamik bağ ortaya çıkar ki, aklı ve bedeni, bu işlevselliğe hizmet eden verimli ekolojik bir birliktelik haline gelir. Oyuncu, bu karşıtlığı bir entegrasyona çevirmektedir.

Brecht (1994:20), oyuncunun bu anlamda satranç oynayan biri gibi karakterin bütün hatlarını değerlendirerek hamle yaptığını ifade etmektedir. Oyuncu, karakterin davranışlarında çevrenin nasıl bir etkisi olduğunu saptayarak, toplumsal nedenlere işaret etmekte ve davranışın doğurduğu toplumsal sonuçları ortaya çıkarmaktadır. Toplumsal ekosistem içindeki insan davranışlarının ve ilişki biçimlerinin, bulanıklaşarak gözle görülmesi zorlaşan kısımları, sahnede alternatifler olarak değerlendirilmektedir. Böylece kültürün içerisinde karşıt söylem üreten unsurlar yaratılmaktadır. Oyuncu toplumsal ekosistem içinde gerçekleştirdiği bu eko-işlevinde; çevresel koşullarla şekillenen karakteri yorumlarken, aynı karakteri çevreyi etkileyen ve dönüştüren bir araca dönüştürmüş olur. Çünkü ekoeleştiri insanın insanla kurduğu ilişki insanın doğa ile kurduğu ilişkiyi ortaya çıkarır.

2.2.1. Organik Dramaturginin Unsurları

2.2.1.1. Gestus

Oyuncu, ekolojik işlevini, epik kuramdaki bazı malzemeler aracılığıyla gerçekleştirebilmektedir. Bu malzemelerden ilki, gestustur. Almanca olan gestus sözcüğü bir tavrın söz ya da hareketle ifade edilmesi anlamını içerir. Gestus, Türkçe’de “jest”olarak karşılık bulurken, Latince’de; taşımak, bir işi sürdürmek ve icra etmek anlamındaki gestura sözcüğünden gelir. İngilizcede gesture olarak

kullanılan sözcük; bir duyguyu ya da düşünceyi ifade eden bedensel devinin anlamındadır (Altun, 2007:15).

Ekoeleştirici açısından gestus malzemesinin ilgi çekici kısmı, epik kuramda tanımlanmış toplumsal içeriğidir. Her jest, toplumsal nitelik taşımaz. Ancak epik tiyatrodaki gestus, jestin altını toplumsal bir metinle döşer. Bir insanın sokağa yayılmış çöpün yanından geçerken sergilediği tavır sadece bir gestus iken; çok pahalı bir kıyafet üstüneyken aynı yerden geçen insanın tavrı toplumsal gestustur. Çünkü toplumsal bir alt metin içerir. Kızma gestusu, gülme gestusu, ağlama gestusu vs. hepsinin içeriği, farklı bağlamlarda, farklı alt metinlerle doldurularak toplumsal gestus sağlanabilir (Brecht, 2011: 155).

Brecht, çalışma gestusunu örnek olarak verir. Buna göre; çalışma gestusu, doğayı egemenlik altına almayı amaçlayan insanın etkinliğinin bir toplum sorunu olması ve insanlar arası sorun niteliği taşıması bakımından toplumsal bir gestusdur (Brecht, 2011:155). Gestus, insanların birbirleri ile olan ilişkilerini gösterir. Ekoeleştirici perspektifinden bakıldığında, gestusun taşıdığı ilişkisellik, insan ilişkileri üzerinden dolaylı olarak insanın doğa ile ilişkisi de açığa çıkarılır. Altun'a göre (2007:16); bu ilişkisellik, gestus kavramının önemli bir özelliğidir. Oyun kişileri ancak birbirleri ile kurdukları sınıfsal ilişkiler ve birbirlerine aldıkları tavır bağlamında değerlendirilebilirler. Bu yönüyle gestus; oyuncunun kullandığı, ekoeleştirici işleve sahip bir malzeme olarak görülebilir.

Tiyatrodaki dramaturgiyi bir organizma olarak gören ekoeleştiriciden hareketle; gestus, toplumsal ekosistem içindeki rolün, sınıfsal ve toplumsal konumunu ortaya çıkarır. Böylece, Bookchin'in doğa sorunlarını ele alış biçimine benzer bir şekilde, teorikten pratiğe olacak şekilde; toplumsal ekosistem içindeki hiyerarşiler ve tahakküm alanları ortaya çıkarılarak, toplumda bir devrim amaçlanır. Ekoeleştirici perspektifinden; toplumsal ekosistem içindeki hiyerarşiler ve tahakküm alanları, doğadaki tahribata ve insanın doğa ile kurduğu ilişkiye işaret eder.

Epik tiyatro, ekoeleştirici perspektifinden bir kürsü gibi değerlendirildiğinde, bu kürsünün öğretici yanı gestusların sunumu ile pekiştirilir. Seyirci gestuslarla baş başa bırakılarak bir gözlemciye dönüştürülür. Thoreau (2015:43); tüm insanların,

birazcık daha düşünceli bir uğraş seçimiyle, özünde öğrenciler ve gözlemciler haline gelebileceğini çünkü doğaları ve kaderlerinin tüm benzerleri için ilgi çekici olduğunu ifade etmiştir. Epik tiyatro, Thoreau'nun bakış açısıyla yaklaşıldığında dönüştürücü nitelikte bir uğraştır. Çünkü insanın toplumsal tavırlarını canlandırma yoluyla gündelik yaşamın hızından ve perdesinden çekip alarak sahneye taşır.

Brecht'in epik tiyatro estetiği bağlamında toplumsal olanla kurduğu ilişki, toplumsal olanı eleştirmeye yöneliktir. Brecht, oyuncudan gestus bekler ancak bunu toplumdaki sınıf farkını, sömürü düzenini ve emek sermaye çatışmasını seyirciye göstermek için beklemektedir. (Temel, 2010: 81). Gestus; emek, sömürü, tahakküm, ötekileştirme veya işbirliği gibi konuları içermesi yönüyle toplumsal sorunların belirgin hale getirilmesini sağlamaktadır. Toplumsal sorunların ortaya çıkarılması, dolaylı olarak insanın doğa ile kurduğu ilişkiyi de ortaya çıkarmaktadır. "Gestusla, oyuncu canlandığı rol kişinin yalnızca tavrını ortaya koymakla kalmaz aynı zamanda bu tavrın ortaya çıkış nedenlerini de seyirciye sunar" (Temel, 2011:81).

Ekoeleştirme perspektifinden yaklaşıldığında; gestus, kapitalist toplumdaki patronların, fabrikatörlerin, sermayedarların ve politikacıların doğa ve toplum etiği anlayışlarını, seyircinin incelemesine sunan bir araç olarak görülebilir. Çünkü kapitalizmin etik anlayışı, hem insanın insana hem de insanın doğaya bakışını temsil etmektedir. Sermaye, emekçileri sömürdüğü gibi, insan merkezci etik anlayışıyla doğayı da sömürmektedir. Gündelik yaşamda sömürüyü ve doğa üzerindeki tahakkümü meşrulaştırarak normalleştirmiş bu etik anlayışı, epik tiyatrodaki gestus yoluyla açığa vurulur.

2.2.1.2. Kesintiye Uğratma

Olayların akışını duraksatmak, Brecht'in dramaturgi unsurlarından bir diğeridir. Kesintiye uğratma yöntemi ile seyircide özdeşleşme yerine bir şaşkınlık yaratmak amaçlanır. Olayların duraksatılarak kesintiye uğratılması, seyirciye durumları tablolar halinde sunma imkânı verir. Kesintiye uğratılan olay akışı seyircinin sunulan tablolar karşısında şaşırarak, uyanık ve bilinçli kalmasını sağlar. Temel biçimi, oyundaki ayırık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisidir. Şarkılar, başlıklar ve jestle dayalı ortak tavırlar durumları birbirinden

ayırır. Sonuç olarak seyircideki yanılısamayı kırmaya yönelik aralıklar oluşur. Bu aralıklar seyircinin özdeşleşmeye hazırlığını felce uğratır ve oyundaki karakterlerce sergilenen davranışlara ve bu davranışların sergileniş biçimine karşı eleştirel bir tavır alabilmesini amaçlar (Toker, 2014:4).

Kesintiye uğratma ile izleyici kahramanla özdeşleşmek yerine, kahramanın içinde bulunduğu koşullara şaşırma yöneltilir. Epik tiyatro, oyunu birbirine bağlı bir dizi halinde devam ettirmek yerine kesintiye uğratma üzerine kuruludur (Benjamin, 2007:31). Seyircide şaşırma unsurunu oluşturan, epik tiyatronun oyunu ilerletmek yerine, kesintiye uğratmak üzerine kurulu olmasıdır. “Elde edeceğimiz gestusların sayısı, eylemde bulunanın eylemlerini duraksattığımız ölçüde artacaktır. Bu nedenle epik tiyatrodaki olayların akışını duraksatmak önce gelir” (Benjamin, 2014:17).

Epik tiyatro, film şeridindeki görüntülere benzer biçimde kesik kesik yol alır. Gösterimdeki ayırık ve belirgin durumların birbirleri üzerinde oluşturduğu şok etkisi oluşturur. Şarkılar, başlıklar, jeste dayalı ortak tavırlar ve çeşitli yabancılaştırma efektleri oyundaki durumları birbirinden ayırır. Böylece seyircideki yanılısamayı kırmaya yönelik aralıklar meydana gelir. Kesik kesik durumlar, seyircinin özdeşleşmeye hazırlığını felce uğratır ve oyuncu tarafından sergilenen davranışlara ve bu davranışların sunuluşu karşısında eleştirel bir tavır alabilmesini sağlar. Bu yöntemle, seyirci kendisine sunulan tablolar içindeki insan manzaralarını toplumsal açıdan eleştirir (Toker, 2014:4).

Kesintiye uğratmanın, sahneyi eleştirel bir tabloya çevirmek açısından ekoeleştirel bir işleve sahip olduğu düşünülebilir. Burada sanatsal bir yöntem kullanılarak bilimsel bir pratik amaçlanmaktadır. Tıpkı Carson’un doğa sorunlarını aktarırken kullandığı yöntem gibi; bilimsel bir pratiği hedefleyen Carson, yazın sanatının söylem gücünü kullanarak yaşadığı toplum içinde bir dönüşüm yaratmıştır (Boynukara ve Tütak, 2018:66). Benjamin sahnedeki bir aile kavgasını örnek olarak vermektedir. Bir aile kavgası yaşanırken aniden içeri bir yabancı girer. O sırada her şey donar. Anne kızına fırlatmak üzere bronz bir büst almış, baba ise polis çağırmak üzere pencereyi açmıştır. Yabancı girdiği kapıda bu tabloyu donmuş bir biçimde,

seyircilerle beraber seyreder. Seyircinin karşısında allak bullak suratlar, açık pencere ve karmaşık bir oda vardır. Ancak o tabloda öyle bir bakış açısı vardır ki, oradan bakıldığında burjuva yaşamının olağan bir yönü görülür (Benjamin, 2007:31).

Kesintiye uğratmada, bazen bir oyuncu anlatıcı olarak kullanılmaktadır. Bu kişi, oyun kişilerine dâhil olmadan onları dışarıdan izleyerek durumlar hakkında çeşitli yorumlamalarda bulunur. Böylece, seyirciye de sahnelerle ilgili değişik bakış açıları kazandırır. Tam burada sahne bir kürsüye dönüşmüş olur. Kesting, bu açıdan Brecht'in kuramının bir örnekleme tiyatrosu ortaya çıkardığını ifade etmiştir. Yalnız bu örnekleme, basit okul müsamereleri değil; şimdiye kadar gözden uzak kalan yanlış durumların hesabını gösteren temsillerdir (Kesting, 1985:72).

Kesintiye uğratma yoluyla, oyunda izleyicinin sahnedeki ile özdeşleşmesinin önüne geçilir. Seyirci bu şekilde durumlardaki çelişkili noktaları yakalayarak bunlar üzerine düşünebilir. “Oyun izleyicinin kendini bir ırmağa atarcasına öyküye atması ve oradan oraya sürüklenmesi için davet edilme olmadığına göre, olaylar, düğümler tek tek belli olacak biçimde birbirine bağlanmalıdır” (Brecht, 2005:63). Brecht, burada oyunun akışının kesilmesiyle seyircinin sürüklenmesinin önüne geçilebileceğinin altını çizmektedir. Bu yüzden epik tiyatrodaki öykü, genel olarak belirli başlıklar altında bölünerek verilir. Bazen anlatımda bu başlıklar projektör yardımıyla sahneye yansıtılarak seyirciye direkt gösterilir (Nutku, 2007:153).

Benzer bir episodik bölme, ekoeleştirici literatüründe de görmek mümkündür. Hem Thoreau, hem Carson, hem de Leopold, ekoeleştirici metinlerini bölümler halinde yazmışlardır. Tıpkı epik tiyatrodaki olduğu gibi her bölüm kendi anlamsal değerini ifade edecek başlıklar altındadır. Her ikisinde de belirli bilimsel gerçekler sanat dili ile ifade edilmeye çalışılmaktadır. Örneğin Carson, insan merkezci kapitalist yaklaşımı ve kimyasalların kullanımının bilimsel sonuçlarını, bölümler halinde öyküleştireme yoluyla anlatırken; Brecht, ezen ezilen ilişkisini, sınıfsal hegemonyayı bölümler halinde öyküleştirecekle anlatmaktadır. Biri edebiyatı; diğeri ise tiyatroyu bir kürsü olarak kullanmakta ve insanları eyleme davet etmektedir.

2.2.1.3. Yabancılaştırma

Epik tiyatro kuramında organik bir yapı olan dramaturginin malzemelerinden bir diğeri de, yabancılaştırma tekniğidir. Brecht, tiyatronun görevinin olaylar geliştirmekten çok durumlar sergilemek olduğuna inanmıştır. Durumlar; seyirciyi kahramanla özdeşleşmekten uzaklaştırarak, kahramanın içinde bulunduğu koşullar hakkında düşünmeye sevk etmelidir. Yabancılaştırmayı yaratabilmenin koşulu, oyuncunun sergilediği olayı, sahnede bir anlatıcı-gösterici tutumuyla canlandırmasıdır. Oyuncu bunu kullanarak, seyircinin kendisi ile özdeşleşmesinin önüne geçer (Brecht, 2011:175-176).

Nutku (2007:113), yabancılaşma ve yabancılaştırmayı açıklarken, öncelikle bunların bilimsel kavramlar olduklarını ifade etme gereği görmüştür. Bu kavramlar, tarih ve toplum olaylarını açıklayabilmek için kullanılmaktadır. İnsanoğlu, ilkel topluluklardan kopup iş bölümü ve değiş tokuş, alışveriş gibi ekonomik olayların kendini gösterdiği bir toplumda yaşamaya başlar başlamaz, kendi ürettiklerinin, kendi yarattıklarının kölesi olmuştur; onları kendi denetiminden kaçırmıştır.

Ekoeleştirme gözüyle ise; yabancılaştırma, kültür ve doğa ilişkisinin yeniden yorumlanması için potansiyel bir ilke olarak değerlendirilebilir. İnsanın doğal durumları ile toplumsal zorlamalarla üzerine yapılan durumları karşı karşıya getirerek değerlendirme fırsatı yaratır. Brecht'e göre (2011:182); oyuncu olayları düzenleyip oynadığı kişinin karakterini çizerken ve davranışlarını belirlerken toplumsal güçler tarafından belirlenen, insanın doğal durumundan farklı karakter özellikleri üzerinde durur. Bu şekilde oyun, toplumsal dayatmaların açığa çıkarıldığı bir semine dönüşür. Oyuncu seyircileri, geldikleri toplumsal sınıflara göre, toplumsal koşullarını savunmaya ya da eleştirmeye çağırır.

İnsanlık tarihinde kültürün doğa ile en başta kurduğu barışçıl ilişki, üretim biçimindeki değişim ile birlikte başka bir hal almıştır. Bookchin; bu değişimin, aynı zamanda üretim araçlarını ve sermayeyi elinde bulunduranların lehine olduğunu ifade etmektedir. Savaşçı erkek toplulukları lehine olan kültürel gelişim, belirli bir noktadan sonra kurumsallaşmış ve bugünkü halini alana kadar gelişmiştir. Bugün doğa ve toplumdaki problemlerin kaynağı kurumsallaşmış tahakküm ve

hıyerarşilerdir. Hıyerarşı kurumlarını inşa ederek tahakküm alanlarını belirleyen insan, yalnızca doğaya değil; aynı zamanda ürettiği kültüre de yabancılaşmıştır (Bookchin, 2013:71-83).

Brecht'in konu edindiği kişiler; bu hiyerarşik yapıları besleyen ezenler ile onların altındaki ezilenlerdir. Bu yüzden Brecht'in dolaylı olarak, kültürün karşısında ezilen ve sömürülen doğayı da konu edindiği söylenebilir. Brecht, yabancılaşmayı; sosyal, politik, ekonomik ve ekolojik bir kavram olarak dramaturgide hem bir malzeme hem de bir teknik olarak kullanmıştır. Malzeme, Nutku'ya göre; insancıl durumların ve anlamların yitirilmesidir. Teknik ise; yabancılaştırma etmeni olarak kullanılır, insancıl durumların ve anlamların insana anımsatılması içindir (Nutku, 2007:114). Yabancılaştırma etmeninin ekolojik yönü Brecht tarafından belirtilmektedir;

Doğada bunca kabarık sayıda ve çeşitli değişikliklere yol açmış olan çağımız, her şeyi bizim el atmamıza elverişli nitelikte kavramaktan zevk alan bir çağdır. İnsanda çok şey var demekteyiz(...). Yapmak zorunda olduğumuz ondan yola çıkmak değil; ona doğru yol almaktır. Bunun anlamı ise benim yalnızca onun yerine geçmek yerine, hepimizin temsilcisi kimliğiyle onun karşısına oturmam gerektiridir (Brecht, 2005:47).

Brecht, yabancılaştırma ile insan merkeziliğin eleştirisini yapıyor gibi görünür. İnsanı evrenin merkezine koyan Aydınlanma düşüncesinin tersine; yola çıkılan nokta insan değildir. İnsan, doğa ve toplum sorunlarının çözümü adına varılması gereken noktadır. Yabancılaştırma etmeni; modernleşme ile birlikte doğada ve toplumda gözle görünür hale gelen sorunları, seyircinin karşısında ortaya çıkarmak için, insanla özdeşleşmek yerine onu tamamen savunmasız bir şekilde karşısına alır. Örneğin, seyirci Cesaret Ana'nın soğukkanlılığını bir kişilik özelliği olarak düşünmez. Cesaret Ana'nın gösterdiği davranış, toplumsal bir sürecin bireyi getirdiği noktadır. Burada sorgulanan karakterin kişiliği değil; toplumsal sürecin kendisidir. "Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır" (Brecht, 2011:89).

İnsan merkezci düşünceye yakın olan sahneleme yöntemi; seyirci ile sahne, oyuncu ile rol, oyuncu ile sahne arasındaki özdeşleşmeye dayanmaktadır. Tıpkı

kapitalizmin birey üzerindeki uygulamaları gibi; eleştiri, çeşitlilik ve özgünlük istenmez. Özdeşleşmeye dayanan sahnede de insan merkezci bakış açısıyla birey sınırlanmıştır. Çünkü bu durumda hem seyircinin hem de oyuncunun anlayabildiği tek şey kahramanın görebildiğidir. Yani hem oyuncu hem de seyirci; sahne ve rol, onlara hangi duygu ve düşünceleri verirse onlara bağlı kalır, onlarla sınırlı tutulurlar (Ranciere, 2013:9-10).

Brecht bununla ilgili Kral Lear oyunundan bir örnekleme yapmaktadır. Sadece karakterin bakış açısını üzerine giyen oyuncu ve ona maruz kalan seyirci, Kral Lear'ın kızının nankörlüğü karşısında duyduğu öfkeye, dünyanın en doğal tepkisi olarak yaklaşır. Oyuncu ve seyirci, Lear'ın öfkeye kapılmasının ille de gerekli olmadığını düşünmez. Bütün olay katı bir şekilde bellidir. Fakat, yabancılaştırma tekniğinden yararlanan bir oyuncu, Lear'ın tepkisini öyle ele alabilir ki; seyirci de bu öfkeye şaşırır, acaba ile başlayan cümleler kurar. Çünkü öncelikle oyuncu Lear'ın tavrına; yalnızca öfkeyi değil; başka türlü tepkileri de hesaplayarak yaklaşır. Oynarken de seyirciye öfkelenmeyi yadırgatacak şekilde oynar. Bu andan itibaren Lear'ın öfkesi doğal sayılmayacak bir toplumsal olaya dönüşür (Brecht, 2011:89).

Elin Diamond (1988:82-94) yabancılaştırmanın bu işlevini toplumsal cinsiyet bağlamındaki roller bakımından ele alır. Toplumsal cinsiyet, egemen kültürün kadın ya da erkek kimliğinin göstergeleri olarak algıladığı sözcük, jest, görünüş, düşünce ya da davranışlara karşılık gelir. İzleyiciler, sahnede toplumsal olarak inşa edilmiş davranışları gördüklerinde, aslında toplumsal cinsiyetin kültürel işaretlerini ve dolayısıyla da o kültürün toplumsal cinsiyet ideolojisini görürler ve yeniden üretirler. Toplumsal cinsiyetin sınırlamalarını teşhir etme ve boşa çıkarma çabası içinde olan feminist uygulamalar genellikle bir çeşit Brechtien yabancılaştırma efekti kullanır.

