

Emine ULU* 

**DİSTOPIK BİLİMKURGULARDA
EKOLEŞTİREL PERSPEKTİFTEN “ÖTEKİ”:
OKJA FİLMİNDE “İNSAN-DIŞI” VE “ÇOCUK”
TEMSİLLERİ**

ÖZET

Ekoeleştirel, odak noktasını kültürel tarihleri boyunca insan ve öteki arasındaki ilişkiye yönlendirir. Bu araştırma, ekoeleştirel bir bakış açısıyla, distopik bir bilimkurgu filmi olan *Okja* (2017)'de “öteki” olarak konumlandırılmış insan dışı varlığın “çocuk” ile benzer temsiller sergilediğini savunmaktadır. Bu benzerliğin ardında yatan kültürel kodları ve anlamları araştırmaktadır. Bu anlamları ekoeleştirel bir zeminde temalandırarak tüketim ilişkilerine, doğa ve insan üzerindeki kültürel algılara, insanmerkezci dilin oluşumuna, çocuğun ve çocukluğun ekolojik krizdeki konumuna değinmektedir. Analizler; *Okja* (2017) filminde; insanmerkezci düşüncenin etkisiyle insandışının insana hizmet etmesi gereken bir kaynak olarak konumlandırıldığını, “organik” temalı reklamların arkasında küreselleşmeyle ivme kazanan bir tüketme arzusunun yattığını, insanın bu düşünceler etrafında söylemi şekillendirdiğini ve kendisi dışındakini “mülk” olarak görmeyi kolaylaştıran dili ürettiğini, “öteki”ne bakışımızın öğrenilmiş kültürel kodlarla üretilmiş olduğunu, yetişkin insanın dışında kalan çocuğun insandışı ile farklı noktalarda “öteki”ne dönüşerek doğa ile birlik sergilediğini göstermektedir. Nihayetinde ekoloji temalı distopik bilimkurguların bu tespitlerin kanıtlarını yansıtmak için önemli kaynaklar olduğunu ileri süren çalışmanın sonuçları, bu filmlerin izleyici araştırmaları ve eğitimde kullanımı için önemli olabileceğinin altını çizmektedir. Bu doğrultuda yetişkinler tarafından “insan-dışı” gibi bir tüketim nesnesi haline getirilmeye çalışılan “çocuk” adına yetişkin okurlara ve izleyicilere bazı pedagojik önerilerde bulunmaktadır.

Anahtar kelimeler: Ekoeleştirel, medya, çocuk, bilim kurgu, distopya, öteki, *Okja*.

**THE “OTHER” FROM AN ECOCRITICAL
PERSPECTIVE IN DYSTOPIAN SCIENCE
FICTION: REPRESENTATIONS OF THE “NON-
HUMAN” AND THE “CHILD” IN OKJA**

ABSTRACT

Ecocriticism focuses on the relationship between humans and the "other" throughout cultural histories. This study argues, from an ecocritical perspective, that the non-human entity positioned as the "other" in the dystopian science fiction film *Okja* (2017) exhibits similar representations to those of a "child." It explores the cultural codes and meanings underlying this similarity. By thematizing these meanings on an ecocritical basis, it addresses consumption relationships, cultural perceptions of nature and humanity, the formation of anthropocentric language, and the position of the child and childhood in the ecological crisis. The analyses demonstrate that in *Okja* (2017): non-human entities are positioned as resources meant to serve humans under the influence of anthropocentric thought; the seemingly "organic" themed advertisements conceal a desire for consumption fueled by globalization; human discourse is shaped around these notions, producing language that facilitates perceiving the "other" as "property"; and our perspective of the "other" is constructed through learned cultural codes. Additionally, the study reveals that the child, as someone outside the category of adult humans, aligns with non-human entities as "others" in various ways, exhibiting unity with nature. Ultimately, this study asserts that ecology-themed dystopian science fiction films serve as significant resources for reflecting evidence of these findings. It highlights the potential value of such films for audience studies and educational purposes. In this context, the study offers several pedagogical suggestions to adult readers and viewers on behalf of the "child," who, like the non-human, is often reduced to an object of consumption by adults.