Yabancılaştırma etmeninin ekoeleştirel işlevi, ikinci olarak da; yabancılaşma kavramını bilimsel olarak nasıl ele alındığı ile ilgilidir. Yabancılaşma kavramı; sosyal, politik, ekonomik ve ekolojik olarak ele alınmaktadır. Bunlar, yabancılaştırma etmeninin politik kuramını oluşturur. Yabancılaşma, insanın hem doğayla hem de insanla girdiği ilişkilerin nasıl değiştiğini ve özünden koptuğunu açıklamaktadır. Bilimsel bir kavram, epik dramaturgide sanatsal bir yöneme

dönüştürülmüştür. Bu yöntemle, insanın doğadan yani özünden, duygularından, coşkularından, özlemlerinden uzaklaşarak basmakalıp standart duygularla doldurulması tiyatro sanatında ortaya konmaktadır (Nutku, 2007:113-114).

Sahnede sergileyip doğru bulmadığımız bütün davranışları, elden gelen çabayı harcayıp yadsınamayacak nedenlerle donatmak, tüm umutlar üzerinden geçen doğanın heybetli görünümünü kendilerine yakıştırmak, onlarla doğa arasında ilişki kurmak nasıl bir amaca hizmet etmektedir? Söz konusu davranışlara yönelteceğimiz eleştiri sanki doğal değil midir? (Brecht, 2011:189).

Brecht, insan gözüyle doğanın belirlenmesi durumuna işaret eder. Kültür de bir doğa inşa etmiştir. Bookchin'e göre (1994:31); Batı felsefesinin başlangıcına kadar gidebilecek bir gelenek izlendiğinde, insanlar tarafından yaratılan ve ikinci doğa denilen bir toplumsal doğanın varlığı söz konusudur. İnsani olmayan doğa ise birinci doğa olarak adlandırılır. Kapitalizm, kendi yarattığı doğayı değişmez ve belirli kuralları olan bir yapı olarak sunmaktadır. Doğaya en çok zarar veren endüstrilerin kullandığı televizyon reklamlarında bile bu görülür. Doğa öyle bir gösterilir ki, endüstrileşme ile ilgili hiçbir problem yokmuş gibi görünür. Her şey cıvıl cıvıldır. Brecht, kapitalizmin bu anlamda doğanın heybetli görünümünü kendine yakıştırdığını vurgulamıştır. Yabancılaştırma etmeni, ikinci doğayı bu gösteriminden çıkararak eleştirilebilir hale getirir.

2.2.1.4. Tarihselleştirme

Ekoeleştiri de doğa, sabit bir görüntü olmanın çok ötesindedir. Doğanın bu algılanışı sadece kapitalizmin bir yaratusıdır. Aslında doğa, basitçe var olan her şey değildir; giderek genişleyen çok uzun bir farklılaşma sürecidir (Bookchin, 1994:31). Toplumsal ekoloji doğayı tarihsel bir evrim süreci ile el almaktadır. Epik tiyatrodaki tarihselleştirme yöntemi de, insanı ele alış biçimi bakımından, bu bakış açısına benzer bir yaklaşımla kullanılmaktadır.

Diamond (1988:82-94), tarihselleştirmenin temel unsurunun değişim olduğunu vurgular. Ona göre; geçmişin "ayırt edici işaretlerini" koruyup seyircinin bugünkü değerlendirmesini tanıyan, hatta ön plana çıkaran Brechtien tarihselleştirmedir. Brecht, seyircinin bir tarihçi gibi düşünmesi gerektiğini ifade ederken, hem eleştirel ve mesafeli bir duruşa, hem de sahneden gelen mesajı alırken

bile kendi tarihini yazdığı gerçeğine dikkat çeker. Dolayısıyla, tarihselleştirme bir görme biçimidir, rahatlama ve kendine mal etmenin düşmanıdır. Kişi ötekini tarihselleştirirse sömürgeleştiremez. Epik dramaturgide dünyanın değişebilir olduğunu görmek, buna inanmak ve ardından inandırmak için dünyanın gelişim yasalarının saptanması gerekir. Tarihselleştirme yöntemi ile olaylar ve kişiler, bu gelişim yasaları göz önünde bulundurularak ele alınmaktadır. Yani olaylar ve kişiler tarihsel bağlamdan koparılmadan incelenir. Bu yüzden oyuncu, olayları tarihsel olaylarmış gibi seyirciye sunar.

Tarihsel olaylar bir kezliğine, geçici, belli çağlara bağlı nitelik taşır. Olaylara karışan kişilerin davranışı, kısaca insana özgü ve değişmeyecek bir davranış değil, belli özellikleri kendisinde barındıran, olayların tarihsel akışı içinde aşılmış ya da aşılabilecek bir davranıştır ve bir sonraki çağ açısından eleştiri konusu yapılabilir (Brecht, 2011:183).

Tarihsel bakış açısı, sadece doğayı değil, bütün fenomenleri bize yabancılaştırır. Bir tarihçi, geçmişteki olay ve davranışlara nasıl bir mesafeden bakarak bunları çevreleri ile girdikleri ilişkiler bağlamından koparmıyorsa, oyuncu da benzer şekilde yaşadığı zamanın olay ve davranışlarına belirli bir mesafeden yaklaşır. Böylece olay ve davranışları bağlamından koparmadan, süreçsel özellik gösteren örüntüler içerisinde değerlendirir. Bunun sonucunda, modernleşmenin çok doğal gibi göstererek üzerini örttüğü ve görünmez kıldığı sorunlar gün yüzüne çıkarılır. Örneğin izleyici, sahnede konuşan bir kadına kulak verirken aynı kadını, birkaç hafta sonra başka türlü konuşacağını tasarımlayabilir, ya da o anda başka yerlerdeki başka kadınların başka türlü konuştuklarını düşünebilir (Brecht, 2005:51).

Dolayısıyla oyuncunun yapması gereken, oyun kişinin sesini bir sürü üst seslerle donatmasıdır. Tarihselleştirdiği kişinin sesi bir sürü yankıyı barındırır kendisinde; bütün bu yankıların bir arada düşünülmesi, ama her birinin değişik içeriklerle donatılması zorunludur (Brecht, 1994:24).

Tarihselleştirme bu anlamda yabancılaştırma etmenine sıkı sıkıya bağlı bir malzeme olarak düşünülebilir. Çünkü oyuncu ve seyirci, yabancılaştırma için ihtiyaç duyulan mesafeye bu yöntem sayesinde kavuşur. Brecht'e göre; sahnedeki karakter, çağlara göre farklılık gösteren toplumsal itici güçler arasında hareket ettirildiğinde, izleyicinin bu karaktere mesafeli ve eleştirel yaklaşması sağlanacaktır.

Tarihselleştirme, olay ve davranışlar açısından epik dramaturgiye çeşitlilik ve bütünsellik özelliği sunmaktadır. Tıpkı doğadaki gibi; hiçbir şey kendi başına basit ve değişmez bir şekilde var olmaz. Her oluşum ve gelişimin pek çok farklı boyutu bulunmaktadır (Brecht, 2005:42).

Leopold da ekolojide buna benzer bir yaklaşımla; doğada gördüğümüz bir dağın sadece bir kaya parçası veya basit bir madde olmadığını, uzun bir tarihsel birikimin sonucu olduğunu ifade etmektedir. Ona yalnızca bir kaya parçası olarak yaklaşan kişi sadece bir dağ fotoğrafı görecektir. Dağın uzun yıllar boyunca süren oluşumunu inceleyen kişi ise, koca bir ekosistem, döngü, değişim ve dönüşüm bulacaktır (Leopold, 2020:135).

Brecht'in epik tiyatrosunda kullanılan bu araçların tümü benzer noktalarda bir araya gelmektedir. Her biri, seyircinin, oyuna karşı bir mesafe alarak, eleştirel bir tavır almasını amaçlar. Bu araçlar sayesinde, seyirci bir seminer ve kürsünün karşısında olduğunu düşünür, sahnede yaşanan duygular arasında kaybolmaz aksine; bu duyguları kendi düşünsel süzgecinden geçirerek sorgular. Ekoeleştirinin bilimsel gerçekleri estetik bir biçime sokarak sunmasına benzer şekilde, epik kuram bu araçları bilimsel bir tutumla ele alarak, sahnede toplumsal gerçekleri estetik bir hale getirir.

2.2.1.5. Dekor – Müzik - Biçim

Epik tiyatro kuramında organik bir özellik taşıyan dramaturginin unsurları olan; gestus, kesintiye uğratma, yabancılaştırma ve tarihselleştirme, birbirlerine bağlı bir şekilde işlemektedirler. Tıpkı bir organizmadaki gibi her biri bir diğerini beslemektedir. Örneğin; gestuslar, olayların kesintiye uğratılması ile ortaya çıkartılır. Yabancılaştırma, tarihselleştirme ile sağlanan mesafeden yararlanır. Gestus, tarihselleştirmenin sunduğu bütünsellik içinde anlam kazanır. Olayların duraksatılması yabancılaştırmayı sağlar. Hiçbir unsur bir diğerinden ve bütün bir dramaturgiden bağımsız işlememektedir.

Dramaturginin bu unsurlarının yanında müzik ve dekor gibi sahne araçları bulunmaktadır. Yine bu araçların her biri, organik bir örüntünün parçalarını oluşturmaktadır. Schechner'in (1994:xxiv) ekolojik tiyatro olarak tanımladığı tiyatro,

dekor, müzik, kostüm ve sahne kullanımı gibi detaylarla, konvansiyonel Batı tiyatrosundan ayrılır. Epik tiyatro da teknik uygulamalar bakımından ekolojik özellikler göstermektedir. Öncelikle; epik tiyatrodaki dekor, klasik Batı tiyatrosunun aksine, izleyicide gerçeklik duygusu yaratmak amacıyla kullanılmaz. Günümüzdeki ekolojik performanslara kaynaklık edecek şekilde, dekorun işlevi daha pratik bir hale getirilmiştir.

Bu oyunlarda çevre yalnız bir çevre olarak ele alınmıyor artık. Doğa ile insan arasındaki madde değişiminin(metabolizma), toplumsal karakter taşıyıp tarih içinde değişebilen ve iç gücüyle gerçekleşen bu sürecin bilinmesi, insanın çevresiyle ilgili olarak seyircilere sunduğumuz kopyalarına damgasını vurmaktadır (Brecht, 1994:71).

Dekor burada, insanın doğayla girdiği ilişkinin politik yönünü belirginleştirerek yanılısamayı ortadan kaldırır bu şekilde toplumsal bir işlevi yerine getirir. Burjuva tiyatrosunda sahnede kurulmuş bir oturma odası, seyircide hiçbir yadırgatma yaratmaz çünkü o kadar detaylı bir şekilde yapılmıştır ki sahneyi, seyircinin belki de her gün gördüğü odanın birebir kopyası yapmıştır. Epik tiyatrodaki dekor daha eklemli bir yapıya sahiptir; belirli bir özgürlük içinde temaya, oyunun oynandığı yere ve oyunculara göre değişip dönüşen bir özellik göstermektedir. Dekorun kendine özgü bir hava taşıyıp seyircide belirli izlenimler uyandırması yeterlidir. Sahnede dekorun en asli işlevi olay yerini somut bir şekilde dile getirmesidir (Brecht, 1994:74).

Dekorator; oyunun oynanacağı yeri olabildiğince ekonomik bir şekilde değerlendirerek bazen arka plan yerine bir film perdesini, yan kulisler yerine sahnenin bir köşesini kullanır. Hatta dekor, tamamen oyun alanının kendisiyle birlikte, sahne yükseltisinden indirilerek seyircilerin ortasına alınabilir. Dekor organik yapının bir parçası olarak çevresine adapte edilebilir şekilde işlev görür. “Bir epik tiyatro dekoratörü için mekanı belirleyen, oyun kişilerinin birbirine karşı alacağı konumlar ve gerçekleştirecekleri devinimlerdir” (Brecht, 1994:82). Dekorun bu kullanımı, daha sonraki alternatif tiyatro kuramlarında özgürleşmiş sahne anlayışına dönüşmüştür. Yüzünü tiyatronun ritüelistik özüne doğru dönen ekolojik performans sanatında dekor, temsildeki önemini tamamen yitirmiştir (Schechner, 1994:2).

Dekorun kullanımı, burjuva tiyatrosunda sahneyi gerçeğe olabildiğince benzetmeye çalışırken; epik tiyatrodaki göstermeciliğe hizmet etmektedir. Dekor seyircinin mekâna inanmasını değil; oyuncular tarafından gösterilen durumlardaki toplumsal niteliğin daha belirgin hale getirilmesini sağlamaktadır. Öyle ki, bu işlevini yerine getirmesinin ardından, yeni bir tabloya geçilirken dekorun değişimi bile seyircinin gözü önünde yapılır. Bu şekilde seyirciye sunulan tablonun organik parçalardan oluşan bir düzenleme olduğu gösterilir. Sahnenin taşınabilir öğelerle kurulması, çevreyi gözlemlemede uyulan yeni bir yöntemden kaynaklanır. Bu yöntem, çevreyi değiştirici ve değişken bir faktör olarak ele alır ve onu akışkan tutarlılığı içinde çelişkilerle dolu bir gözle görür (Brecht, 1994:88).

Brecht'in dekor kullanımı, toplumsal ekolojide kullanılan ikinci doğa kavramı ile ilişkilendirilebilir. Buna göre; insanın toplumsal davranışları, alışkanlıkları, gündelik pratikleri, ikinci doğanın içerisinde yer alır. Dekor, parçalı ve değişken özelliği ile bu doğanın çelişkilerle dolu yanını ortaya çıkarır. Dekor, bu anlamda kimi zaman soyutlamalarla çalışır. Somutlama işi seyirciye verilir. Böylece seyirci edilgen, pasif bir katılımcı olmanın çok ötesine geçer. Seyirciye bırakılan somutlama işi ile birlikte seyircideki hayal gücünün felce uğratılmasının önüne geçilir.

Epik tiyatrodaki müziğin kullanımı da tıpkı dekor gibi işlevsel olması ile sabittir. Müzik bir yorum içermediği müddetçe, sadece eşlik için kullanılmamaktadır. Nutku; epik tiyatrodaki müziğin işlevinin, gestusu ortaya çıkarmak olduğunu ifade etmiştir. “Besteci, sosyo-politik açıdan söylemek istediğini, bestesi ile verecek, oyuncu da gestusu ile sonuca ulaşacaktır. Bu yoldan toplumsal jest de ortaya çıkacaktır” (Nutku, 2007:171). O halde müziğin epik tiyatrodaki, toplum üzerine fikir veren jesti ortaya çıkardığı söylenebilir. Müzisyen bunu, müzik etkinliğini sürdürürken gestusu ortaya çıkaracak politik bir tavır takınarak gerçekleştirir. Brecht'e göre, müzisyenin toplumsal bir gestusu yaratması zorunludur (Brecht, 2011:155).

Epik tiyatrodaki müzik, toplumdaki zorbalığı, hırsı, açgözlülüğü, sömürüyü, aldatmacaları, yalanları dile getirmede kullanılır. Müziğin sözleri, sahnelenen

durumları özetlemektedir. Bu özelliği ile müziğin epik tiyatrodaki iletici bir özelliği olduğu düşünülebilir. Müzik, metni yorumlar ve seyirciye iletir. Epik tiyatro müziği, insanların birbirleri karşısında aldıkları tavırları ileten bir unsurdur. Bunun için de, müzik, duygusal ya da ahlaksal değil, sentimentalizmi ya da ahlakı gösteren bir araç olarak kullanılır (Nutku, 2007:172).

Müzik, epik tiyatrodaki organik dramaturginin malzemelerinden olan yabancılaştırmanın yaratılmasında da etkili bir öğedir. Yabancılaştırmanın yaratılabilmesi için orkestra seyircinin görebileceği bir yere yerleştirilir. Sahnede aydınlatılarak görünür hale getirilen orkestra, oyun icra edilirken belirli durumların altını çizmek için efektler verir. Bazen de tabloların değişiminde inceleme konusu yapılan konuyu açıklayıcı bir işlevde; sözleri vurgular, anlamı belirginleştirir (Nutku, 2007:170).

Nutku (2007:168); epik tiyatrodaki müziğin işlevinin, epik tiyatrodaki kullandığı dil ile doğrudan ilişkili olduğunu ifade etmektedir. Brecht, epik tiyatrodaki toplumcu kaygılar güderek büyük kitlelere ulaşmak için halk dilini sanat diline dönüştürmüştür. Bu yüzden, epik tiyatrodaki yazar, atasözleri ve şiveleri kullanarak halka yakınlığı tercih eder. Müzik sözleri ve icra ediliş biçimine de; başta halk ezgileri olmak üzere, caz müziği, panayırılarda çalınan sokak ezgileri ve anonim olan melodiler kaynaklık eder.

Biçimsel olarak epik tiyatro, halk tiyatrosuna dayanır. Brecht, kendi uygulamalarında halk çoğunluğunun gerçeğe benzeyen sanatı daha kolay anladığını göz önünde bulundurarak, göstermeciliği olan ve dış benzerliği koruyan bir tiyatro yapmak istemiştir (Şener, 2012:278). Epik tiyatrodaki ekolojik yönlerinden biri de, halk tiyatrosu ile olan ilişkisine bu dayanmaktadır. Halk tiyatrosu, halk kültüründen beslenen tiyatrodur. Halk kültürü, ekonomik ilişkilerin basit ve örüntüsüz olduğu, heterojen toplumsal yapının olmadığı toplumlarda görülür. Halk kültürünün genel olarak biçimi basittir böylece aktarılması konusunda her türlü duyu ya da gelenek aracılığıyla doğrudan aktarılabilen veya iletilebilen bir yapıdadır. Davranışların ön düzeyde olduğu bu oyun türünde, oyun kişileri çoğunlukla 'karakterler' değil, 'tip'tir; yani dış davranışlarıyla gösterilen figürler ve temsilcilerdir. Seyirciye

genellemesine yönelik tipler, seyircide duygusal olmayan bir etkinlik yaratırlar. Seyirci, birtakım nitelikleri temsil eden tiplere psikolojik yoldan bağlanmadığı için, onlara yabancılaşır ve onları tarafsız bir gözlemlerle seyreder (Nutku, 2009:9).

Halk kültürünün içerisinde var olan sanatsal biçimler genel olarak bir ücret ödenmeden izlenir çünkü kişiden çok mülkiyeti daha çok gruplara aittir. Bu özelliğini anonim oluşu da desteklemektedir. Halk kültürünün sanatsal üretimleri içinden çıktığı grubun değer yargılarını iletir ve içerir. Bu sanatsal biçimlerinin üreticisi ile tüketicisi arasında toplumsal statü farkı yoktur. Profesyonel bir üretimden ve tüketimden genel olarak söz edilemez (Çiğdem, 2005:50).

Halk kültürü, insanın doğayla kurduğu en basit ve doğrudan ilişkinin bir yansımasıdır. Bu yüzden popüler modern kültürün aksine doğaya yabancı değildir ve ekolojik olarak değerlendirilir. Dolayısıyla üretilen sanatsal ürünler de doğa ile yakından ilişkilidir. Hauser (1995:110); halk kültürü içerisinde üretilen halk sanatını, eğitilmemiş, kentleşmemiş ya da endüstrileşmemiş kesimin sanatı olarak tanımlamıştır.

Halk Tiyatrosu' nun kaynağı, tiyatronun kaynağı kadar eskidir. Tragedya ve Komedya'nın doğuşundan çok önce var olan bu tiyatroyu, Aristoteles bile ayrı bir tür olarak tanımlamıştır. İÖ 7. yüzyılda Yunanistan'daki, Dor kavimleri arasındaki dramatik etkinliklerle başlayan 'Halk Tiyatrosu', yine İÖ 5. yüzyılda Sicilya'lı Epichormus'la İtalya topraklarına yerleşmiştir. Bu ülkedeki gelişimi sırasıyla; Phlyakes oyunları, Attellan farsı, Roma mimusu, Ortaçağ'ın gezginci soytarı oyuncularını, Commedi'a DeJl'arte, opera komik, melodram ve vodviller oynayan gezginci tiyatro topluluklarına kadar uzanmıştır (Çiğdem, 2005:52-53).

Halk oyunu genellikle kaba ve iddiasız bir oyun türüdür; estetikle ilgilenmez hatta onunla dalga geçecek kadar grotesktir. Brecht, halk tiyatrosunun bu anlamda bir öteki oluşundan söz etmektedir. Tıpkı kültürün karşısında öteki konumda değerlendirilen doğa gibi. Brecht'e göre; halk tiyatrosu genellikle aşağı görülür çünkü hegemonya da halkını her zaman böyle görmek ister. Ancak bu yolla onun üzerinde hâkimiyet kurabilmektedir (Brecht, 2011:116). Şener'e göre (2012:278), halk tiyatrosunun basit yapısı sayesinde, epik tiyatro halka yakın bir mesafeden, halkla ilgili gerçekleri geniş kitlelerin anlayacağı şekilde sahneye koyar.

Halk tiyatrosu, kaba saba ve iddiasız dili ile kültür içinde bir başkaldırıdır. Halk oyununun eleştirel dili oldukça evrenseldir ve bu dil genellikle değişmez. Çünkü halk Tiyatrosunun ahlaklı veya ahlaksız olmak gibi bir derdi yoktur. Ahlaklı olmayı savunmadığı gibi, ahlaksızlığı da savunmaz, dinsel duyguları hedef almadığı gibi dinsizliği de hedef almaz. Ahlak kuralları ve dinsel olanın içinden paradoksal olarak gülmeceyi ortaya çıkarır (Çiğdem, 2005:50-53). Bu özellikleri göz önünde bulundurulduğunda; halk tiyatrosu, ekoeleştirel bir tavırla, kültürel normlarla bu normlardan dışlanmış bütün tavır ve davranışları bir araya getirerek, bu birlikteliği üretken araca dönüştürmektedir denilebilir. Bu araç sayesinde kültürel yapı sorgulanmakta ve değişime zorlanmaktadır.

Buraya kadar epik tiyatronun özellikleri ve temel araçları ekoeleştiri perspektifinden incelenmiştir. Brecht'in yaşamı ve ideolojisinin bir yansıması olan epik kuramın, egemen kültür tarafından birbirinden ayrılan kültür ve doğa kavramlarını nasıl bir araya getirdiği sorgulanarak, ekoeleştirin de mücadele ettiği insan merkezliği nasıl değerlendirdiği ve kültür karşısındaki eleştirel tutumu nasıl sağladığı irdelenmiştir. Bu noktada epik tiyatronun kullandığı; gestus, kesintiye uğratma, yabancılaştırma, tarihselleştirme gibi araçlarının işlevleri, ekoeleştiri perspektifinden yeniden yorumlanmıştır. Bu bölümden elde edilen düşüncelerden hareketle, Brecht'in çeşitli oyunları da benzer bir değerlendirmeden geçirilerek, çalışmanın içeriğine katkı sunularak daha geniş bir değerlendirme elde edilecektir.

2.3. Brecht'in Oyunlarında Ekoeleştirel Unsurlar

Kesting, Brecht'i epik tiyatro yazarları içinde, eserlerini kuramsal çalışmaların izlediği tek kişi olarak gösterir. Bu yüzden Brecht'in oyunları epik tiyatro kuramının merkezine yerleştirilir. Bu oyunlar, Marksist anlayış tabanında, sadece modern dramın değil aynı zamanda sahnelenişin de dramaturgisini içine alır (Kesting, 1985:68). Brecht'in oyunlarına, epik tiyatro kuramının içini dolduran metinler olarak bakıldığında, çeşitli oyunlarından örneklemelerle ekoeleştiri perspektifinden yapılan değerlendirme de zenginleştirilebilir.

Brecht'in erken dönem oyunlarından olan **Baal**, adını oyundaki ana karakterinden alır. Baal, Ortadoğu coğrafyasında bereket ve toprak tanrısı olarak

bilinir. Brecht, Doğu ve Asya kültürüne her zaman çok ilgili olmuştur. Epik tiyatro kuramını oluşturan fikirleri Çin tiyatrosundan edinmesi de bu ilgisinin bir sonucudur. Baal ise, Brecht'in gençliğinde takıntılı bir şekilde kafasından çıkaramadığı bir semboldür. Baal figürü, Brecht'in yalnızca bu oyununda değil daha sonraki yapıtlarında değişik çeşitlemelerle ortaya çıkmıştır. Baal, Puntila Ağa ve Uşağı Matti oyununda Puntila olarak karşımıza çıkarken, Kafkas Tebeşir Dairesinde halk yargıçı Azdak olarak vücut bulmuştur (Nutku, 2007:15).

Baal; şaraba, zevke ve sefaya düşkün bir ozandır. Her nasılsa kendisini modernleşen toplum içinde masa başı işe sahip beyaz yakalı biri olarak bulur. Ödemesi gereken faturaları, çok çalışarak takdirlerini alması gereken müdürleri vardır. Böyle bir yaşamda, ona özünde olanın yani üretmenin aksine, durmadan tüketmek öğretilmiştir. Baal, bu yaşam düzenine ayak uyduramaz. İşe gitmeyi bırakır ve eğlence salonlarında şarkı söyleyerek para kazanmaya çalışır. Ancak sevdiği iş olan şarkı söylemek bile onu mutlu etmemektedir. Çünkü şarkıları bile tüketilmek üzere üretilen nesnelere dönüşmeye başlamıştır. Şarkı söyleme işinde de başarılı olamayan Baal, maddi sıkıntılar içinde boğulmaya başlar. İçinde bulunduğu toplumun ondan istekleri ile Baal'in gerçek kişiliği sürekli olarak çatışmaktadır. O, özgürlük istese de, toplumsal yükümlülükleri onu bir türlü bırakmaz. Bu çelişkilerden kaçmak isterken, suç işler, en yakın arkadaşını öldürür ve gittikçe en dibe batar. Tutunamayan Baal'in sonu ise, yalnız başına acılar içinde, geride pek çok istek ve özlem bırakarak ölmektir. "Baal, Brecht'in yüreğindeki anarşizmin ürünüydü, bu da onun karamsarlığını nihilizme götürmesine engel oluyordu" (Nutku, 2007:15).

Ekoeleştirel bir yaklaşımla kültür – doğa ikililiği ve insan merkezilik çerçevesinde ele alındığında; Baal, doğayı kültürel bağlam içinde temsil eden bir kült olarak yorumlanabilir. Brecht, Baal sembolünü kullanarak kültürel çelişkileri oyununda ortaya çıkarmaya çalışmıştır. Brecht, oyunlarında genellikle serseriler, münzeviler, fahişeler, suçlular ve sorumsuz serüvenciler gibi toplum dışı figürler kullanmaktadır. Brecht, ekoeleştirel bir tavırla, burjuva dünyasının yarattığı karanlık kültürü; umutları yok edilmiş, köşeye itilmiş, ötekileştirilerek görmezden gelinmiş bu kişileri ortaya çıkararak görünür kılmaya çalışmaktadır. Bu şekilde kültürel

ekosistemin bozulmuş kısımlarını ortaya çıkararak, bunlar üzerinden hakim kültüre karşı eleştirel bir perspektif inşa eder.

Brecht, Baal oyununa başlamadan 1918'de arkadaşı Caspar Neher'e; 15. yüzyılda Bretagne'de yaşamış katil, sokak soyguncusu ve balad şairi François Villon üzerine bir oyun yazmak istediğini söylemiştir (Brecht, 2007:336). Bu gerçek karakteri, bir doğa kültü ile harmanlayarak Baal karakterini ortaya çıkaran Brecht, toplumsal uyumsuzluğun ve kültürel çelişkinin oyununu yazmıştır. Baal artık Brecht için, toplumla uyumsuzluklarını bir türlü halledemeyen, suçlu, sapık, esrik bir ozandır.

Baal: Benim ruhum, en alttaki taşta gömülü de olsa elmas içinde duran güneş ışığıdır. Ve ilk baharda ağaçların daha don sürerken bile çiçeğe durmasıdır. Ve buğday tarlalarının rüzgarda dalgalanırken inleyişidir. Ve yemek isteyen iki böceğin gözlerindeki kıvılcımdır (Brecht, 2007:52).

Baal, kendini bu cümlelerle tanımlamaktadır; geldiği yer ormanların içi, yerin altıdır. Paglia (2004:17-18); Dionysos'un doğa ile olan ilişkisini açıklarken, onun doğayı temsil edecek şekilde, yıkıcı, çılgın, aklına her eseni yapan sarhoş bir tanrı olduğunu belirtir. Baal'in kendini tanımlayışı ve oyundaki bütün serüveni, onu Paglia'nın perspektifine yakınlaştırır. Paglia perspektifinden; doğanın içinden gelen ve doğayı sembolize eden Baal, kültürün kucağına düşmüştür. Kültür, tahakkümcü ve kural koyucu yapısıyla onu şekillendirmiştir. Baal'in oyundaki eylemleri, kültür içerisindeki tanrısal aklın reddini temsil eder.

Baal; kültür ve doğa arasında sıkışmış kalmıştır. Bir yanıyla toplumun tam içindeyken bir yanıyla hala esrimenin ve cinselliğin peşindedir. Arkadaşı Ekart ile birlikte alacaklılardan kaçarken, tarlalarda, otluklarda cinsel birliktelikler yaşamaktadır. Yaşadığı bu birliktelikler, toplum tarafından ayıplanmaktadır. Çünkü toplumun Baal'den istediği; evlenmesi, çalışması ve sisteme katkı sunmasıdır. Baal'in yaşadığı birliktelikler yasa dışıdır. Arzularını özgürce yaşamak istemesi, Baal'i bir suçluya dönüştürür. Yani, doğa yasaları ile toplum yasaları birbirine uymamaktadır. Baal'i bu çatışmanın içinden çekip çıkarmaya çalışan arkadaşı Ekart, Baal'i durmadan doğaya geri dönmeye davet eder.

Ekart: Baal! Baal! Boş ver benimle gel arkadaş. Köy yolu, karnış kulübe, çiftlik evi, orman! Kanlanır insan! Sanatçı mıyız biz? Biliyor musun gökyüzü nasıl görünür? Bir tenor olmuştun sen. Gel benimle arkadaş! Dans, müzik, içki! İliklerine işleyen yağmur! Derini kızdıran güneş! Karanlık ve ışık! Kadınlar ve köpekler! Göçüp gitmiş misin yoksa? (Brecht, 2007:29).

Ekart, Baal'i ait olduğu yere çağırılmaktadır. Ancak Baal, onu dinlemez. Çünkü sistem onu sürdürmeye zorluyordur. Bir ara şiir satmaya çalışsa da başarılı olamaz; evinden ve işinden atılır, tutuklanır. Din, kültürel yapının güçlü unsurlarından biri olarak Baal'in karşısına rahip kişisi ile çıkar. Rahip, Baal'i en zayıf anlarında yakalayarak onu ikna etmeye çalışır; kültürle baş edemeyeceği konusunda Baal'i uyarır.

Rahip: Kendinize düşman ettiğiniz toplumdan hiç mi korkmuyorsunuz ki sizi piri gibi ezebilir, her yerde bu duvarlar gibi çarparsınız ona(...) Sizin ruhunuz, her biçime giren ve her biçimin içini dolduran su gibi (Brecht, 2007:51).

Rahip, Paglia'nın kültür ve doğa ilişkisi yaklaşımında olduğu gibi; toplumsal yapıyı biçimci, Baal'in doğasını ise akışkan olarak değerlendirir. Ve Baal ile kültür arasındaki çatışmaya dikkat çeker. Baal ise çalışmamayı, sıcak ahırlarda uyumayı, yağmurda rüzgarda hayat peşinde koşmayı, cinselliği seçmekten yanadır. Baal burada, Lafargue'nin tembellik hakkı olarak kavramsallaştırdığı ideolojik duruşu sergilemektedir. Buna göre; kapitalist bir toplumda çalışma, her türlü düşünsel yozlaşmanın ve bedensel bozukluğun sebebidir.

Çalışma dogmasıyla serseme dönen işçilerin, sözde gönenç döneminde başlarına bela ettikleri aşırı üretim, bugünkü yoksullukların nedenidir. Buğday ambarına koşup – Açız, bir şeyler yemek istiyoruz, bir tek mangırımız bile yok. İşin doğrusu bu, ama meteliğe kurşun atmakla birlikte, buğday hasadını ve bağbozumunu yine bizler yaptık- demeye gerek yok (Thoreau ve Lafargue, 1999:83).

Baal, çalışmayı ve toplumun bir parçası olmayı reddedişi ile Lafargue'nin saptadığı emek sermaye çelişmesini temsil etmektedir. Elbette bu reddedişin sonuçlarını da, toplumda kenara itilerek ve bir suçlu olarak ötekileştirilerek ödemektedir. Bu kenara itilmişlik onu öyle bir hale getirir ki, oyunun sonunda tükenir, her şeyini kaybeder. Hatta en yakın arkadaşını, onun doğa yönünü temsil eden kişi olan Ekart'ı kendi elleri ile öldürür. Bu oyunun sonunda Baal'in içindeki

ikiliğe son verme şekli olarak yorumlanabilir. Çünkü hemen ardından kendisi de daha fazla yaşayamaz ve ölür.

Baal: Hep kendimden ödedim bedelini, hiçbir şey hediye gelmedi bana. Temizliğin önünde pislığe battım, güzellik uğruna dayaktan kötürüm kalmaya razı oldum. Öyle çok hırpaladılar ki beni, cildim nasır bağladı, neyse ki ara sıra yine alttan alta ince duyumlar alabildiğim oluyor (Brecht, 2007:52).

Ekoeleştiri açısından Baal karakterinin eylemlerinde derin ekolojinin kültür karşıtı radikal duruşu sezinlenmektedir. Brecht, Baal'in toplumsal düzen içerisindeki varoluşsal sancıları üzerinden tüketim kültürünü, bitmek bilmeyen kazanma hırsını ve sömürü düzenini eleştirir. Yapabildiği tek iş ozanlık olan Baal, derin ekolojinin tutumuyla insan türünün yarattığı tüketim toplumunu hicivli bir dille ele alarak eleştirmektedir. Brecht, Baal'in sözleriyle mutlu insanı, sürekli yiyen ve dışkılayan insan olarak küçük düşürücü bir şekilde anlatır. Sürekli tüketip dışkılayan insanın etrafında ise doğa vardır.

Baal: Hayatta en sevdiğim yer, derdi bana Öрге;
Yüz numaradır, yani heladır be!
Orada keyiflenirsin her yerden çok,
Çünkü tepende yıldızlar, dibinde bok.
Moralsız bir yerdir ora, fark edersin birden
Yazık ki her şey çıkıp gidecek senden.
Bir bilgelik yeridir orası örneğin.
Yeni tatlar için ayarlanır göbeğin.
Yine de ne mal olduğun anlaşılır orada;
Hem ıkınan hem tıkınan birisin mesela (Brecht, 2007:28).

Oyunda; Baal yemek yeme sırasındaki gestusu ile eleştirel bir düzleme oturtulur. Çünkü bu tavrıyla içinde yaşadığı toplumun tüketim kültürüne işaret etmektedir. İçine aldığı her şeyi yiyip bitiren kültürün bir parçasına dönüşen Baal, önündeki yemekleri boğulurcasına yerken, izleyicilerini tiksindirir ve salondan atılır. Bunlar olurken o, kendini kaybetmiş bir şekilde insanlara bağırmakta ve çektiği varoluş acısını dile getirmektedir;

Çok kötü yaşıyorsunuz. Niye dışkınız yediğinizden daha iyi olsun ki? Yediklerinizi sağlayıp dışkılarınızı toplayanlar inandırmış sizi buna! Kendini beğenmişlik sizi aptallaştırıyor. Kimse yaşamıyor, herkes hükmetmek istiyor. Herkes sırf hükmetme peşinde. İhtiras da değil bu. Yalnızca kendini beğenmişlik (Brecht, 2007:21-22).

Toplumsal ekoloji açısından Baal burada; içinde yaşadığı toplumun insan merkeziliğini ve hiyerarşiden beslenen sınıfsal yapıyı eleştirmektedir. “Kendini beğenmişlik sizi aptallaştırıyor” cümlesi ile Aydınlanma’nın doğa karşısında yücelttiği insanın modern toplumdaki körlüğüne dikkat çekerken, kimse yaşamıyor, herkes hükmetmek istiyor ifadesiyle de toplumdaki güç ve egemenlik mücadelesini eleştirmektedir. İnsan merkezci düşünce, insanı doğa karşısında egemen kılmak istemektedir. Ekoeleştiri düşüncesine göre ise; insanın doğa karşısındaki bu egemenlik istenci, insanın insan üzerinde kurduğu egemenlik istencine dayanmaktadır. Baal, tam da bu güç ilişkileri içinde sıkışmış kalmıştır.

Yeme içme şekliyle tüketim toplumuna gönderme yapan Baal, kadınlarla olan ilişkisiyle de kadını tüketen eril hegemonya üzerine düşündürmektedir. Ekofeminizm açısından, Baal’in kadınlarla kurduğu ilişkilerin öldürücü oluşu dikkat çekicidir. Baal, kadınlarla bencilce ve acımasız bir şekilde ilişki kurmasına rağmen kadınların karşı koyamadığı cinsel bir çekimi vardır.

Doyumuz bir şekilde etrafındaki kadınları tüketen Baal, 17 yaşındaki Johanna’ya tecavüz eder. Bunu kaldıramayan genç kız kendini öldürür. Benzer şekilde, hamile bıraktığı Sophie de, Baal’e aşiktir ve oyun boyunca Baal’in peşinden oradan oraya sürüklenir. O da sonunda kendini öldürür. Brecht, toplumun gözünden kadınların yerini bize sorgulatmak ister gibidir. Konyakçı Meyhanesi sahnesinde, at arabacıların kadınları yalnızca cinsel bir obje ve aptal varlıklar olarak algıladığı görülür. “Kısrak gibi azgın olur onlar ama daha aptaldırlar. Ben karıma dayağı atmadan önce hep morartırım” (Brecht, 2007:27).

Baal’in sadece birlikte olduğu kadınlarla değil; aynı zamanda annesi ile de sömürü üzerine kurulu bir ilişkisi vardır. Annesi, Baal’in yaptığı bütün sorumsuzlukları idare etmeye ve ona bakmaya çalışır. Bu anlamda sürekli çalışıp duran bir işçi gibidir. Annesi de tıpkı Baal’in çevresindeki diğer kadınlar gibi tükenecek ve ölecektir. Baal’in tüketiciliği yalnızca maddi anlamda değil; kadınlarla

kurduğu sömürü ilişkisi çerçevesinde duygusal bir tüketiciliktir. İnsan merkezci eril bakış açısıyla benzer şekilde, dünyanın onun etrafında döndüğüne inanan eril kültür gibidir. Baal, merkezdedir, canı istediği gibi hareket eder, kadınlarsa onun etrafında görevlerini yerine getiren maddi kaynaklardan ibarettir.

Ekoeleştirici bağlamında değerlendirilebilecek bir diğer oyun **Puntila Ağa ve Uşağı Matti**'dir. Puntila, zengin bir toprak ağasıdır. Ekoeleştirici açısından, toprağı himayesine almış eril otoriteyi temsil etmektedir. Aynı zamanda kültür - doğa ikililiğini yansıtacak bir biçimde oyun boyunca iki davranış şekli arasında git gel yaşamaktadır. Alkol içtiği zaman cömert, duygusal, insancıl ve hoşgörülüken; ayık olduğu zaman gaddar, kibirli, paragöz ve zalim bir patrona dönüşür. Buna göre akıllı temsil eden tarafta çıkarıcı ve tahakkümcü iken; doğayı temsil eden esrime tarafında hoşgörülü ve hakkaniyet ilkesini gözetken biri olarak resmedilmiştir. Ekoeleştirici bir okuma ile Puntila, bu ikili yönün bir araya getirilerek kültür eleştirel tavrın ortaya çıkarıldığı bir karakter olarak görülebilir.

Oyundaki önemli kişilerden diğeri ise, birey ve iktidar arasındaki ilişkiye işaret eden Puntila'nın şoförü Matti'dir. Matti, bir emekçidir. Oyun boyunca okuyucuya sınıfsal çelişkileri açık açık anlatan diğeri bir öğedir. Puntila bir gün sarhoşken, arabacısı Matti'nin varlığının farkına varır ve onu sever. Matti ise daha önceki tecrübelerinden dolayı "ağa kesimi" ile yüz göz olmaması gerektiğini öğrenmiştir. Matti, sınıfsal olarak üst tabakaya karşı travmatik bir şekilde fobi edinmiştir; onlarla yakın ilişkinin her zaman sorun getireceğine inanmaktadır. Bu düşüncesi boşuna değildir. Çünkü Puntila bir şoförün bir insan olduğu gerçeğini o tanışma anında idrak eder. Matti, "bir insana böyle davranılmaz" dedikten sonra Puntila buna karşılık ona; "Sen bir insan mısın yani? Az önce şoförüm demiştin oysa. İşte yakaladım seni ifadende çelişki var (...) Bu sesi tanıyacağım ben. Sesin çok insanca geliyor"der (Brecht, 2000:11).