Keywords: Ecocriticism, media, child, science fiction, dystopia, the other, *Okja*.

* Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, Muş/Türkiye, E-posta: e.ul@alparslan.edu.tr / Assist. Prof., Mus Alparslan University, Faculty of Education, Department of Social Science and Turkish Education, Mus/Türkiye, E-mail: e.ul@alparslan.edu.tr

Giriş

Bugün dünyanın geldiği teknolojik, coğrafi ve demografik dönüşümler faillliğini insandan alan bir çevre krizine dönüşmüştür. Bu sorun yalnızca canlı ve cansız yaşamı etkilemedeki gücü ile değil, aynı zamanda ülkelerin bu duruma verdikleri tepkilerle, bireysel ve kolektif anlamda bu sorunu farklı alanlarda masaya yatırma şekilleriyle iç içe geçmiş durumdadır. Öyle ki politikada, üretim ve tüketim ilişkilerinde, sürdürülebilir bir dünya anlayışı için kentleşmede, eğitimde, sinema ve edebiyat gibi birçok alanda ekolojik krizin sorularına cevaplar aranmaktadır. Ekoeleştirici bu cevaplardaki tutarlılıkları edebî metinler üzerinden incelemeyi amaçlayan sistematik bir eleştiri anlayışını geliştirir. Türlerin birbiri içine geçmesi ve genişleyen metin algısıyla ekoeleştirinin tanımı daha kapsamlı bir hâl alarak, “insan ile insan dışı arasındaki ilişkinin kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat insan kavramının eleştirel bir analizi” olarak karşımıza çıkar (Garrard, 2016, s. 17). Bu sebeple hayvan ve bitkilere insan olarak bakış açımızın irdelendiği tüm edebî ve kültürel metin çalışmaları kuramsal olarak ve uygulamada ekoeleştirinin kapsamı içinde değerlendirilir (Ağın-Dönmez, 2012, s. 293). Bu kapsamda 20.yüzyılın son çeyreğiyle birlikte sinema metinleri, yeni dünyanın ekolojik manzaralarından oldukça beslenmiş ve birçok akademik çalışmanın da inceleme nesnesi olmuştur. *Blade Runner* (Bıçak Sırtı-1982 ve 2017), *Equilibrium* (İsyan-2002), *Yarıdan Sonra* (The Day After Tomorrow- 2004), *Son Umut* (Children of Men-2006), *Wall-E* (2008), *Avatar* (2009), *Açlık Oyunları Serisi* (2012-2015), *Elysium* (Yeni Cennet-2013), *Uyumsuz* (Divergent- 2014), bu inceleme nesnelere örnekler temsil edmektedir (Barton, 2016; Murray & Heumann, 2009; Murray & Heumann, 2009a; Olivier, 2010). Özellikle bilimkurgudan beslenen eko-distopik filmler; başlangıçta basit sorunları yansıtan gelecekle ilgili kurguları içerirken, şimdilerde geleceğe kaydırılmamış, şimdiki ve hatta geçmişi yansıtan ve kötüleşen çevresel koşullarla ilgili kaygının daha fazla arttığı senaryolara evrilmiştir (Buell, 2004, s. 230). Ütopik bir yaşam anlayışının aksini temsil etmek için kullanılan distopyalar, baskıcı-totaliter bir yönetim anlayışı ile karakterize edilirken, bu durumun sebepleri teknolojik gelişmelerle birlikte yaşanan tüketim dengesizliği, biyolojik ve çevresel felaketlerle ele alınmıştır.