Burada Puntila'nın bir işçiye bakış açısı ve işçiyle kurduğu ilişki, egemen kültürün doğa ile kurduğu ilişkiyi çağırıştırır. İnsan merkezci bakış açısıyla; doğa yalnızca maddi bir varlık, fayda sağlamak için sonuna kadar kullanılması meşru bir kaynaklar bütünüdür. Ekofeminizm perspektifinden; Puntila'nın, sadece toprağın

sahibi ya da feodal bir toprak beyi değil aynı zamanda kadının da üstünde bir eril bir otoriteyi temsil ettiği görülür. Kızı Eva'yı bir Ataşe ile evlendirmek ister. Çünkü bu evlilikten maddi çıkar sağlayabilecektir. Ancak yine sarhoş olduğu bir zaman Matti'yi kızına yakıştırır hatta evlendirmek ister. Eva ve Matti de birbirlerini sevmektedirler ancak sınıfsal olarak bir araya gelip gelemeyecekleri koca bir soru işaretidir. Bu sınıfsal çelişki, Eva'nın Ataşe ile olan nişan gecesinde ortaya çıkar. Puntila ve Eva sarhoş olunca, Ataşe'yi nişan yerinden kovarlar ve Matti'yi evlenmeye razı etmeye çalışırlar. Matti, ise kendi sınıfsal gerçeklerini teker teker açıklayarak Eva'ya bu evliliğin mümkün olmadığını anlatmaya çalışır.

Eva, Matti tarafından bir sınava çekilmektedir. Bu sahne; hem kendine herhangi bir dünyada yer edinmeye çalışan kadını hem de aynı zamanda egemen kültürün, alt kültür karşısında verdiği sınavı sergilemektedir. Babasının eril tahakkümünden kaçan Eva, yoksul proleterler gibi yaşayabilecek midir? Onların gündelik pratikleri ile mutlu olabilecek midir? Avrupa'da büyük şehirlerde eğitim almış bu genç kadın, acaba aşkı için kültürün bu açmazını çözebilecek midir? Bunu anlamak için öncelikle yoksulların her gün yemek zorunda kaldığı ringa balığı ile sınanır.

Matti: (...) Haftada kaç kez Ringa yemek istersiniz acaba?

Eva: Üç kez bile yerim Matti, eğer gerekirse.

Matti: Daha öğreneceğiniz çok şey var. Annem çiftlik aşçısıyken haftada beş kez veriyordu. Laina sekiz kez ringa yediyor. Hoş geldin ey yoksul halkın katığı ringa. Her öğünün mide bastrıcısı, bağırsakların tuzlu ağrısı(...)Kızılçam ormanında ağaçlar senin verdiğin güçle kesilip devrilir, tarlalara o güçle tohum atılır, ırgatların yani açıkça söylemese de yakıtız çalışan makinelerin yakıtı sensin (Brecht, 2000:67).

Her gün tuzlu ringa yemeği kabul etmek, yoksul biriyle evlenmeye yeterli değildir. Bu yüzden Matti, Eva'yı bir çorap söküğünü dikmekle test eder. Ancak Eva bunda da başarılı olamaz. Babasından sonra bu sefer de Matti'nin eril tahakkümünü, sınamalarını ve el şakalarını daha fazla kaldıramayan Eva, ağlayarak oradan uzaklaşır ve bu birliktelik gerçekleşmez.

Puntila'da sınıfsal gerçekliğin şekillendirdiği davranışlarla, içten gelen doğal davranışların çelişkisi ortaya toplumsal gestusu ve yabancılaştırmayı çıkarmaktadır.

Puntila, ayık olduğu zaman sınıfsal olarak bir ağanın toplum ve doğa ile kurduğu tahakkümcü, katı ve çıkarıcı ilişki biçimi görülür. Ağanın bu tavrı, hemen ardından tamamen zıttı gösterilerek belirgin hale getirilir. Oyundaki Irgat Pazarı adlı 4. bölüm buna örnek olarak gösterilebilir. Puntila ayıktır ve yanında Matti ile ırgat pazarından işçi seçmektedir.

Puntila: Ne giydiklerine özellikle bakacaksın, çok iyi giyen işe dudak büker, pejmürde olanınsa karakteri kötüdür. Bir bakışta içlerini okurum bunların, yaşa bakmam fazla, yaşlılar da gençler kadar yük taşırlar icabında, hatta daha fazlasını taşırlar ki işten atılmasınlar, bence önemli olan insandır. İlle eciş bücüş olması gerekmez, ama okumuş sivri akıllılara da hiç yüz vermem, çünkü gün boyu gözleri saattedir (Brecht, 2000:28).

Endüstri toplumunda bir patronun insan ile ilgili düşüncelerini yansıtan bu sözlerden sonra Puntila birkaç kadeh bir şeyler içer ve keyfi yerine gelir. Bir anda işçilere karşı bambaşka bir tavra bürünmüştür. Çelimsiz bir işçi, sırf gözleri Puntila'nın hoşuna gittiği için işe alınır ama yine de Matti'nin ısrarlarına rağmen kontrat yaparak işçinin haklarını garanti altına almak mümkün değildir.

Puntila: Alın için haydi, Puntila'nın yanında neşelenin, hesap sormam, zevk alırım keyifli kişilerle birlikte olmaktan.(Her birine bir Mark uzatır çabukça. Çelimsiz'e) Atılmayı falan düşünme sakın, bunun bana garezi var da ondan, niye dayanamayacakmışsın, sana buharlı değirmende hafif bir iş veririm(Brecht, 2000:31).

Puntila bu sözleri söylemesine rağmen ayıldığı an çelimsiz işçinin işe yaramayacağını düşünerek onu kovar. Oyunda başka bir işçi, patronların işçilerle ilgili gestusunu şöyle değerlendirir; “Bunlar böyle işte. Otomobille getirirler, sonra dokuz kilometreyi yürüyerek dön diye bırakıverirler insanı, iş de vermeden üstelik. Dostluk gösterişlerine kanarsan sonu budur tabii” (Brecht, 2000:37). Matti, oyun boyunca Puntila'nın yaşadığı bu çelişkilerin izleyicisi konumundadır. Puntila sarhoş olduğu zaman Matti'yi sadık bir dost olarak görürken, ayıldığı zaman ona eziyet eden bir patrona dönüşür. Bu çelişkinin kucağında, oyunun sonunda Matti, bu ikileme daha fazla dayanamaz ve Puntila'yı terk eder.

Puntila Ağa ve Uşağı Matti oyunu, insan merkezci düşünceyi ve insanın doğa üzerindeki tahakkümünü anlatmaktadır. Puntila'nın işçileri ve kadınlarla kurduğu ilişki üzerinden insanın doğa üzerindeki eril hegemonyası tartışmaya açık hale

gelmektedir. Puntila, bir yönüyle insan merkezci düşünceyi temsil etmektedir. Ormanlar ve toprak onun için yalnızca birer sermayedir. Bu egemenlik görüşü, ekofeminizm perspektifinden; hegemonyanın kadın üzerindeki tahakkümünün insanın doğa üzerinde kurduğu hakimiyetin başka bir boyutu olduğu şeklinde okunabilir.

Oyundaki Kurgela'lı kadınlar, bunun en uygun örneğidir. Puntila, yine bir sarhoşluğunda Kurgela'ya gider ve orada beş kadınla birden flört eder. Kadınlara yüzük takar, hepsiyle nişanlanır onları evine davet eder. Ancak kadınlar toplanıp Puntila'ya geldiklerinde, sarhoşluğu geçtiği için Puntila, fikrini değiştirir ve hepsini oradan kovar. Puntila, kadınları da tıpkı ormanları gibi kullanıma hazır bir meta olarak görmektedir. Zaten ekoeleştirel bakış açısıyla, insanın doğayla olan ilişkisi, insanla olan ilişkisinin bir yansımasıdır.

Kurgelalı kadınların işlenişi, provanın başından sonuna dek büyük sorun oldu bize. Oyunun en soylu figürleriydi onlar.(...)Tam o sırada Caspar Neher devreye girdi. Pravalara katıldığında kaygılıydı, sonra bir çok sahne eskizi yapıp getirdi. Kuşağımızın en güzel tiyatro eskizleridir onlar. Kadınlara ağa ile mizah dolu bir oyun oynatarak, onların safça davranışları ile akıllıca dünya kavrayışları arasındaki çelişkiyi çözdü (Brecht, 2000:377).

Kurgela'lı kadınlar, oyunda çok önemli bir işlev görürler. Onlar, oyunun hikâye anlatıcılarıdır. Puntila onları kovduktan sonra umutsuz bir şekilde evlerine dönerken yolda hikâyeler anlatırlar. Bu hikâyelerle sınıfsal çatışmaları ve hegemonyanın acımasızlığını vurgularlar. Brecht'in oyunla ilgili notlarında, bu kadınlar için "incil gelinleri" dendiği görülür. Onlar, Puntila tarafından nesneleştirilen davetli yoksullardır. Bir toprak ağası karşısında bu yoksul kadınlar, mizahı, hikâyeleri ve kendi aralarındaki dayanışmayı bir silaha dönüştürürler.

Ekoeleştirel bakış açısıyla Kurgela'lı kadınlar doğanın tanrısal, saf aynı zamanda bilge yanını temsil etmektedirler. Bu kadın topluluğunun karşısında, kültürün temsili olarak da bir gurup erkek bulunmaktadır; yargıç, ataşe, avukat ve başrahip. Bu erkek topluluğu ise, kültürün bozulmuş kurumsal yapısını temsil etmektedir. Puntila, ayık olduğu zamanlarda bu kişilerle iyi geçinirken; sarhoş olduğunda bu kişileri eleştirmektedir. Buradan hareketle Puntila'nın oyun boyunca, kadınlar topluluğunun temsil ettiği doğa ile erkekler topluluğunun temsil ettiği kültür

arasında gidip geldiği görülmektedir. Sarhoş olduğunda toplumsal yasaları hiçe sayarak kaçak içki bulmak için kadınlara gider. Ayık olduğu zamanda ise bu yönünü reddederek, erkekler topluluğuyla parasal işlerini yürütür.

Brecht'in Puntila Ağa ve Uşağı Matti oyunu, dil ve üslup bakımından özelliklerini halk tiyatrosundan almaktadır. Bu yüzden Nutku (2007:283), bu oyunu halk komedyası olarak tanımlamıştır. Brecht de oyunla ilgili notlarında bunu doğrulamaktadır; bu oyun, bir halk öyküsünün epik kurama uygulanmış halidir. Oyunda dil bakımından halka yakın bir konuşma biçimi kullanılmaktadır. Bununla ilgili Brecht; oyunu okuyan oyuncuyu uyarmaktadır. Brecht'e göre; oyuncu, oyunu okurken halk dilinin kaba sabalığını ve üstünkörülüğünü hafife almamalıdır. Metni, "altın tabakta sunarcasına bir özen göstererek" ele almalıdır (Brecht, 2000:366).

Dokuzuncu sahnede Matti'nin Ringa balığına övgüsü belki bunun için iyi bir örnektir. Doğalcı bir oyunda, Puntilanın pek çok durumu kaçınılmaz bir biçimde kaba görünürdü ve Matti ile Eva arasındaki uzlaşma sahnesini (dördüncü tablo), bir kaba güldürünün parçası gibi oynamaya kalkan oyuncunun kesinlikle hiçbir etki şansı kalmazdı. Özellikle böyle bir sahne tam bir sanatçılık ister (Brecht, 2000:366-367).

Halk dilinin epik kurama uygulanışı, ekoeleştiriye retoriği çağrıştırmaktadır. Nasıl ki Brecht oyuncuyu halk dilini alelade kullanmaması için uyararak onu estetik bir hale sokmaya çağırıyorsa, ekoeleştiri metinlerinde de çevre problemleri ile ilgili bilimsel veriler öylece bilim diliyle aktarılmamaktadır. Carson, bilimsel verilerin akademik üsluptan sıyrıldıkça geniş kitlelere ulaşabileceğini düşünerek, bilim dilini anlatı diline dönüştürmüştür. Kitlelere ulaşmasındaki başarı dili estetik bir şekilde kullanmasından büyük ölçüde etkilenmiştir (Özdağ, 2011:182). Nutku (2007:202) da; Brecht'in, oyununa "geleneksel ve genellikle anlamsız opera liberettosu yerine, kolay anlaşılır, şiirli ama gerçekçi ve çağdaş bir atmosferi kurguladığını" vurgulayarak oyunun eleştirel bir uzaklık sağladığını ifade etmektedir.

Brecht'in ekoeleştirel yaklaşımla değerlendirilebilecek oyunlarından bir diğeri de **Sezuan'ın İyi İnsanı**'dır. Bu oyunda Brecht temel olarak; "insanın içindeki kötünün kendinden mi yoksa toplumdan mı oluştuğunu tartışır" (Nutku, 2007:273). Toplumsal ekolojinin bakış açısıyla; doğa ve toplumdaki tahribatın sebebi, insanın çevre ile olan ilişkisini bozan faktör; kültür – doğa karşıtlığı değil; hiyerarşiler ve

sınıflar inşa ederek yapılanmış burjuva – kapitalist sistemdir (Bookchin, 1996:45). Brecht de bu sistemi oyununda model olarak kullanır.

Oyunun önemli figürlerinden biri Shen Te'dir. Shen Te, seks işçiliği yaparak hayatını sürdürmeye çalışan bir kadındır. Toplumun dışına itilmiş olan Shen Te bir iyilik yapmak ister ve evini, kimse tarafından misafir olarak kabul edilmeyen ve dışarıda bırakılan tanrılara açarak onları ağırlar. Tanrılar, bunun karşılığında Shen Te'ye para verirler. Bu parayla Shen Te seks işçiliğini bırakarak bir tütüncü dükkânı açar ve yoksullara yardım etmeye başlar.

İyi bir insan bulabilmek için dünyaya inen tanrılar, Shen Te üzerinden insanı bir sınava tabi tutarlar. Ekoeleştirici perspektifinden bu; doğa tarafından sınanan toplumsal sistem olarak okunabilir. Dünyaya inen tanrılar, kadim bilgelikleri ile doğanın temsili olarak yorumlandıklarında; kimsenin evinin kapılarını açmadığı tanrılar, hakim kültür tarafından dışarıda bırakılmış ve ötekileştirilmiş doğa gibi görünür. “Ekofobi, yaşamda ve edebiyatta hali hazırda var olan homofobi, ırkçılık ve cinsiyet ayrımı gibi, doğal dünyaya duyulan mantıksız ve yersiz korku ya da nefret olarak tanımlanır” (Yılmaz, 2018:108). Kasabadaki insanlar da böyle bir korku ile bilinmedik bir yerden gelen bu kişileri evlerine kabul etmezler. Brecht'in çizdiği, kendi içinde yabancılara kapalı küçük bir kasaba, tıpkı bilinmeyen ve kestirilemeyen olan doğaya karşı duvarlar örmüş olan kültüre benzemektedir.

WANG —Galiba anladılar. (Yoldan geçen birine) Sizi böyle durdurduğum için özür dilerim beyim, ama yıllardan beri Sezuan'a geleceği beklenen Tanrılar gerçekten geldiler, kalacak bir yer arıyorlar. Bir dakika lütfen gitmeyin! Eğer bana inanmıyorsanız kendi gözlerinizle görün! Tanrı aşkına durumu kavrayın! Bu fırsat kaçmaz! Başınıza devlet kuşu konmak üzere. Başkaları davranmadan evinizde kalmaları için onlara yalvarın! (Adam yoluna devam eder. Wang başka birini yakalar.) Sayın bayım, söylediklerimi duymuşsunuzdur. Belki sizin boş yeriniz vardır. Öyle saray odaları filan aradıkları yok. İyi niyetinizi gösterin, yeter.

ADAM —Senin tanrılarının gerçek tanrılar olduğunu nereden bileyim. Hem sonra evime alacaklarım hırlı mı hırsız mı bakalım? (Nutku, 1999: 3).

Bilal Akar, “Brecht’in Sezuan’ı ve Anlatının Farklı Yorumları” adlı makalesinde bu yaklaşımdan farklı olarak tanrıların, doğayı değil; burjuva - kapitalist düzenin temsilcisi ve savunucusu olarak yorumlar. Buna göre; oyundaki tanrılar semavi dinlerdeki tanrıları temsil eder. Tanrıların amacı, iyi insanlar bularak, kendi kurdukları sistemin sorunsuz bir şekilde işlediğini kanıtlamaktır. Bu şekilde, iktidarlarını güçlendirmek isteyen hegemonya olarak görülebilir (Akar, 2013:3).

Tanrıları kaleme alırken birçok İncil referansı kullanmıştır ki Sodom ve Gomorrha (1. Tekvin, 18. ve 19. bablar)¹ figürü iyi bir insan arayışına örnektir. Bu referanslar kapitalist sistemin din kurumuyla nasıl bir ortaklık kurduğuna dair bir tespittir. Tanrılar, sistemik bir değişiklik yapmaktan kaçınarak, kurdukları sistemin işler halde olduğunu göstermek için kendi amaçlarına uygun bir insan bulmak üzere yola çıkmışlardır (Akar, 2013:3).

Tanrıların sınımayı bir kadın üzerinden yapmaları ise, ekofeminist bir bakış açısıyla, kadının eril düzende verdiği mücadelenin ve ayakta kalma savaşının altını çizer. Shen Te’nin yapmak istediği iyiliğin, kapitalist düzende büyük bir bedeli vardır. Yoksullara yardım etmek isterken, elindeki maddi gücün tamamını kaybeder. Shen Te’nin bir kadın olarak kapitalist toplumda ayakta kalma savaşında, çevresindeki sömürü ve tahakküm ile mücadele etmek için bir yöntem geliştirir. Shen Te bir kadın olarak değil; ancak bir erkek olarak böyle bir sistem ile mücadele edebilecektir.

Brecht, Shen Te’nin maruz kaldığı tahakküm ve sömürüyü, kapitalist sistemin kendi silahı ile vurur. Shen Te bir kuzen uydurarak; Shui Ta kılığına girer. Bu yeni kişi, Shen Te’nin aksine; düzene uygun, acımasız, kendi yaşamı için başkalarını ezen ve yok eden bir adamdır. Shui Ta, Shen Te’nin yardım ettiği yoksulları dükkândan atar, başkaları üzerinde sömürü ve tahakküm kurarak tekrar para kazanır.

Brecht, ikililikleri bir araya getirerek kültürü sorgulatmak için karakterlerini hâkim kültürün dışından toplar. Tıpkı Baal oyununda olduğu gibi, Shen-Te de

¹ Bertolt Brecht, *Sezuan’ın İyi İnsanı: Açıklamalar* çev. Özdemir Nutku, İstanbul:MitosBoyut Yayınları, 1999, s.307

toplum dışı bir karakter olarak kültürün karşısına konulmuştur. Oyunda Shen-Te, kapitalist düzendeki çelişkinin bir göstergesi olarak sunulur. Onun üzerinden bir tez ve antitez sürtüşmesi izlenir. Bu sürtüşme bir çözüm olarak sentezi doğurur. Buna göre; Shen Te, iyi olabilmek ve öyle kalabilmek için kötülük yapmak zorunda kalır. Ötekileştirildiği bir sistemde, hem iyi olmak hem de yaşamını iyi biri olarak sürdürmek olanaksızdır.

Oyunun baş oyun kişisi birbiriyle çelişen iki güçtür; herkese iyilik ve yardım eden, ama düzenin koşullarına uyamadığı için yaşama olanaklarını yitiren Shen Te ile yalnızca kendini düşünen, kendi çıkarları için başkalarını hiç düşünmeden ezen ve bunun için de böyle bir düzende başarılı olabilen Shui Ta'dır (Nutku, 2007: 274).

Shui Ta, ekoeleştirici bakış açısıyla insan merkezci düşünce ile ilişkilendirilebilir. İnsan merkezci yaklaşımın doğadaki bencilliği, Shui Ta üzerinden izlendiğinde; Brecht'in kapitalist sistemin işleyişi ile özdeşlik kurduğu bu karakteri, doğadaki diğer yaşam formlarını kendi çıkarları uğruna hiç düşünmeden ezen, sömüren ve doğayı sadece bir kaynak gibi görerek tüketen insan türü gibidir.

Nutku'ya göre (2007:275); oyunun iyi ve kötü arasındaki diyalektik gelişimi seyircinin kafasında bir senteze yol açar. Buna göre seyirci tek bir çıkış yolu olduğunu görür; ekonomik yapıyı değiştirmek ve insan yaşamı üzerinde tahakküm kuranları yok etmek. Bu şekilde, kültür içindeki tutarsızlık, insan doğasına aykırı olan baskı kalkacak ve insan yine insan olabilecektir.

Shen Te: Bir terslik var sanki şu sizin dünyanızda.

Niçin kötüler ödüllendiriliyor da

Sert cezalar bekliyor iyileri? (Brecht, 1999:241).

Eko-adalet perspektifinden oyuna bakıldığında ise; olayların ekonomik olarak iyi durumda olmayan küçük bir kasabada geçtiği görülür. Çevresel sorunlar kendini kuraklıkla göstermiş, oyunun önemli karakterlerinden biri olan Wang, para kazanabilmek için hileye başvuran bir su satıcısı olarak çizilmiştir. Kapitalist sistemin çarkları arasına sıkışmış insanlar, böyle bir sistem içerisinde hayatta kalmak için kötü olmak zorunda kalmıştır. Kapitalizmin etkileri doğadaki ekosistemleri etkileyerek çevre krizlerine yol açarken aynı zamanda ekoeleştirici açılarından bir ekosistem olarak değerlendirilen toplumsal yapıda da adaletsizliklere ve krizlere

sebepe olmaktadır. Bu yüzden doğa ekosistemlerindeki bozulma ile toplumdaki adaletsizlikler arasında

Tarihte hiçbir toplumun sermaye sahiplerini daha fazla biriktirme, sahte ihtiyaçlar yaratma, daha fazla üretme ve daha fazla satma konusunda destekleyen bir kâr hırsı tarafından yönlendirilmediğini söyleyen Daniel Tanuro, 'ekolojik kriz' olarak adlandırılan olgunun insanlığın çevresiyle olan ilişkisinin tarihsel krizi olduğunu vurgulamıştır (Şen, 2018: 37).

Bu yaklaşımla ilişkilendirerek, Brecht'in yoksul olanın kötü olmasının sebebini, toplumdaki adaletsizlik ile açıklamaya çalıştığı görülür. Eko-adalet açısından, kapitalizmin sebep olduğu bu adaletsizliğin bir boyutu da, çevresel yıkımın sonuçlarına yine en çok ekonomik olarak dezavantajlı grupların maruz kalmasıdır. Oyunun mahkeme sahnesinde, Brecht bu adaletsizliğin ve toplumsal çelişkinin hesabını tanrılardan ister.

1. Tanrı, tanrısal otoriteyi sağlamaya çalışır ve güçsüz şeyleri aceleyle gizler. 2. Tanrı, sözcülük eder ve akıl dışı olanları toparlayıp düzenler. 3. Tanrı iyi yürekli ve insancıldır, her fedakarlığı yapmaya hazırdır. Ama her üçü de işe yaramazlıklarının bilincindedirler. "Biz yalnızca birer gözlemciyiz" derler (Nutku, 2007:278).

Oyunun sonunda Shen Te'yi arayan tanrılar, bir mahkeme kurarak, Shui Ta'yı sorgularlar. Shen Te burada tanrılara Shui Ta'nın da kendisi olduğunu açıklar. Ve tanrılara sitem ederek, onların istediği gibi iyi olmak ve yaşamak için ikiye bölünmek zorunda kaldığını söyler. Oyunun sonunda Shen Te üzerinden dünya düzeninde bir tersliğin olduğu ortaya çıksa da tanrılar bu konuda bir şey yapamazlar ve oyun bu adaletsizlik çözülmeden biter. Brecht adaletsizliğin ve çelişkinin çeşitli yönlerini oyunun süreçsel akışında paylaşarak, sonuç kısmını bunları bir araya getirerek düşünmesi için seyirciyi bırakır.

Kafkas Tebeşir Dairesi ise, Brecht'in bir Çin halk masalından esinlenerek yazdığı bir oyunudur. Bu oyunun ekoeleştiri açısından önemi; toprak etiği kavramında yatmaktadır. Toprak etiği, ekoeleştiriye Aldo Leopold tarafından kazandırılan; insanın, içinde yaşadığı dünyaya ve topluma karşı sorumluluğunu ifade eden bir kavramdır. Leopold'a göre etik evren, insanlık tarihi boyunca sürekli genişlemektedir ve etik ile ekoloji arasında göz ardı edilmemesi gereken bir bağ

vardır. Etik, insanın hem biyolojik veya ekolojik bir topluluğun hem de birbirleriyle daha yoğun etkileşim halinde ve birbirlerine bağlı hareket etmek durumunda olan bir insan topluluğunun bir üyesi olarak yaşam mücadelesi verirken onun eyleme sınırlarını belirleyen kurallar bütünüdür (Özer, 2017:93). Bu kavram ile ekoeleştirin temel sorunsal olarak kabul ettiği insan merkezci bakış açısının doğa karşısındaki duyarsız ve önü alınamayan aktivitelerine karşı, doğanın hakkı vurgulanmaktadır.

Ekoeleştirin toprak etiği kavramı, hem doğa hem de kamu karşısında insanı sorumluluk almaya zorlayan bir bakış açısını ifade etmektedir. Oyunun giriş bölümündeki halk meclisinde böyle bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Biri hayvancı diğeri ise tarımcı olan iki kooperatif, üretim araçlarını doğa ile uyumlu bir şekilde kullanarak yaşamlarını sürdürürken, savaş yüzünden topraklarını terk etmek zorunda kalmışlardır. İki topluluğun da toprak ile kurduğu ilişki yalnızca maddi bir üretim ilişkisine değil; aynı zamanda duygusal bir bağa dayanmaktadır.

Uzman: Doğru, bir toprak parçasını yararlı şeyler üretmekte kullandığımız bir araç gözüyle göreceğiz elbet. Ama belirli bir toprağa duyulan sevgiye de hak vermemiz gerek (Brecht, 2009:8).

Topluluk, vadi için müzakere ederken; endüstriyel kalkınmanın kutsal bir amaç olarak görüldüğü bir çağda insanın doğa üzerindeki tahribatı büyük boyutlara ulaşmışken, aynı zamanda kültürün kendi içinde de büyük bir tahribat yaşandığının altı çizilir. Savaşlar, sürgünler ve kıyımlar; devletler tarafından bu tahribatın araçları olarak kullanılmaktadır.

Tarih, insanların yalnızca doğadaki diğer türlerin efendisi olmaya çalıştığına şahitlik etmedi, türlü mekanizmalar yoluyla, örneğin kölelik kurumunu icat ederek, ya da özellikle devletlerin ortaya çıkmasının ardından daha çok ve daha şiddetli bir biçimde uygulamaya konulan değişik aygıtlar yoluyla, savaşlar, toplu katliamlar, işkenceler, vb. uygulamalarla, insanın kendi türdeşlerine karşı da ne kadar gaddar olabileceğini gördü (Özer, 2017:20).

Tarımcı topluluğun sunduğu yeni sulama sistemi, hem çorak toprakları yeşillendirecek hem de ekonomik kalkınmayı sağlayarak toplumsal barışı ve adaleti sağlayacaktır. Ekoeleştiri perspektifinden; oyunda kurumuş toprakların yeniden yeşillendirilmesi anlayışı ile toplumsal düzenin barışçıl bir şekilde yeniden tesisi bir

bütün olarak görülmektedir. Ekoeleştirinin vurguladığı gibi; doğa ve kültür birbirinden ayrı düşünülemezler kodlar barındırdığı için, sorunların çözümü bütünsel bir yaklaşım gerektirmektedir.

Oyunun giriş kısmında vurgulanan toprağın değeri, Leopold'un toprak anlayışı ile benzerlik göstermektedir. Buna göre toprak yalnızca maddi bir basamak, bir katman olmanın ötesinde; yok oluşu ve yeniden dirilişi sağlayan sistemleri barındıran karmaşık bir bütündür. İnsalık, doğayı bir topluluk bir bütün olarak kabul etmeli ve ona karşı bir sorumluluk duygusu geliştirmelidir. Doğanın bir bileşenini, bir türü ya da belli bir ekosistemi kurtarmaya çalışan bireysel yaklaşımlar doğa sorunlarını çözmek için yeterli değildir. İnsanın sorumluluk alanının sınırları, toprağı, suyu ve biyolojik çeşitliliği içine alacak şekilde genişletilmelidir (Özer, 2017:123).

Toprak, üzerindeki enfes sistematik sayesinde yaşam ve ölümün çarklarını döndüren sınırsız derecede etkin bir yapıdır. Bu yaşamsal döngünün tek bir dişlisi zarar görürse domino taşı etkisiyle tüm katmanlar zarar görecektir ve var olma mücadeleleri evrimsel dönüşümden bağımsız olarak olumsuz etkilenecektir (Serdaroğlu, 2020:194).

İki topluluğun da toprakla kurduğu ilişki yaşamsal bir noktaya dayanmaktadır. Toprağı yeniden diriltme düşüncesi, burada yalnızca ekonomik bir kaygıyı değil aynı zamanda toprakla olan duygusal bir bağı da çağırır. Kurumuş toprakları yeniden yeşillendiren sulama sistemi, aynı zamanda toplumsal barışı da temsil etmektedir. Kafkas Tebeşir Dairesi oyunu da tarım topluluğu tarafından, sağlanan barışın ve topraktaki yeniden dirilmenin bir kutlaması olarak başlatılmaktadır.

Oyunun devamı iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda; Gruşa adlı bir hizmetçi ile sahiplendiği soylu bir bebeğin hikayesi anlatılmaktadır. Gruşa, Vali'nin evinde hizmetçilik yapmaktadır. Ülkede darbe olunca Vali, makamından indirilir ve idam edilir. Bu siyasal çalkantılar içinde Vali'nin karısı kaçarken bebeğini konakta unuttur. Gruşa, karmaşa içinde bebeğe rastlar ve onu tek başına bırakamayarak yanına alır. Böylece soylu bir bebekle olan serüveni başlar. Askerler her yerde Vali'nin

kaybolmuş bebeğini aramaktadırlar. Gruşa bir yandan askerlerden kaçarken bir yandan da bebeğe en iyi şekilde bakarak onu büyütmektedir.

Ekofeminizm perspektifinden Gruşa'nın serüveni erkek egemen toplumsal düzene karşı verdiği mücadeleyi simgeler. Bu serüveni boyunca Gruşa; eril tahakkümün baskısı altında sokaklarda kalır, soylular tarafından dışlanır ve askerler tarafından taciz edilir. Buna rağmen pes etmeyerek bebeğe canla başla sahip çıkar ve onu büyütür. Gruşa'nın bebekle beraber kaçış serüveni, toplumsal baskı yüzünden bir adamla evlenmek zorunda kalması ile bir nebze azalmıştır. Bir erkekle evlenirse, yalnız ve bebekli bir kadın olarak, toplumsal baskıdan kurtulabilecek, ekonomik olarak rahat edecektir. Ancak bu sefer de evlendiği erkeğin tahakkümü altına girmiş, ekonomik olarak ise evde bir hizmetçi gibi sömürülmeye başlamıştır.

Oyunun ikinci bölümünde Gurşa daha fazla saklanamaz, bebek askerler tarafından bulunur ve bebeğin biyolojik annesi ortaya çıkar. Bebeğin iki kadından hangisine ait olduğu sorusuna, ikinci bölümdeki mahkeme sahnesinde karar verilecektir. Bu bölümdeki kilit karakter, Yargıç Azdak'tır. Daha önce bahsedildiği üzere, Brecht, toplumda kenarda köşede kalmış kişileri, oyunlarında öne çıkararak onları hakim kültüre karşı güçlü bir silaha dönüştürmektedir. Azdak da oyunda bu kişilerden biri olarak ötekilerin sesi işlevini görmektedir.

Azdak, söz konusu ülkede darbe olmadan önce hırsızlık yaparak geçinen bir sarhoştur. Kültürün kenarına itilmiş bu karakterin esrik yanı bir yana, bilgece bir tarafı da vardır. Bu şekilde oyunun diyalektiğine katkıda bulunur. Azdak'ın kaba saba konuşmalarının altında toplumsal eleştirileri yatmaktadır. İnsana bakış açısı, insan merkezci bakış açısını hedef alacak şekilde eleştirel ve alaycıdır. “Sen zayıf bir yaratıksın doğuştan, biri önüne hinoğluhin bir fikir attı mı, yutuyorsun hemen dayanamıyorsun. Doğuştan böylesin, üstün bir kişinin tabanını yalamaya yatkınsın” (Brecht, 2009:105).

Azdak, Brecht bazı diğer karakterleri gibi ikili bir özellik göstermektedir. Brecht, Baal ve Puntila'da yaptığı gibi akıl – beden, kültür- doğa, erkek- kadın, katı-akışkan, düzenli- düzensiz vb. karşıtlıkları Azdak karakterinde bir araya getirerek, bu ikililikleri bir birlikteliğe dönüştürmektedir. Azdak karakterindeki ekoeleştirel

özelliik bu yönüyle ortaya çıkmaktadır. Ekoeleştiriide, ikililiklerin bir arada oluşu, uyumdan ziyade dinamik bir birliktelik anlamına gelmektedir. Bu dinamik birliktelik, eleştirel bir tavır yaratarak kültür üzerinde dönüştürücü bir güce dönüşür.

Azdağ'ın karakterindeki ikililik oyundaki konumunda da devam eder. Toplum tarafından yıllarca ezilen ve ötekileştirilen birinin, oyunda bir yargıç olarak toplumda adalet dağıtan biri olarak ortaya çıkması, bu ikili konumun bir temsilidir. Azdağ, yargıç olarak seçilmesi ile birlikte, yıllarca ezilen insanların lehinde kararlar vermeye başlar. Bu yönüyle herkes tarafından ne yapacağı kestirilemeyen biri olarak görülür. Tıpkı kültürün karşısındaki doğa gibidir; düzensizdir, akışkandır ve kestirilemezdir. Paglia'nın kültür ve doğa değerlendirmesinde olduğu gibi; bir yanılla doğayı çağrıştıırken aynı anda toplumun kenara itilmiş ötekilerini temsil etmektedir. Azdağ'ın zamanı, ötekilerin zamanıdır. Oyundaki şarkısıyla bunu doğrulamaktadır;

Ört yüzünü hemşire çek bıçağını birader, çok çok berbat bir zaman.

Soylular kan ağlıyor ayak takımı memnun hayatından.

Sırtı kalınları atalım aramızdan diyor kent halkı.

Serf listelerini yırtmalı diyorlar, yıkmalı bütün konakları.

Efendilerin burnu sürtüldü madem. Gün görmedikler güne çıktı.

Fildişi kutular kırıldı. Susam tahtalarına bitli yataklar yapıldı.

Açların ambarları var gayrı, dilencilerin gümüş kaşıkları (Brecht, 2009: 106).

Gruşa, bebekle birlikte yakalandığı zaman, mahkemede ne karar vereceği hiç belli olmayan bu yargıcın karşısına çıkmak zorunda kalır. Azdağ, bebeğin kime verileceğine karar vermek için, tebeşirle bir daire çizdirerek bebeği içine oturtur. Ardından iki kadından aynı anda çocuğu kendilerine doğru çekmelerini ister. Gruşa, yıllarca bakıp büyüttüğü çocuğu çekiştirerek incitmemek için çocuğu bir türlü kendi tarafına çekemez. Çocuğun biyolojik annesi olan Vali'nin karısı ise hırslı bir şekilde, çocuğun kolunu koparırcasına onu kendine çeker. Böylece Azdağ, çocuğu umursayan, düşünen ve gerçekten seven kişinin Gruşa olduğunu kararlaştırarak çocuğu ona verir.

Oyunun sonunda Azdak'ın mahkemesinde görülen çocuğun kime ait olduğuna karar vermek için kurulan mahkeme, oyunun ilk sahnesinde anlaşmazlık yaşayan iki topluluğun toprak meselesinin başka bir yansıması gibidir. Burada çocuk, toprağın temsilini; Gruşa ve Vali'nin karısı ise toprak üzerinde hak iddia eden iki topluluğu çağrıştırmaktadır. Burada ekoeleştirel bir değerlendirme yapıldığında; toprak üzerindeki insan tahakkümünün, insan üzerindeki insan tahakkümü ile anlatıldığı görülmektedir. Çocuk üzerinde mülkiyetçi bir hak iddia eden Vali'nin karısı, çocuğu kocasından kalan siyasi gücü devşirebileceği bir nesne olarak görmektedir. Gruşa ise en zor şartlarda bile çocuğu beslemekten ve korumaktan vazgeçmemiştir.

İnsanı doğada bir efendi olarak gören insan merkezci düşünce, tıpkı toplumsal yasaların işaret ettiği gibi; doğayı bir yaratı olarak insanın mülkiyetinde insana ait bir nesne olarak görür. Bu yaklaşımda, insanın doğa üzerindeki tahakkümü biyolojik bir haktan gelmektedir. Toplumsal yasalara göre de; Gruşa'nın çocuk üzerinde biyolojik bir hakkı yoktur. Çocuk üzerindeki mülkiyet hakkı, Vali'nin karısına aittir. Hatta Gruşa, çocuk bu şekilde bir mülkiyet nesnesi olarak düşünüldüğünde, çocuğu çalmış ve bir suç işlemiştir. Ancak Brecht, Azdak'ın mahkemesinde, çocuğun kime ait olduğunu farklı bir etik seçenek sunarak tartışmaktadır. Tıpkı toprak üzerinde olduğu gibi, çocuk üzerinde de emek veren, ona bakan ve sorumluluk duygusu geliştiren kişi hak sahibi olmalıdır. Yani, insan merkezci bakış açısının aksine doğa, insanın doğuştan gelen bir hakkı değil; bir kazanımı olmalıdır.

Gruşa ve Azdak karakterleri, hem dünyayı hem de kendilerini değiştirebilme yeteneğine sahiptirler. Oyunda Gruşa'nın çocuğu bilinçsiz bir şekilde, yalnızca içgüdülerini izleyerek kaçırmasının ardından, emeğin ve sorumluluğun gerçek anlamını kaçış serüveni içerisinde öğrendiği ve olgunlaştığı görülür. Gruşa, bebeğe sahip olmanın getirdiği maddi ve manevi yükün farkına yol boyunca yaşadıkları sonucu varmıştır. Sonunda geldiği noktada, mahkemede Azdak'ın karşısında güçlü bir kadın savaşçıya dönüşmüştür.

Karakterlerdeki dönüşümün ekoeleştirici açısından önemi; çevrenin insan üzerindeki dönüştürücü etkisinin ortaya çıkarılmasıdır. Ekoeleştiride çevre ve insan, karşılıklı etkileşim içerisinde birbirlerine organik bağlarla bağlıdır. İnsanın çevresi üzerindeki etkileri yanında çevrenin de insan üzerinde dönüştürücü bir gücü vardır(Habeeb ve Habeeb, 2012: 505-506). Bu anlayış, doğayı edilgen bir nesne olmaktan çıkararak, insan yaşamında fark edilerek hesaplanması gereken bir unsura dönüştürür. Brecht, sanki buna işaret etmek istercesine, karakterlerin serüvenlerindeki doğa detaylarını öne çıkarmaktadır. Gruşa, yolculuğu boyunca ormanlardan, yüksek yamaçlardan ve tarlalardan geçer. Hatta kırık bir köprüden uçurumu geçme sahnesi, onun kişiliği için önemli bir değişim noktasıdır. Artık bebeği, bir yetişkin sorumluluğuyla sahiplenmiştir. Öyle ki, onu korumak için ölümü göze almıştır.

Azdağ ise, oyunun başında zabite karşı kendini savunmaya çalışan bir sarhoşken, süreç içinde şekli hukukun bir temsilcisine evrilir. Yani, yazılı olan toplumsal yasaların karşısında kendi uygulamalarını geliştiren bir yargıca dönüşmüştür. Azdağ, toplumsal yasaların onu üreten toplumdan nasıl yabancılaştığını fark edilmesini sağlayan güçlü bir eleştiricidir. Oyundaki süreç içinde, ekoeleştirinin pratiğine hizmet edecek şekilde, kapitalizmin sınıflı toplum yapısına ve sömürü düzenine karşı politik bir tavır ortaya koymaktadır. Tıpkı Brecht'in diğer oyunlarındaki karakterler gibi, esrik bir havası vardır. Paglia'nın doğa ve Antik Yunan mitolojisi ilişkilendirmesinden yola çıkıldığında; Azdağ'ın oyunda sarhoşluğu ve bilgece tavrıyla, doğa ve bereket tanrısı Dionysos'u çağrıştırdığı düşünülebilir.

Brecht, Kafkas Tebeşir Dairesi'nde oyun içinde oyun tasarlamıştır. Oyunun ilk sahnesinde, bir halk meclisi vardır. Sosyal, ekonomik ve ekolojik bir mesele tartışılır. Savaşın, insanı ve doğayı nasıl etkilediği, tıpkı bir kürsüde ders verilir nitelikte anlatılır. Ardından toprakla insanın kurduğu ilişki üzerine bir oyun oynanacağı belirtilir. Böylece ikinci bir oyun olan Gruşa ve Azdağ hikayesi başlar. Bir oyunun içinde başlayan ve oyun boyunca Ozan adlı anlatıcı tarafından oyun olduğu hatırlatılan Kafkas Tebeşir Dairesi, seyirci için bir inceleme alanına dönüşür. Oyunu, dışarıdan kesintiye uğratarak anlatan Ozan, Gruşa ve hikayesinin bir öykü

olduğunu sürekli belli ederek, klasik anlatıdaki özdeşleşmeyi alt üst eder. Özdeşleşmeyi bozarak seyirciye eleştirel bir alan açma yöntemi, benzer bir şekilde oyunda tarihselleştirmeyi kullanarak da yapılır.

Gruşa, Ozan'ın anlatısına göre geçmiş zamana ait bir karakterdir. Oyunun giriş kısmındaki halk meclisi oyunun şimdisedir. Ozan, seyirci için oyunun şimdinden, geçmişte olmuş olaya açılan bir pencere yaratır. Bu pencere sayesinde seyirci özdeşleşme yaşayamaz. Tam tersine ona sunulan pencereden bir bakış açısı edinir ve eleştirel bir düşünsel sürece girer. Geçmişe ait bir anlatı olarak sunulan Kafkas Tebeşir Dairesi, tıpkı Carson'un ekoeleştirme metinleri gibi, masalsi olduğu kadar eleştireldir. Çünkü epik kuramın tarihselleştirme, kesintiye uğratma gibi yöntemleri sayesinde, masalsiliğin tozpembe tarafı ortadan kaldırılarak sosyal ve politik bir tartışma tablosu yaratılır. Carson ise, ekoeleştirme metinleri için bilimsel verilerle retoriği birleştirerek benzer bir tablo yaratmaya çalışır.