Distopyanın alternatif metinler olarak sinemadaki çekiciliği, şüphesiz “köklerinin gündelik hayata dayanması”ndan kaynaklanır (Bone, 2016, s. 628). Popüler distopik filmler izleyiciye, bugün geldiğimiz nokta ve bunun varabileceği yere ilişkin görüntüler sunar. Distopya; hayâl edilen, arzulanan “iyi yerin” karşısına, istenmeyen bir gerçeklik durumuyla çıkan, korku duyulan “kötü yerin” ortaya çıkmasını ve devam etmesi için olasılık koşullarının kavramsallaşmasını sağlayan bir türdür (Rosenfeld, 2020, s. 52). Bu da distopyaları uzak bir olasılık ihtimalinden çıkartarak tamamen kurgusal olarak kabul edilmeyen yeni gerçeklik hâline getirir (Atasoy, 2021, s. 221). Distopik hayal dünyasının ana itici gücü olarak ortaya çıkan yeni dünyanın çevre krizi; distopyaya, bilimkurguya ve hatta ütopyaya ilişkin düşüncelerimizde etkili olur. Çünkü bu dünyanın yaratılmasında insanın doğal dünyayla ilişkisi merkezdedir (Hughes & Wheeler, 2013). Eko-distopik metinlerin nasıl ve hangi amaçla görselleştirildiğini anlamak çevresel yazından sonra bilimkurguya da eğilmeyi gerektirir. Distopyalar, mevcut eylemlerin gelecekteki olası sonuçları konusunda uyarıda bulunan “öngörü makineleri” ve “dönüştürücü eleştiri araçları” olarak işlev görür (Griffin, 2018, s. 273). Eylemler mevcut durumu içerse de sonuçların gelecek üzerindeki etkisini düşünmede bilimkurgunun yaratıcı doğasından faydalanılır. Bilimkurgu şu sorular üzerine şekillenir; “Ben dünyanın neresindeyim? Dünyada neler oluyor? Peki ben ne yapacağım?” (Moylan, 2018, s. 3). Bu sorular; distopyanın, ekolojik yazının ve bilimkurgunun sıkı ilişkiler kurarak birbirini destekleyen sinema metinlerine yol açmasına açıklık getirir. Bilimkurgudan

yararlanan eko-distopyalar belirli bir tür için keskin sınırlara sahip olmaktan çok, geçmişten gelen deneyim biçimlerinden derlenen, şimdide hayatta kalma sorununa dayanan ve geleceğe dair dilek kipiyle üslubunu yaratan bir alan olur (Riftin’den aktaran Baishya & Priya, 2022, s. 311). Yönetmenliğini Bong Joon-Ho'nun yaptığı *Okja* (2017) filmi de böylesi bir alanda “öteki” olana, doğaya, pazarlama ilişkilerimize, çocukluğa ve daha birçok olguya ilişkin çarpıcı görüntüler sunar. Film, Mirando Şirketi tarafından dünyanın yirmi altı noktasındaki farklı çiftliklere on yıl süreyle geleneksel yöntemlerle yetiştirilmek üzere gönderilen, sürenin sonunda dünya çapında bir yarışmayla aralarındaki en süper olanın belirleneceği, genetiği değiştirilmiş 26 domuzcuktan biri olan Okja'nın ve onun en yakın insan arkadaşı Mija'nın Kore'den New York'a olan yolculuğunu konu alır. Bu yolculuğu anlatırken de Asya küreselleşmesinin, yeni dünyanın gıda endüstrisinin, tüketim kültürünün ve antroposenin çarpıcı bir örneğini sunar (Wagner, 2023). Elbette *Okja* bir çocuk filmi değildir ancak insana ve insan dışına ait en temel endişesini, başrolündeki çocuk karakter aracılığıyla ifade etmektedir. Bu sebeple film, yaratıcı gücünü ekolojik endişeden alan medya ve çocuk araştırmaları için farklı bakış açıları getirebilir. *Okja*'ya ekoeleştirel açıdan yaklaşmanın birçok yolu mevcut olmakla birlikte filmin konusu, ana endişeleri ve başrollerin karakteristik özellikleri bu makale için bazı alt başlıkları gerekli kılmaktadır. Teknolojik gelişmelerin dengesiz artışına sebep olduğu tüketim kültürü, insan dışı söz konusu olduğunda “öteki” olana atfettiklerimiz, kültürel bir pencereden “doğa” algımız, ekolojik yazında çocuk temsili ve distopik anlatıların doğasında bulunan belirsizlik karşısında izleyicinin/okurun konumu başlıkları bu makalenin bulgularını çerçevelemektedir. Tüm bu temalar altında ekoeleştirel analizler yapılırken “ekolojik krize ilişkin iyi taraflarımızın ortaya çıkıp çıkmayacağı, çözüm yollarının geçmişe mi yoksa geleceğe bakarak mı bulunacağı, insanlığın durumunun umut için bir sebep verip veremeyeceği” (Rosenfeld, 2020, s. 87) sorularına yanıtlar aranmış ve *Okja*'daki “çocuk” figürünün bu yanıtlardaki kilit rolleri ve öteki ile benzer konumları tartışılmıştır.