Brecht'in **Evet Diyen** ve **Hayır Diyen** oyunlarında, bu eleştirel öğretici üslubu daha belirgin bir şekilde sunulur. Oyunlarda sahneleri dışarıdan izleyen gözlemci bir koro bulunur. Oyunun başında koro, bir şarkıyla öğrenmenin ve anlamının önemine dikkat çeker. Kesting'e göre (1985:86); "koro, bu oyunda iletici ve yorumcu olarak oyunu izler dahası oyuna katılır".

Öğretmen: Ben bir öğretmenim. Kentte bir okulum ve babası ölmüş bir öğrencim var. Artık bir tek annesi var ona bakacak. Şimdi gidip onlara hoşçakalın demek istiyorum çünkü kısa bir süre sonra dağlara bir yolculuğa çıkıyorum. Çünkü burada salgın bir hastalık başgösterdi ve dağların öte yanında bir kaç büyük doktor oturuyor (Brecht, 1998:207).

Sahneye bir öğretmen çıkar ve bir anlatıcı olarak seyirciyle konuşmaya başlar. Oyunda bir öğretmen ve çocuğun içinde bulunduğu bir grup, dağların ötesindeki bir kente yolculuk yapmak zorunda kalırlar. Çünkü kentte salgın bir hastalık vardır ve gereken ilaçların ve yardımın getirilmesi gereklidir. Çocuğun annesi de hastalığa yakalanmış olanlar arasındadır. Oyundaki bu hastalık, kapitalist ekonominin yarattığı çevresel sorunlar olarak okunabilir. Çocuk, annesinin hastalığını tedavi edebilecek bilgiye ulaşmak için zorlu doğa koşullarında bir arayışa çıkmalıdır. Hastalığı çözebilecek bilginin yolu doğadan geçmektedir.

Dağların ardındaki kente giderken, çocuk yolda hastalanır ve yola devam edemez hale gelir. Ancak salgın büyümekte ve insanlar yardım beklemektedirler. Geleneklere göre böyle bir durumda, devam edemeyecek kişinin, kendini topluluk için feda etmesi gerekir. Çocuk orada bırakılmayı seçmek zorunda bırakılır. Diğerleri kente ulaşabilsin diye orada bırakılmayı kabul eden çocuk, yavaş yavaş ölmektense, o an öldürülmeyi ister. Bunun üzerine çocuk uçurumdan atılır (Brecht, 1998:205).

Oyun bu noktada bir tartışma açar ve çocuğun kendini feda edip etmemesi gerekliliği tartışılır. Tartışmada, çocuğun kendini feda etmesi gerekli görülmeyerek reddedilir. Bunun üzerine Brecht, çocuğun gözden çıkarılmayarak kurtarıldığı ikinci bir oyun olan Hayır Diyen'i yazmıştır. "Brecht, bu iki oyunun birlikte oynanması gerektiği üzerinde durmuştur" (Nutku, 2007:217). Bu oyunda yine bir sefere çıkılır ancak bu sefer, öğretmenin görevi tıbbi yardım getirmek yerine doğada araştırma yapmaktır. Bu kez çıkılan seferde, çocuk yine hastalanır ancak ilk oyundan farklı olarak hayır der ve kendini feda etmez.

Koro: İnsanlar dağlara yolculuğa çıktılar.

Bunların arasında öğretmen ve oğlan da vardı.

Oğlan güçlülere alışık değildi:

Bir an önce eve dönmek isteyen yüreğini fazla yordu,

Sabah alacasında dağların eteklerinde,

Yorgun ayakları, adım atamaz oldu (Brecht, 1998:210).

Ekoeleştiri açısından oyunun öyküsünde kentteki salgın hastalıkla ilgili bir eko-adalet meselesi bulunur. Eko-adalet, çevresel problemlerin sonuçlarını, özellikle ekonomik olarak fakirleştirilmiş toplumların yaşadığı olumsuz sonuçları ortaya çıkarmaya çalışır (Adamson, 2010:12). Oyunda da yaşanan salgın hastalık, fakir bir kentte geçmektedir. Kentin, ulaşımı sağlayacak bir yolu ve hastalıkla mücadele edebilecek imkânları yoktur.

Brecht, kişileri yardım getirmeleri için doğanın içine, zorlu dağlara, dar geçitlere, uçurumlara götürür. Burada aslında Brecht'in sınava tuttuğu taraf seyircilerdir. Seyirciler, uçurumların kenarında, çocuğun kentin kalanı için kendini feda etmesi durumunu değerlendirerek, eleştiri yaparlar. Seyirciye bazı sorular sordurtulur; insanlar, yardım getirebilmek için niçin birini kurban vermek

zorundadır? Kurban verilen çocuk, hangi adaletsizliği temsil ediyordur? Tam burada seyirci eko-adaletin perspektifinden baktırılır ve kentteki insanların neden böyle bir sınav vermek zorunda oldukları tartışılır.

Koro: Böylece dostlar testiyi aldılar,
Dünyanın tüm üzüntülerinden ve acımasız yasalarından yakındılar,
Ve oğlanı aşağı attılar.
Uçurumun kenarında,
Yan yana omuz omuza duruyorları,
Ve onu aşağı atarken gözlerini kapadılar.
Hiçbiri ötekinden daha suçlu değildi (Brecht, 1998:212).

Ekoeleştiri açısından oyunda; toplumdaki adaletsizlik, doğanın ortasında bir kurban verilmesi ile açığa çıkarılmaktadır. Koro, oyunda bu adaletsizliğe vurgu yapar. Toplumda bir anlaşmanın olmadığını, bazılarının sadece evet demek zorunda kaldığını ifade eder. Evet diyen, çevresel yıkıma en az sebep olan fakat yıkımın sonuçlarına en fazla katlanmak zorunda kalandır. Koro, Hayır Diyen oyununun başlangıcında, bazılarının evet ya da hayır dediğini fakat ortada bir anlaşmanın olmadığını söyler. Bu yüzden çoğu insanın fikrinin sorulmadığını, bu yüzden yanlış olanı seçmek zorunda bırakıldıklarından bahseder. Bu yüzden her şeyden önce anlamayı öğrenmek gereklidir (Brecht, 1998:207).

Bookchin (1994:31); çevresel problemlerin kaynağını görmek için, toplumsal yapı içindeki problemlere bakmak gerektiğini savunur. Ona göre; hakim kültür, insanı doğadan yabancılaştırmıştır. Doğaya ve dolayısıyla kendisine yabancılaşan insan, yapay bir doğa içerisinde yaşatmaktadır. İkinci doğa adı verilen bu toplumsal doğa yanında insani olmayan doğa da ilk doğa olarak tanımlanır. Kültürel normalar, gelenekler, dinler ve ekonomik ilişkiler gibi toplumsal inşa ürünleri, ikinci doğada bulunur. Aydoğan'a göre (2015:28); Avrupa Aydınlanması'nın ikinci doğa üzerine kurulu olduğu iddiası yersiz sayılmamalıdır. Ona göre; bir çocuğu eğitmek, bir öğretmenin öğrencisini yetiştirmesi gibi kültür aktarımları, ikinci doğa kavramının içini dolduran anlam öbekleri içinde yer alır.

Brecht, bu iki oyununda birinci doğa ile ikinci doğayı bir araya getirerek, eleştirel bir tablo yaratır. Birinci doğa içerisinde, ilerlemeye çalışan bir grup insan,

her ne kadar insan dışı doğanın içinde olsalar da, kendi aralarında kurdukları ilişki ile ikinci doğanın bir parçası olduklarını göstermektedirler. Çocuğun devam edemeyeceğini anladığı yer; dağların dorukları, uçurumlar ve zorlu geçitleriyle birinci doğadır. Ancak, gurubun toplumsal geleneklere uyarak onu ölüme terk etmesi, ikinci doğa içerisinde yaşanan bir durumdur. Çocuğun üstesinden gelemediği, aslında zorlu geçitler ve uçurumlar değil; kültürün ona dayattığı bazı kurallardır. Brecht, seyircinin bu iki doğa arasındaki ilişkiselliği keşfetmesini ve sorgulamasını istemektedir.

Öğretmen: Beni iyi dinle. Hasta olduğun ve devam edemeyeceğin için seni burada bırakmak zorundayız. Ancak hastalanan kişiye onun yüzdenden geri dönülüp dönülmemesi gerektiğini sormak doğru bir şeydir. Ve hastalanan kişinin de geri dönmemelisiniz demesi gelenektir (Brecht, 1999:211).

Birey ve iktidar ilişkisi bakımından, Hayır Diyen oyununda, çocuk hakim kültürün tahakkümüne, kendini düşünerek ve önemseyerek hayır demeyi başarmıştır. İktidar, bireyin vereceği cevapları önceden belirleyerek A diyenin B demek zorunda olduğunu dayatır. Buna rağmen çocuk, A'nın yanlış olduğunun farkına varan birinin B demek zorunda olmadığını söyler. Bu cevap karşısında öğretmene onunla ne yapmaları gerektiğini soran diğer çocuklara, öğretmen olumlu bir cevap veremez. Çünkü o bir öğretmen olarak iktidarın sözcüsüdür. Bu yüzden orada birey ve iktidar çatışması arasında kalan çocuklara toplumsal baskıyı yeniden hatırlatır; “Ama geri dönecek olursanız sizi alay ve utançla karşılayacaklarını bilin” (Brecht, 1999:218). Diğer çocuklar bireyin kendi adına karar vermesinin utanılacak bir şey olmadığını düşünerek çocuğu ölüme terketmek yerine geri götürmeye karar verirler. Çocuk Hayır Diyen’de, bu geleneğin değişmesi gerektiğini vurgular. “Büyük geleneğe gelince, bana hiç mantıklı gelmiyor. Onun yerine hemen uygulamaya koymamız gereken yeni bir büyük geleneğe ihtiyacımız var”(Brecht, 1999:218).

SONUÇ

İnsanın Dünya üzerindeki tarihi kadar eski olan ekoloji bilimi, 19. yüzyılda zoolojinin alt dallarından biri olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde ekoloji, hayvan türlerinin organik ve inorganik çevre ile olan ilişkilerini inceleyen bir bilim dalıdır. 20. yüzyılın ortalarına kadar yaygın bir şekilde kullanılmayan ekoloji kelimesi, çevresel problemlerin ortaya çıkması ile beraber daha sık kullanılmaya başlamıştır. Ekoloji, bugün artık sadece bir alt bilim dalı değil, daha geniş kapsamlı bir bilim dalı haline gelmiştir. Günümüzde ekoloji, sadece hayvanların ve bitkilerin çevre ile olan ilişkilerini değil aynı zamanda insanın da çevresi ile olan ilişkilerini inceler. İnsanın çevresi ile olan ilişkilerini incelerken, insan faaliyetlerini sosyal, ekonomik, politik ve sanatsal açılardan ele alan ekoloji, böylece yalnızca pozitif bir bilim olmanın ötesinde, disiplinler arası bir kapsama ulaşmıştır.

Disiplinler arası bir alan olan ekoloji, literatürde yeni alt dallara ayrılmış ve geniş bir akademik alana yayılmıştır. Bir ana başlık olarak ekoloji, bütün canlı ve cansız sistemleri incelerken; ekosistemler, popülasyonlar, türler ve biyoçeşitlilik, kirlilik ve iklim değişikliği gibi konuları da içine alır. Bu konular, ekolojinin çeşitli disiplinler arası alt dallarında işlenirler. Bu alt dallardan biri olan insan ekolojisi, ekolojinin insan türü odaklı incelemelerini içerir. Ekolojinin bu alt dalı; insan kültürünü, biyolojisini ve insanın fiziksel çevresi ile olan ilişkilerini inceler. İnsan ekolojisi, insanın biyolojik ekolojisi ve kültürel ekoloji olmak üzere ikiye ayrılır. Biyolojik ekoloji, fen bilimlerinin yöntemleri ile çalışır. Kültürel ekoloji ise, çevre koşullarının insan kültürünün gelişimi üzerindeki etkilerini incelerken antropoloji, sosyoloji, tarih, siyaset bilimi ve sanat ile disiplinler arası bir metodolojik bağ kurar.

Ekolojinin, antropoloji eksenli disiplinler arası sınıflandırmalarının içerisinde; derin ekoloji, toplumsal ekoloji, ekofeminizm ve eko-adalet alanları bulunur. Bu dallar, ekolojinin sosyal bilimlerle bütünleştiği çalışma alanlarıdır. Hepsinin ortak özelliği, insan-doğa ilişkilerini çevre problemleri bağlamında ele alırken, insanın yalnızca doğa ile değil, kendi içerisindeki toplumsal ilişkilerini de incelemeleridir. Bu çalışma alanları, çevre problemlerinin sebeplerini, kültür ve doğa arasındaki düalizme ve insan merkezci düşünme biçimine dayandırır.

Derin ekoloji, çevresel problemlerin kökenini, insanın doğa ile kurduğu ilişkinin derinlerinde arar. Buna göre insan, doğada kendisini efendi gibi gördüğü sürece, çevresel yıkım devam edecektir. Toplumsal ekoloji ise, çevresel problemlerin sebebinin toplumsal yapılanmadaki problemlerden kaynaklandığına işaret eder. Kültürün içindeki hiyerarşi ve tahakküm, önce insanı sonra da doğayı sömürmektedir. İnsanın insan üzerindeki sömürsü, doğa üzerindeki sömürsünün yansımasıdır. Ekofeminizm ve eko-adalet de benzer bir yaklaşımla, toplumsal yaşamın içinde; dil, ırk, coğrafi, etnisite ve cinsiyet bağlamındaki eşitsizlikleri çevresel problemlerle ilişkilendirirler. Ekolojinin bu alt dallarında, insan ve doğa ilişkisi incelenirken, kültür de doğanın bir parçası gibi değerlendirilerek, insanın hem doğayla hem de insanla olan ilişkileri bütünsel bir yaklaşımla irdelenmektedir.

Ekoeleştiri ise; ekoloji'nin disiplinlerarası bir alanı olarak; insan merkezci düşünce karşısında doğayı merkeze alarak, edebiyat ile çevre, ekoloji ile kültür arasındaki ilişkileri inceler. Ekoeleştiri, düalizmin birbirinden ayırdığı, kültür ve doğa kavramlarını bir araya getirerek; sosyal, politik ve ekonomik bağlamlarda çözümler yapar. Edebiyat ve kültür metinlerini çevreci bir bakış açısıyla yorumlayan ekoeleştiri, ekolojinin sosyal bilimler ve sanatla buluştuğu bir alandır. İnsan ve doğa ilişkisinin boyutlarını sanat aracılığıyla ortaya çıkaran ekoeleştiri, sanatsal bir yönelim olarak öncelikle edebiyatı bir araç olarak kullanmıştır.

Ekoeleştiri'nin önde gelen isimleri; Thoreau, Leopold ve Carson'dur. Bu isimler kendi dönemlerindeki toplumsal ve ekolojik problemleri edebiyat yolu ile dile getirmiş ve kapitalizmin etkilerini eleştirmişlerdir. Thoreau, doğa yazılarında, nükteli bir dil kullanarak, sınıf farklılıklarını eleştirirken, insan-doğa ilişkisinin çeşitli boyutlarını irdemiştir. Leopold ise ekolojik ilkeler çerçevesinde, insanın doğa ile kurduğu ilişkiyi tartışır. O, insan-doğa ilişkisini, 'etik' üzerinden inceler. İnsan merkezci düşünce yapısını karşısına alan Leopold, insanın doğadaki eylemlerinin, tıpkı toplumsal yaşamdaki gibi, belirli sorumluluklar taşıması gerektiğini anlatır. Buna göre, insan doğanın efendisi değil, tarihsel evrimi içerisinde canlı ve cansız diğer parçaları gibi bir parçasıdır. Carson da tıpkı öncülleri olan Thoreau ve Leopold gibi, kapitalizmin doğa üzerindeki etkilerini, öldürücü tarım ilaçlarının kullanımının eleştirisi üzerinden ortaya koyar. Carson, yazın sanatını kitleleri bu konuda

bilinçlendirmek için kullanır. Bu yönüyle de ekoeleştiri kuramının sadece teorik bir yönelim değil, eylemci bir tarafının olduğunu da gösterir.

Ekoeleştiri, edebiyat ile sınırlı kalmayarak, sinema ve tiyatro gibi, hem görsel hem de yazınsal bir arada bulunduran sanatlara yönelmiştir. Zapf, Kültürel Ekoloji Olarak Edebiyat adlı çalışmasında, ekoeleştirin diğer sanat dalları ile geliştirilebileceğini vurgular. İlkur Gürses de, Zapf'a atıfta bulunarak, bir ekoeleştiri çalışması olan Kültürel Ekoloji Olarak Sinema'da, sinema sanatını, kültür-doğa ilişkisinin sunumunda bir araç olarak değerlendirir.

Tiyatro sanatı, ekolojinin değerlendirdiği sanat dallarından biridir. Ekoloji ile tiyatro ilişkisi, öncelikle kültürel bir üretim olan tiyatronun kökeninde bulunmaktadır. Tiyatro, ilk insan topluluklarının doğa ile girdiği ilişkileri anlatmanın bir aracı olarak ortaya çıkmıştır. Bu topluluklar; doğa olaylarını, av pratiklerini, yaşayış ve üretim biçimlerini hikayeleştirerek bunları bir anlatım biçime dönüştürmüşlerdir. İnsanın doğa ile girdiği ilişkileri anlatan ve bu ilişkileri şekillendirdiğine inanılan bu anlatımlar, zaman içerisinde topluca gerçekleştirilen ritüellere evrilmiştir.

Antik Yunan döneminde bolluk, bereket ve şarap tanrısı Dionysos için gerçekleştirilen törenler, bu ritüellerin bir örneğidir. Tiyatro sanatının kökenini, bu ritüellere dayandıran Nietzsche; tiyatronun özünü Dionysos ve Apollon kültleri ile açıklar. Buna göre, tiyatro sanatı biri Apollonik, diğeri Dionizyak olan iki temel unsura sahiptir. Bu tiyatronun hem bir kültürel ürün hem de doğanın içinden gelen bir yönelim olduğunu anlatır. Apollon, akli temsil eden tanrı olarak tiyatro sanatının biçimsel özelliklerini; Dionysos ise, doğanın ve esrime tanrısı olarak tiyatronun, ritüelistik tarafını temsil etmektedir. Tiyatro sanatı, bu iki gücü bir araya getiren bir sanat olarak, ekoeleştirin kullanabileceği bir araca dönüşmektedir.

Ekoeleştiri, düalizm çerçevesinde birbirinden ayrı olarak düşünülen kültür ve doğayı bir araya getirerek, ortaya yaratıcı bir birliktelik çıkarmaya çalışır. Tiyatro, özü itibari ile bu iki karşıt gücün bir arada bulunduğu bir edimdir. Dolayısıyla; tiyatro sanatı, ekoeleştiri için kültürü dönüştürebileceği bir araç olarak düşünülebilir. Ekoeleştiri, kültürü doğadan ayrı bir yapı olarak değil; evrimsel sürecin bir parçası

olarak değerlendirir. Dolayısıyla, toplum da tıpkı doğa gibi bir sistem olarak ele alınır. Tiyatro sanatı, doğadan türemiş bir kültürel ürün olarak, kültür-doğa ilişkisinin çeşitli boyutlarını ortaya koyarken, toplumsal sistemi irdeler ve onu dönüşüme zorlar. Bunu yaparken, kültürel bir ürün olarak hem kültürün etkisi altında dönüşür, hem de kültürün aksayan yönlerini ortaya çıkararak kültürü dönüştürür.

Tiyatroya ekoloji perspektifinden yaklaşan çalışmalarda, tiyatro sanatı bir ekosistem olarak ele alınmıştır. Marranca (1996:47), tiyatronun içeriğini, kültürel bir sistemle bağlantılı bir doğal sistem olarak değerlendirmektedir. Metin, tiyatronun bir aracı olarak canlı bir organizma gibi değerlendirilir. Bu organizma, kültürün tarihsel serüveni içerisinde sanatçıların yapıtlarında işleniş şekilleriyle ve onu özümseyen her izleyici topluluğunda yeniden farklı bir şekilde yaşar kınırlar. Marranca'nın ekolojiyi tiyatroya uygulayış biçiminde; tiyatro, doğal bir sistem olarak ele alınır. Bu perspektiften bakıldığında tiyatro, kültür ve doğa tarihi içerisinde dönüşen, adapte olarak yeniden anlam bulan ve çevresini etkileyen bir organizmadır. May (2005:85), benzer şekilde tiyatroyu ekolojik bir kültürel ürün olarak ele alır. Buna göre de oyuncu, seyirci ve mekan bir araya gelerek tiyatro sanatı içerisinde ilişkilendirilir. Topluca gerçekleştirilen bu ilişkilendirme, maddesel bir ekolojik edimdir. Tiyatro sanatı bu anlamda, insanın doğa ile ilişkisini sadece çevre sorunları başlığı altında yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda bireyin algılarını açar, onu doğaya daha fazla yakınlaştırır ve ekolojik bir yakınlık deneyimi sunar.

Schechner (1994:xxii) ise, ekolojik tiyatronun çerçevesini çizerken, konvansiyonel Batılı tiyatro anlayışından farklılaşan, tiyatronun alternatif yönelimlerine vurgu yapar. Buna göre; Batı tiyatrosunda, oyuncuların eylemleri prova sırasında, metin ve yönetmen tarafından sabitlenerek belirlenir. Ekolojik tiyatro'da metin geri plandadır, oyuncuların hareketleri doğaçlama yöntemler ile belirlenir. Batı tiyatrosunda oyuncular, gündelik yaşamdan farklı bir gerçeklik yaratırlarken, dördüncü bir duvarın arkasındaymış gibi, onları izleyenlerden habersiz bir şekilde eylemlerini gerçekleştirirler. Ekolojik tiyatrodaki oyuncular dördüncü duvarı hiçe sayarak oyun boyunca seyirci ile ilişki içerisinde olduklarıdır.

Klasik Batı tiyatrosunda, seyirci kuralları ve sınırları belirlenmiş bir salonda, ona ayrılmış bir bakış açısıyla oyunu izler. Alkış ve gülme gibi tepkileri bile seyircinin haberi olmadan belirlenmiştir. Oyun yeri ile seyir yerinin birbirinden ayrıldığı tiyatro mekanında, seyirci sahnede yaratılanlar ile özdeşleşerek onun bir parçası haline gelir. Önceden belirlenmiş ve yaratılmış bu gerçeklik içerisinde seyirci, tiyatro tarafından nereye çekilirse oraya gidecektir. Burada seyirci, tiyatrocunun karşısında edilmektedir. Batı tiyatrosu, göz ve görme odaklı olduğu için sahne seyreden için mutlak görüş hakimiyetindedir. İtalyan sahne düzeni olan bu klasik biçimde seyircinin odağı tek bir noktada belirlenir. Bu sahnede yaratılan perspektifle seyircinin gözü ehlileştirilir, ona nasıl bakması ve ne görmesi gerektiği dayatılır. Ekolojik tiyatrodaki ise, seyirci düşünsel anlamda özgürdür. Seyirci, yaratılan büyü bir dünya içerisinde kaybolmaz. Bu yüzden uyumsuz, hazırlıksız ve harekete geçirmesi zordur. Ancak, ekoloji tiyatrodaki seyirci bir kez seferber olduğunda, eleştirel olarak geliştikleri ve farkındalıkları olduğu için artık kontrol edilmesi en zor topluluklara dönüşürler (Schechner, 1994:xxii).

Bertolt Brecht'in epik tiyatro kuramı, konvansiyonel Batı tiyatrosuna bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Brecht, tiyatro anlayışının çağın sorunlarından uzak olması sebebiyle, Batı tiyatrosunun geleneksel yapısını eleştirerek, yeni bir tiyatro anlayışı geliştirmiştir. Epik tiyatro anlayışı ile Brecht; Aristoteles'ten beri yanılısamacı bir yaklaşım içinde olan duygu temelli, seyircinin gerçeklerle yüzleşmesine imkan vermeyen Batı tiyatrosu yerine; eleştirel, harekete geçirici, dinamik, "canlandırıcı" değil "anlatan" bir tiyatroyu sunmaktadır.

Schechner'in çerçevesini çizdiği ekolojik tiyatro ile epik tiyatro bu anlamda benzer özellikler taşımaktadır. Brecht'in epik tiyatrosu, klasik dram anlayışı karşısında, eleştirel ve ideolojik bir tiyatro anlayışı olarak kuramsallaşmıştır. Epik tiyatro 20. yüzyılda yazarlıktan yönetmenliğe, oyunculuktan dekor kostüm tasarımına kadar tiyatrodaki en radikal alternatif yönelimlerden biridir. Bu yönüyle de modern tiyatronun tam merkezinde yer alır. Yani epik tiyatro, Schechner'in Batılı tiyatro karşısında alternatif tiyatro yönelimleri olarak sunduğu ekolojik tiyatro sınıflandırması içerisinde değerlendirilebilir.

Epik tiyatro, ezen ezilen, sömüren sömürülen ilişkisini çeşitli boyutları ile seyirciye tartıştırmaya çalışır. Bu özelliği ile de ekolojik prensiplerin uygulanabileceği bir sanattır. Epik tiyatrodaki tarihsel evrimci bir bakış açısıyla, doğadan topluma, toplumdaki bireye bir akış olduğunu anlatılır. Buna göre, öncelikle insan üretim araçlarını kullanarak doğa ile mücadele etmektedir. Bu aynı zamanda insan doğa arasındaki ilişkinin Marksist bir yorumudur. İnsanın üretim biçimi karmaşıklaştıkça, toplum içerisindeki örgütlenmeler de daha karmaşık ve çok katmanlı bir hal alırlar. Dolayısıyla, insanın hayatta kalabilmek için üretim bağlamında doğa ile kurduğu ilişki aynı zamanda toplumsal yapıya da etki etmektedir. Bu yüzden toplumsal eşitsizlikler, savaşlar, açlık ve sınıfsal ayrımlar gibi sorunlar, esasen insanın doğa ile kurduğu ilişkinin bir yansımasıdır. Ekoeleştiri; tarihsel evrimci bir okumayla, doğadan topluma doğru olan bu akışa işaret ederek insanın doğa ile kurduğu ilişki ile insanın insanla kurduğu ilişki arasındaki bağları vurgu yapmaktadır.

Epik tiyatro, ekolojinin temel prensiplerinden olan “her şeyin birbiriyle bağlantılı olması” düşüncesini tiyatro sanatı aracılığı ile göstermeye çalışır. Baz Kershaw’ın tiyatro ekolojisi adını verdiği, tiyatroyu ekolojik bir sistem olarak ele alan yaklaşımı, bu anlamda epik tiyatro üzerinden değerlendirilebilir. Ekolojik bir sistem olan tiyatrodaki insanların yaşamda belirli sonuçlar yaratan eylemleri, ham madde olarak kullanılır. Ham madde sahne üzerinde işlenerek, izleyiciye geçer ve onun zihninde emilerek, seyirciyi eleştirel bir tavır almaya zorlar. Tiyatrodaki gerçekleşen emilim bu yolla toplumsal ekosisteme geçiş yapar. Bir ekosistem olarak değerlendirilen tiyatro burada, hem kendi içindeki unsurları hem de toplumla girdiği ilişki çerçevesinde ele alınmaktadır.

Epik tiyatro, ekoeleştiri metinleri gibi hem bilimsel hem de sanatsal anlamda içindeki unsurların çözümlenmesini bekleyen bir yapıdır. Bu yapı belirli araçlar kullanarak ekolojik tiyatrodaki adlandırıldığı şekilde “organik bir dramaturgi” yaratmaktadır. Epik tiyatro; yabancılaştırma, gestus, kesintiye uğratma ve tarihselleştirme gibi yöntemler kullanarak, teorideki eleştirel tavrını, pratiğe geçirerek tiyatroyu işlevsel bir araç haline getirir. Epik tiyatroyun kullandığı

yöntemler aracılığıyla olgular bir diyalektik içinde sahneye taşınır ve kendine has bir estetiğe bürünür.

Epik tiyatro kuramı radikal bir biçimde sosyo-kültürel sorunları merkezine alırken dolaylı olarak insanın doğa ile kurduğu ilişkiye de gönderme yapar. Gestus yöntemi sayesinde, insanların sınıfsal olarak aldıkları tavır ortaya koyar ve toplumsal yaşamdaki davranışların insanın doğal davranışları olmadığına; toplum tarafından inşa edildiğine işaret eder. İnsanların, olaylar karşısında aldıkları tavır, ekonomik ilişkiler tarafından belirlenmiştir. İnsan, doğal tepkilerinden uzaklaşmış, kendisine yabancılaşmıştır. Ekoeleştirici perspektifinden değerlendirildiğinde epik tiyatro, ele aldığı toplumsal meseleleri tartışırken aynı zamanda bireyin çevresinde olup bitenler karşısında nasıl bir tavır aldığını ortaya çıkarmaya çalışır. Birey, epik tiyatrodaki içerisinde bulunduğu toplumun bir ürünüdür.

Brecht kesintiye uğratma yöntemi ile de Schechner'in ekolojik tiyatro düşüncesine yaklaşmaktadır. Epik tiyatrodaki seyircinin sahnede olanlara karşı belirli bir mesafe alarak olaylara dışarıdan eleştirel bir gözle bakması istenir. Bunun için, seyircinin odağını dağıtacak; şarkı, tabela, projeksiyon, dekor değişimi, ara başlıklar gibi araçlar kullanılır. Bunların hepsinin seyircinin önünde gerçekleşmesi, klasik dram anlayışını yerle bir eder. Seyirci, büyülü bir dünyanın içerisinde değil, bir düzenlemenin içerisinde olduğunun bilincindedir.

Ekoeleştirici perspektifinden, epik tiyatro kuramı kültür ve doğa arasındaki ilişkiyi toplumsal olarak ezen-ezilen, sömüren-sömürülen ilişkisi üzerinden yansıtmaktadır. Yabancılaştırma yöntemi sayesinde, seyircinin sahnedeki olayları olduğu gibi özümsemesinin önüne geçilerek, seyircinin doğal durum ile doğal olmayan durum arasındaki farkı görmesi istenir. Bu şekilde, kültür/doğa, ezen/ezilen, sömüren/sömürülen arasındaki ilişkinin boyutları ortaya çıkacaktır. Yabancılaşma; sosyal, politik, ekonomik ve ekolojik bir kavramdır. Brecht, bu bilimsel kavramı, epik tiyatrodaki sanatsal bir yöntemle dönüştürmüştür. Ekoeleştirici kuramında olduğu gibi, bilimsellikten sanatsal ifade biçimini bir araya getirmiştir. Yabancılaştırma etmeni, dolaylı bir biçimde, insan merkezci bakış açısına zarar vermektedir. Modernizmin toplumda keskin bir biçimde doğru olarak kabul ettirdiği durum ve

davranışlar, yabancılaştırma etmeni sayesinde, eleştiriye açılır. Böylece bu durum ve davranışları tek doğru olarak kabul eden yapılar da söküme uğratılmış olur.

Ekolojik bakış açısı, olguları tek tek ele almaz; bir bütün olarak değerlendirir. Doğa yalnızca görünen şeyler değil, tarihsel bir birikim ve sistemler ağıdır. Doğadaki hiçbir şey kendiliğinden bir anda oluşmaz; bir birikim ve başka bir oluşumun sonucu olarak ortaya çıkar. Brecht de epik tiyatro dramaturgisinde benzer bir yaklaşımla, tarihselleştirme yöntemini kullanır. Buna göre sahnede gösterilen bir durum; tarihsel olarak, sosyo-politik, ekonomik ve siyasal süreçlerin ve sonuçlarının bir göstergesidir. Tarihsel bakış açısıyla epik tiyatrodaki fenomenlerin içi açılarak seyirciye sunulur. Oyuncu da rolüne bir tarihçi gibi yaklaşır. Eylemlerini olduğu gibi ele almak yerine oyuncu; eylemlerini o noktaya getiren süreçleri göz önünde bulundurarak olaylara ve davranışlarına belirli bir mesafeden yaklaşır.

Ekoeleştirme, sanatsal bir ifadenin sosyal, politik ve ekonomik bağlamlarda ekoloji perspektifinden incelenmesidir. Brecht'in olguları ele alış biçimi ve bu olguları sahneye taşıırken kullandığı yöntemler, epik tiyatrodaki da bir sanat kuramı olarak verimli bir ekoeleştirme değerlendirmesi sunmuştur. Brecht'in epik kuramının önemli bir parçası olan oyunları, ekoeleştirme açısından değerlendirildiğinde ise; epik tiyatro ile ekolojinin ortak yönleri ortaya çıkmıştır.

İlk olarak, Brecht'in oyunlarında seçtiği karakterlerin arka planı sorgulanmış ve aralarındaki bazı ortak noktalar değerlendirilmiştir. Epik tiyatro metinlerinde karakterlerin önemli bir bölümü, toplumun kenarına itilmiş kişilerdir. Bu yönüyle metinler, Plumwood'un kültür-doğa ikililiği üzerinden yaptığı "öteki olma hali" çözümlemesi ile ilişkilendirilmiştir. Brecht, kültürün karşısına, düzenin karşıtı gibi tanımlanan kesimlerden insanların yaşantılarını çıkararak, kültürün açıklarını ortaya koymaktadır. Bu insanlar "ötekiler" olarak, doğa ile özdeşleştirilen, ama aynı zamanda kültüre ait parçaları da bulunan bu yüzden kültür içerisinde yer edinmeye çalışan kişilerdir.

İkinci olarak, epik tiyatro kuramı kapsamında oyunlarda diyalektiğin kullanılma biçimi incelenerek, ekoeleştirmenin temel argümanı olan; karşıtlıkların uyumsuz ama yaratıcı birliktelikler olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Örneğin; Baal,

toplumsal yaşamın aykırı insanı olarak, topluma adapte olmaya çalışır. Varoluşsal bir karşıtlık içindedir; ya toplumun bir parçası olarak düzenli bir hayat süreceksin ve çarkın bir parçası olacaktır ya da gerçekten güdülerini takip ederek olmak istediği insan olup yok olacaktır.

Bu diyalektik okuma ekoeleştirici perspektifinden değerlendirildiğinde; ekoeleştiricinin karşıtlıkları bir araya getirilerek, kültür üzerinde dönüştürücü bir etki çıkarma amacı ile Brecht'in diyalektik süreçleri sahneye koyma biçimi ve amacının örtüştüğü anlaşılmıştır. İkili ilişkilerin bir araya getirilerek sorgulanmasını ve ortaya yaratıcı bir çatışma çıkarılması kapsayan bir çevre ve edebiyat kuramı olarak ekoeleştirici burada, Brecht'in oyunlarının da işlevsel bir ekoeleştirici aracı olduğunu göstermiştir.

Üçüncü olarak, Brecht'in oyunlarında ekolojik bir yaklaşımla insan-çevre ilişkileri ortaya çıkarılmıştır. Oyunlar incelendiğinde karakterlerin hem kendilerini hem de çevrelerini değiştirme gücüne sahip oldukları görülmüştür. Karakterler çevrelerini değiştirirken aynı zamanda çevrenin etkisi ile değişime uğramaktadırlar. Gruşa bu karakterlerden biridir. Bir işçi olan Gruşa, oyunda geçirdiği süreç sonunda, içinde bulunduğu toplumda sınıfsal bir sorgulamaya yol açarken kendisi özelinde de toplumsal gerçeklerin farkında olan güçlü bir kadına dönüşmüştür. Brecht, Gruşa'nın değişimini hem toplum içinde hem de doğada geçirdiği serüvenle anlatarak, hem toplumsal çevrenin hem de doğanın insan üzerinde nasıl bir dönüştürücü etkisi olduğunu göstermiştir.

Genel olarak ise, oyunların dil, yapı ve içerik bakımından incelenmesi yapıldığında, epik tiyatrodaki halk tiyatrosuna özgü unsurlar ortaya çıkmış ve bunların içi açılarak ekoeleştirici yaklaşımıyla değerlendirilmiştir. Halk tiyatrosunun kullandığı dil evrensel bir eleştirelilik içerir. Bu dil, gündelik toplumsal yargılardan sıyrılarak, ahlaklı veya ahlaksız olmak gibi bir kaygı taşımaz. Halk tiyatrosunun kültürel bir üretim olarak, kültür içinde özgür özerk bir alanı vardır. Brecht'in epik tiyatro kuramının ekolojik yönünü oluşturan, kültür içinde durduğu bu özerk alandır. Bu özerk alanda tiyatro; sınıfsal ilişkiler, hiyerarşiler ve tahakküm alanlarından sıyrılarak ekoeleştirici bir işlev kazanır.

Ekoeleştiri, doğa ve doğayla ilişkili şeylerin sanatsal ifade şekillerinde nasıl ele alındığını incelemenin yanı sıra, insana ve topluma dair eksikliklerin, dengesizliklerin ve çatışmaların; sanatsal, sosyal, tarihsel, ideolojik ve teorik düzlemlere taşınmasıdır. Brecht'in halk tiyatrosu özelliklerini paylaşan epik tiyatro kuramının da bu eksikliklerin, dengesizliklerin ve çatışmaların tartışıldığı bir kürsü olarak ekoeleştirinin uygulanabileceği sanatsal alanlardan biri olduğu görülmüştür.



KAYNAKÇA

Kitaplar:

- Adorno, T. W. (2016). **Kültür Endüstrisi: Kültür Yönetimi**, 10. Baskı, Sanat Hayat Dizisi 12, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles, (1982). **Metafizik**, A. Arslan(çev.), Sosyal Yayınları, İstanbul.
- Aristoteles, (1993). **Politika**, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Benjamin, W. (2007). **Brecht'i Anlamak**, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2014). **Epik Tiyatro Üzerine Üç Metin**, Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Berkes, F. (2008). **Sacred Ecology**, 2nd edition, Routledge, Newyork and London.
- Bookchin, M. (1994). **Özgürlüğün Ekolojisi: Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bookchin, M. (1996). **Ekolojik Bir Topluma Doğru**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bookchin, M. (2013). **Toplumu Yeniden Kurmak**, Sosyal Bilimler Dizisi 2, Sümer Yayıncılık, İstanbul.
- Botkin, D. B. ve Keller, E. A. (2010). **Environmental Science: Earth as a Living Planet**, 8th Edition, Wiley Publishing, USA.
- Brecht, B. (1994). **Oyun Sanatı ve Dekor**, K. Şipal (çev.), Cem Yayınevi, İstanbul.
- Brecht, B. (1997). **Carrar Ana'nın Silahları**, Y. Onay (çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (1998). **Bütün Oyunları 3**, Y. Erten(çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (1997). **Bütün Oyunları 8**, Y. Onay (çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (1997). **Bütün Oyunları 10**, Y. Onay (çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (1999). **Bütün Oyunları 8**, Ö. Nutku (çev.). Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (2000). **Bütün Oyunları 9**, Y. Onay (çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.

- Brecht, B. (2005). **Tiyatro İçin Küçük Organon**, A. Cemal (çev.), 2. Baskı, Mitos-Boyut Tiyatro Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (2007). **Bütün Oyunları 1**, Y. Onay (çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (2009). **Bütün Oyunları 11**, Y. Onay (çev.), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Brecht, B. (2011). **Epik Tiyatro**, K. Şipal (çev.), Agora Kitaplığı, İstanbul.
- Brockett, O. G. ve Hildy, F. J. (2014). **History of the Theatre**, Tenth Edition, Pearson New International Edition.
- Buell, L. (2005). **The Future of Environmental Criticism: Environmental Crises and Literary Imagination**, Blackwell Publishing.
- Callenbach, E. (2012). **Ekoloji Cep Rehberi**, Sürdürülebilir Yaşam Kitapları 1, 4. Baskı, Sinek Sekiz, İstanbul.
- Carlson, M. (2013). **Performans: Eleştirel Bir Giriş**, Dost Kitabevi, Ankara.
- Carson, R. (2011). **Sessiz Bahar: ABD Eski Başkan Yardımcılarından Al Gore'un Önsözüyle**, Palme Yayıncılık, Ankara.
- Cevizci, A. (2019). **Felsefe Tarihi**, 9. Baskı, Say Yayınları, İstanbul.
- Çalgüner, T. (2003). **"Çevre" mi "Ekoloji" mi? Empatinin Uyanışı ya da Süreklilik**, 1. Baskı, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara.
- Çebi, A. K. (1996). **Brecht Estetiğinin Perspektifi Dünya Devrimidir**, Suteni Yayıncılık, Ankara.
- Çelenk, S. (1992). **Sokaktaki Tiyatro: Seçenek Tiyatronun Kısa Tarihi**, Altınkent Matbaacılık, İzmir.
- Çepel, N. (1990). **Ekoloji Terimleri Sözlüğü**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Debord, G. (2006). **Gösteri Toplumu**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Dobson, A. (2016). **Ekolojizm**, Yeni İnsan Yayınevi, Yeşil Politika Kitaplığı, İstanbul.
- Enzensburger, H. M. (1976). **A Critique of Political Ecology. In The Political Economy of Science**, Palgrave, London.
- Estok, S. C. (2011). **Ecocriticism and Shakespeare: Reading Ecophobia**, Palgrave Macmillan, New York.

- Euripides, (2014). **Bakkhalar**, 3. Baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Garrard, G. (2016). **Ekoeleştiri: Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar**, Kolektif Kitap-79, İstanbul.
- Glotfelty, C. and Fromm H. (1996). **The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology**, The University of Georgia Press, Athens and London.
- Grotovski, J. (2002). **Towards a Poor Theatre**, Edt. Eugene Barba, Routledge, A Theatre Arts Book, New York.
- Güçbilmez, B. (2016). **Zemin/Zaman/Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu**, Dost Kitabevi, Ankara.
- Güney, E, R., Bozyiğit, A. Meydan, T. Kılıç ve İ. Bulut. (2016). **Çevrebilim (Ekoloji) Sözlüğü**, Çizgi Kitabevi, Konya.
- Güvenç, B. (1979). **İnsan ve Kültür**, 3. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Güvenç, B. (2002). **Kültürün ABC'si**, 2. Baskı, Yapı Kredi, İstanbul.
- Hauser, A. (1995). **Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasizm, Romantizm, Natüralizm, Empresyonizm ve Film Çağı**, Remzi Kitabevi, 2. Baskı, İstanbul.
- Hauser, A. (1999). **The Social History of Art; with an Introduction by Jonathan Harris**, Volume 3, Routledge, London and New York.
- Hermann, W. (1999). **Dictionary of Deities and Demons in the Bible**, Toorn, K., Becking, B. ve Horst, P. W. (Ed.), William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge.
- Horkheimer, M. ve Theodor, W. A. (2002). **Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments**, Stanford University Press, Stanford, California.
- Humboldt, A. V. ve Bonpland, A. (2009). **Essay on the Geography of Plants**, Jackson, S. T. (Ed.), University of Chicago Press, Chicago.
- İngilizce Sözlük (1998). **Oxford Türkiye**, (Ed.), Hellen Werren, Oxford University Press, New York.
- Kant, I. (2002). **Ahlak Metafiziğinin Temellendirilmesi**, 3. Baskı, Türkiye Felsefe Kurumu, Çeviri Dizisi 4, Ankara.
- Karabulut, T. (2014). **Modern Tiyatro**, Mitos-Boyut, Tiyatro / Kültür Dizisi 129.
- Kershaw, B. (2007). **Theatre Ecology: Environments and Performance Events**, Cambridge University Press, New York.

- Kershaw, B. (2015). **Radikal Performans: Brecht ve Baudrillard Arasında**, Dost Yayınları, Ankara.
- Kershaw, M. (1985). **Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro**, Adam Yayınları, İstanbul.
- Kıran, Z. ve Eziler, K. A. (2000). **Yazımsal Okuma Süreçleri: dilbilim, göstergebilim ve yazın bilim yöntemleriyle çözümlenmeler**, Seçkin Yayınları, Ankara.
- Kışlalıoğlu, M. ve Berkes, F. (1990). **Çevre ve Ekoloji**, 3. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kışlalıoğlu, M. ve Berkes, F. (1999). **Çevre ve Ekoloji**, 7. basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Kumar, P. and Mina, U. (2018). **Fundamentals of Ecology and Environment**, 2nd edition, Parthfinder Publication, New Delhi, India.
- Leopold, A. (2020). **Bir Kum Yöresi Almanığı ve Oradan Buradan Eskizler**, çev. Ufuk Özdağ, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Lloyd, G. (2015). **Erkek Akıl, Batı Felsefesinde “Erkek” ve “Kadın”**, M. Özcan (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Low, N. ve Gleeson, B. (1998). **Justice, Society and Nature: An Exploration of Political Ecology**, Routledge Publishing, London.
- Marranca, B. (1996). **Ecologies of Theatre: Essays at the Century Turning**, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Morris, B. (2018). **Antropoloji, Ekoloji ve Anarşizm**, Kolektif Kitap, İstanbul.
- Nietzsche, F. W. (2009). **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, Say Yayınları, İstanbul.
- Nutku, Ö. (1971). **Dünya Tiyatrosu Tarihi**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları. No. 207.
- Nutku, Ö. (2001). **Dram Sanatı: Tiyatroya Giriş**, 4. Baskı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Nutku, Ö. (2007). **Bertolt Brecht ve Epik Tiyatro**, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Odum, E. P. ve Barrett, G. W. (2004). **Fundamentals of Ecology**, 5th Edition, Cengage Learning Publishing.
- Oppermann, S. (2012). **Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat**, Phoenix Yayınevi, Ankara.

- Özdağ, U. (2017). **Çevreci Eleştiriye Giriş: Doğa, Kültür, Edebiyat**, 2. Baskı, Ürün Yayınları, Ankara.
- Özdemir, Ş. (1997). **Temel Ekoloji Bilgisi ve Çevre Sorunları**, Hatipoğlu Yayınları, Ankara.
- Özer, M. (2017). **Doğa Etiği**, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara.
- Paglia, C. (1996). **Cinsellik ve Şiddet, ya da Doğa ve Sanat**, İyi Şeyler Yayıncılık, İnceleme Dizisi No:1, İstanbul.
- Paglia, C. (2004). **Cinsel Kimlikler: Nefertiti'den Emily Dickinson'a Sanat ve Dekedans**, Epos Yayınları, Ankara.
- Platon, (2013). **Devlet**, Alter Yayıncılık, Ankara.
- Plumwood, V. (1993). **Feminism and the Mastery of Nature**, Routledge Publishing, London and Newyork.
- Ranciere, J. (2013). **Özgürleşen Seyirci**, 2. Basım, Metis Yayınları, İstanbul.
- Ronan, A. C. (2003). **Bilim Tarihi: Dünya Kültürlerinde Bilimin Tarihi ve Gelişmesi**, Tübitak Yayınları, Ankara.
- Sander, O. (2009). **Siyasi Tarih: İlk Çağlardan 1918'e**, 19.baskı, İmge Kitabevi Yayınları.
- Schechener, R. (1994). **Environmental Theatre: An Expanded New Edition Including "Six Axioms for Environmental Theatre"**, Applause Theatre and Cinema Books, 2nd Series, New York.
- Sessions, G. (1995). **Deep Ecology for the Twenty First Century**, Shambhala Publications, Boston and London.
- Stalin, J.V. (1938). **Diyalektik ve Tarihsel Materyalizm**, Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Sutton, M. Q. ve Anderson, E. N. (2013). **Introduction To Cultural Ecology**, Second edition, Altamira Press.
- Şener, S. (2003). **İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat: Dram Sanatı**, Tiyatro-Kültür Dizisi 51, Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Şener, S. (2012). **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, 7. Baskı, Dost Yayınevi, Ankara.
- Şişli, N. M. (1999). **Çevre Bilim Ekolojisi**, ikinci baskı, Gazi Büro Kitabevi, Ankara.

- Thoreau, H.D. ve Lafargue, P. (1999). **Haksız Yönetime Karşı Tembellik Hakkı**, Günyol, V. (çev.), Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, Çağdaş Yayıncılık.
- Thoreau, H.D. (2001). **Doğal Yaşam ve Başkaldırı**, Kaknüs Yayınları, İstanbul.
- Thoreau, H.D. (2015). **Yalnızlık**, Fabula Kitap, İstanbul.
- Thoreau, H. D. (2019). **Yürümek**, Can Sanat Yayınları, İstanbul.
- Toska, S. (2017). **Ekokurgu: Ekolojik Sorunların Çözüm Yolu Olarak Edebiyat**, Yeni İnsan Yayınevi, İstanbul.
- Türkçe Sözlük. (1988). **Atatürk, Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, TDK**, Türk Dil Kurumu Yayınları, 549, Sözlük Bilim ve Uygulama Kolu Yayınları:2, Ankara.
- Tylor, E. B. (1871). **Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom**, 2nd vol, Murray.
- Uslu, İ. (1995). **Çevre Sorunları: Kâinat Tasarımındaki Değişimden Ekolojik Felaketlere**, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Ünal, Y. (2008). **Dram Sanatı ve Sinema: Anlatım Olanakları ve Sınırlılıkları**, Hayalet kitap, İstanbul.
- Williams, R. (2005). **Anahtar Sözcükler: Kültür ve Toplumun Söz Varlığı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Wulf, A. (2019). **Doğanın Keşfi: Alexander Von Humboldt'un Yeni Dünyası**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Zapf, H. (2016). **Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts (Environmental Cultures)**, London: Bloomsbury Academic. Retrieved January 11, 2019, from <http://dx.doi.org/10.5040/9781474274685>.

Makaleler ve Tezler:

- Adamson, J. (2010). "Environmental Justice and Third Wave Ecocritical Approaches to Literature and Film", **Ecozone**, Vol 1(1):11-16.
- Afşar, T. (1999). "Kirlenmiş Bir Dünyada", **Ekoloji Felsefesi ve Etiği, Felsefelogos**, s(6), Bulut Yayınevi, İstanbul.
- Akar, B. (2013). **Brecht'in Sezuan'ı ve Anlatının Farklı Yorumları**, Boğaziçi Üniversitesi.

- Akgül, T. Y. (2013). “Bertolt Brecht: Toplumsal Olan Değiştirilip Dönüştürülebilir”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 35, 7-22.
- Altun, H. (2007). “Brecht’ten Bourdieu’ya Otonom Tiyatroya Doğru: Habitus / Gestus”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 24,1300-1523.
- Arıcı, O. (2006). “Epik Tiyatro ve Gestus Kavramı Üzerine”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, 18, 87-104.
- Arıkan, H. (2021). “İnsan ve Doğa Ekseninde Ekolojik Sanat”, **İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi**, 7(1), 76-87.
- Aydın, S. ve Nişancı Ş. (2018). “Henry David Thoreau’nun Demokrasiye İlişkin Düşünceleri Üzerine Bir Değerlendirme”, **Kafkas Üniversitesi İ.İ.B.F. Dergisi**, 9.18, 765-703.
- Aydoğan, H. (2015). “Toplumsal Yapıların Oluşumuna Dair Etik Bir Anlatı: İkinci Doğa”, **Uluslararası Politik Araştırmalar Dergisi**, 2, 25-32.
- Aydoğdu, Ü. (2011). **Brecht’in Arturo Ui’si Bertolt Brecht’in Epik Tiyatro Araçlarının Günümüzde Kullanımına Yönelik Bir Sahneleme Denemesi**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Eskişehir.
- Bidhendi, M., R. Nigomatullina ve M. Shiravand. (2018). “Çevresel Krizlerin Doğuşunda Francis Bacon’ın Rolü ve Bakış Açısı”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi, Floraya Ağıt: Doğa**: 83, 167-180.
- Birdişi, F. (2014). “Çevreye Metaekolojik Yaklaşım ve Doğada Karşılıklı Dayanışma İlkesi”, **Akademik İncelemeler Dergisi**, 9. 1, 25-46.
- Boynukara, H. ve B. Tütak. (2018). “Ian Mcewan’ın Solar ve Rachel Carson’un Sessiz Bahar Romanlarının Ekoeleştirel Bir Bakış Açısıyla İncelenmesi”, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 39, 51-76.
- Bulut, D. (2005). “Çevre ve Edebiyat: Yeni Bir Yazın Kuramı Olarak Ekoeleştiri”, **Littera**, 17, 79-89.
- Chaudhuri, U. (1994). **“There Must Be A Lot Of Fish In That Lake”: Toward an Ecological Theatre**, Duke University Press.
- Çiğdem, A. P. (2005). **Popüler Kültür ve Popüler Tiyatro**, Sanat Dergisi, (8): 47-62.
- Çoban, A. (2002). **Çevreciliğin İdeolojik Unsurların Eklemlenmesi**, Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 57(3).

- Çobanoğlu, N. ve Aydoğdu, İ. (2010). **Çevrebilim ve Çevre Etiği Açısından Öncü Bilim Kadını, Rachel Carson**, 21. Yüzyılın Eşiğinde Kadınlar, Uluslararası Multidisipliner Kadın Kongresi Bildiri Kitabı, Cilt 3: 26-31.
- Demir, S. (2019). **Bertolt Brecht'in Epik Tiyatrosundaki Kadın Figürlerden Cesaret Ana ve Carrar Ana'nın Karşılaştırılması**, Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD), ISSN:2148-9963.
- Durğun, S. (2020). **Ekofeminizm Perspektifinden Kartezyen Düalizm Eleştirisi**, World Women Conference.
- Ejder, E. (2021). **Geri Dönüş(üm) Kelimeleri, Ekolojik Düşünüş Olarak Tiyatro**, TebOyun Dergisi, s(42): 7-13.
- Ekizoğlu, M. (2013). **Bir Aldo Leopold Denemesi: Bir Dağ Gibi Düşünmek**, mehmetekizoglu.blogspot.com.
- Elin, D. (1988). **Jestik Bir Feminist Eleştiriye Doğru, Brechtien Kuram / Feminist Kuram**, Aysel Yıldırım (çev.).
- Erdenk, S. (2012). **Dünden Bugüne Tiyatro Anlayışında Değişen Beden Algısı**, Süleyman Demirel Üniversitesi, GSF Dergisi, Arte Kasım Özel Sayı: 86-96.
- Erdoğan, E. (2009). **Platon ve Aristoteles'in Bilimlere İlişkin Sınıflamaları**, FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi), s(7): 137-162.
- Ertürk, N. E. (2018). **Bir Antroposen Eleştirisi; İnsan Merkezilikten Teknik Farkındalığa**, Doğu Batı Düşünce Dergisi, Floraya Ağıt: Doğa, 21(83):199-208, İstanbul.
- Foster, J. B. (2010), **Ekoloji ve Kapitalizmden Sosyalizme Geçiş**, <http://sendika62.org/2010/02/ekoloji-ve-kapitalizmden-sosyalizme-gecis-john-bellamy-foster-40436/>
- Güçbilmez, B. (2006). "Performans Sanatı: Nietzsche'nin Kehaneti", **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 21, 27-44.
- Gül, F. (2013). "İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe", **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 14, 17-21.
- Gürses, İ. (2007). **Kültürel Ekoloji Olarak Sinema**, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi.
- Güzel, B. ve Buz, S. (2019). "Yeşil" Yoksulluk, Çevresel Adalet ve Sosyal Hizmet", **Toplum ve Sosyal Hizmet**, 30.3, 1052-1069.
- Habeeb, G. ve Habeeb, D. (2012). "Eco-critical Theory or E-Theory: Some New Perspectives", **Proceedings of National Seminar on Postmodern Literary Theory and Literature**, 27-28.

- İğit, A. (2016). “Animasyon Filmlerinde İnsan ve Doğa İlişkisi”, **Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi**, 2, 951-980.
- İpşiroğlu, Z. (2006). “Bertolt Brecht Tiyatrosunun Açtığı Yollar ya da Brecht’in Güncelliği- Geçmişle Gelecek Arasında Köprü”, **Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi**, 18, 55-67.
- Jouve, E. (2020). Staging the Peacable Revolution: Henry David Thoreau and the Living Theatre, Alvarez, M. L. A ve Gil, E.P, (Ed.) **Live Deep and Suck all the Marrow of Life** içinde, Series in Literary Studies, Vernon Press.
- Karnıbüyük, M. (2018). “Montesquieu’nün İklim Teorisi”, **Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2. 2, 239-262.
- Kırlı, Ö. (2015). “Sivil İtaatsizlik ve Henry David Thoreau”, **Akademik Bakış Dergisi**, 48, 445-459.
- Kümbet, P. (2012). Ekofeminizm: Kadın, Kimlik ve Doğa, Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat, edt. Serpil Oppermann, Bölüm 4: 173-208.
- Malçok, E. (2018). Doğanın Keşfinden Sosyal Ekolojiye: Alexander von Humboldt, **Biamag**, İstanbul.
- Malçok, E. (2018). “Geçmişten Günümüze Ekolojik Kriz ve Çözüm Önerileri”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi, Floraya Ağıt: Doğa**, 21.83, 143-167.
- Maltaş, A. (2015). “Ekoloji Ekseninde İnsan-Doğa İlişkisi ve Özne Sorunu”, **KMÜ Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi**, 17.29, 1-8.
- Marşap, G. ve Akbaba, S. M. (2020). “Aydınlanmanın Dialektiği’nde Kültür Eleştirisi”, **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi**, 10, 102-118.
- May, T. J. (2005). “Greening the Theater: Taking Ecocriticism from Page to Stage”, **Interdisciplinary Literary Studies**, 7.1, 84-103.
- Müller, T. (2017). **Ecocriticism and Frankfurt School**, Ecological Thought in German Literature and Culture, Zapf, H. , Dürbeck, G. , Zemanek, E. , Stobbe, U. (Edt.), Lexington Books: 91-100.
- Nutku, Ö. (1972). “Tiyatronun İçeriği ve Seyirciye Yönelişi”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 3.3, 75-86.
- Nutku, Ö. (2009). “Halk Tiyatrosu ve Çağdaş Sentez Denemeleri”, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 27.27, 7-31.
- Oppermann, S. (2006). “Doğa Yazımında Beden Politikası”, **Littera Edebiyat Yazıları**, 18, 75-86.

- Oppermann, S. (2012). "Material Ecocriticism: Materiality, Agency, and Models of Narrativity", **Ecozone**, 3.1, 75-91.
- Özçınar, Ş. (2013). "Tarihsel Materyalizm'de Diyalektik ve Belirlenimcilik", **Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar**, 6.2, 93-116.
- Özdağ, U. (2011). "Sessiz Bahar'dan Sonra Ses Getiren Elli Yıl: Kadın, Çevre, Sağlık", **Edebiyat Fakültesi Dergisi**, 28.2, 179-199.
- Özmen, Ö. (2012). **Epik Tiyatronun Öncüsü: Bertolt Brecht ve Cesaret Ana**.
- Reed, T.V. (2002). "Toward An Environmental Justice Ecocriticism", Adamson, J., Evans, M. M. ve Stein, R. (Ed.). **The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics and Pedagogy** içinde, University of Arizona Press, 145-162.
- Rueckert, W. (1996). "Literature and Ecology: An Experiment in Ecocriticism", Glotfelty, C. and Fromm H. (Ed.) **The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology** içinde The University of Georgia Press, Athens and London, 105-124.
- Scheiner, S. M. and Willig, M. R. (2007). "A General Theory of Ecology", **Theor Ecol**, 2008, 1, 21-28.
- Sekman, A. (2018). "Thoreau: Modern Dünya İçin Transandantal Doğa Derleyen: Alan Jacobs", **Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 1, 821-825.
- Senemoğlu, O. (2016). "Antik Yunan Siyasal Düşünüşünde İnsan Doğası ve Toplum Anlayışı: Platon ve Aristoteles", **İnsan ve İnsan**, 3.10, 42-63.
- Serdaroğlu, Ö. A. (2020). "Sadri Ertem'in Bacayı İndir Bacayı Kaldır Adlı Hikayesini Toprak Etiği Bağlamında Okumak", **Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, 8, 191-198.
- Sevgi, O. (2015). "Ecology Teriminin Türkçe Karşılıkları Üzerine Bir Değerlendirme", **Avrasya Terim Dergisi**, 3.1, 27-46.
- Speek, T. (2000). Environment in Literature: Lawrence Buell's Ecocritical Perspective, **Environment Literature**, 160-171.
- Sulak, H. (2018). "İnsan-Doğa İlişkisinin Dönüşümü: Tarihsel Bir Perspektif", **Kent Akademisi**, 11.33, 117-124.
- Sümer, B. A. (2019). "Schelling Felsefesinde Romantizm ve Doğa-Sanat İlişkisi", **Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi**, 27, 263-280.
- Sze, J. (2002). From Environmental Justice Literature to the Literature of Environmental Justice, Adamson, J., Evans, M. M. ve Stein, R. (Ed.), **The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics and Pedagogy** içinde University of Arizona Press.

- Şen, A. (2018). “Bilim Kurgu Sinemasında Ekolojik Adalet ve Ekoeleşitiri”, **İLEF Dergisi**, 5.1, 31-59.
- Temel, T. (2011). “Epik Tiyatro'da "Siyasal Olan" ve "Gestus" Kavramlarını Hannah Arendt ile Okumak”, **Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi**, 17,76-85.
- Teng, S. W. (2012). **Texture of Light in Environmental Theatre: Elvis Machine**, The University of Texas of Austin, Master of Fine Arts.
- Toker, H. M. (2014). “Demokratik Bir Hukuk Düzenini Benjaminci Sanat Bağlamında Düşünmek”, **Hukukun Gençleri Sempozyum Dizisi**, 5.
- Topakkaya, A. (2009). “Tarihsel Materyalizm ve Diyalektik”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 1.27, 65-78.
- Topgül, S. (2012). “Kadın ve Doğa İlişkisi: Ekofeminizm”, **Sosyoloji Dergisi**, 27, 71-83.
- Toska, S. (2013). Çevre ve Ekoloji Kavramlarının Ekoeleşitirel ve Kapitalist Söylem Bağlamında İncelenmesi”, **Humanitas**, 11. Güz.
- White, L. (1967). “The Historical Roots of Our Ecological Crises”, **Science**, 155, 1203-1207.
- Woynarski, L. (2015). **A Brief Introduction to the Field of Performance and Ecology**.
- Yılmaz, H. (2012). “Queer Ekoeleşitiri: Queer ve Ekolojinin Potansiyel Etkileşimi”, **Ekoeleşitiri: Çevre ve Edebiyat**, 209-240, Ankara.
- Yılmaz, H. (2018). **Hetero-Doğa(l) / Norm(al) Anlayışa Queer Ekoeleşitirel Bir Bakış**, Doğu Batı : Floraya Ağıt,83: 9-33, İstanbul.
- Yılmaz, Z. G. (2018), “Filozofların Dilinden Elementlerin Kadim Hikayesi: Ekofobik Algı ve Element Ekoeleşitirisi”, **Doğu Batı Düşünce Dergisi, Floraya Ağıt: Doğa**, 83, 107-142, İstanbul.
- Zapf, H. (2010). “Ecocriticism, Cultural Ecology, and Literary Studies”, **Ecozone**, 1.1, 136-147.