1. Teknolojik Gelişmişliğin Ürkütücü Göstergesi: “Tüketiyorum, Öyleyse Varım!”

Okja'nın ilk sahnesi Mirando Şirketi'nin yeni üst düzey yöneticisi (CEO) Lucy Mirando'nun dedesinden kalan eski bir fabrikada açılır. Lucy Mirando yeni projesi olan dünyanın en süper domuzlarının en iyi çiftçiler tarafından yetiştirilip halkın hizmetine sunulmasından bahsederken “fabrika” oldukça ironik bir başlangıç mekânını temsil eder. Hatta filmin piyasaya sürülen afişinde *Okja*, *Okja*'nın sırtında taşıdığı bir fabrika silüeti ve Mija dikkatleri çeker. Bu afiş, “eko-distopyalar olarak adlandırılan kurgusal toplumlarda insan tüketimi ve konforu için doğal yaşam alanlarının ve türlerinin acımasızca sömürülmesinin” bir mizansenidir (Sentov, 2021, s. 164).



Görsel 1. Filmin afişi. (*Okja*, Joon Ho, 2017)

Eko-distopik toplumlarda amaç insanların doğadan uzaklaşması, bilim ve teknolojinin doğaya boyun eğdirmek için kullanılmasıken, Lucy Mirando'nun "dünyanın en nefret edilen tarım kimyasalları şirketini mucizevi domuzlar yetiştiren sevimli bir şirkete dönüştürme" hayâli kurnazca bir pazarlama tekniği eşliğinde "çevre ve yaşam" ile uyumlu bir şekilde tanıtılır.



Görsel 2. Mirando Şirketi'nin gazete reklamı. (Okja, Joon Ho, 2017)

Pazarlama tekniğinden ötürü halka daha sevimli, daha masum, daha cazip ve tabii ki daha tüketilebilir gösterilmek istenen proje, aslında hiper-tüketime odaklanmış, bilgiyi, doğayı, insan ve hayvan yaşamını metalaştırmaya meyilli 21.yüzyıl düşüncesinin bir ürünü olmaktan fazlası değildir. Projenin altında yatan kötücül emelleri gizlemek için kullanılmış maske, teknolojik ilerlemeyle ve bilimle ilişkilendirilir. Çağdaş eko-distopyalarda teknolojik ilerleme hem doğadan uzaklaşma hem de aynı anda doğaya doğru hareket anlamına gelir (Hughes & Wheeler, 2013). Vahşi doğadan uzak ama inşa edilmiş, tasarlanmış bir doğaya doğru hareket, tüketim toplumunun ütopyasıdır. Fakat bu arzunun sonuçları aynı zamanda bu toplumları bir distopyaya doğru sürükler. Nitekim Lucy Mirando'nun projesinde bahsettiği süper domuzlar dünyanın eşsiz doğasıyla çevrili alanlarda yaşayan çiftçilere verilir. Bu andan itibaren doğal ve yapay yaşam formları arasındaki mücadele, filmin en dinamik çatışmalarını oluşturur.

Eko-distopyalar, kazara veya kasıtlı olarak nükleer felaketlerin tetiklediği tek bir felaket olayına değil, uzun süreler boyunca tekrar tekrar ortaya çıkan günlük insan davranışlarının sonuçlarına odaklanır (Griffin, 2018). Tüketim ilişkileri, kıtlık, ekolojik tahribat, savaşlar, sömürü, hastalıklar bu insan davranışlarının en geniş çaptaki olgularıdır. Bu yüzden distopya, sermayenin, tekelleşmiş üretimin başlamasıyla, yeni bir aşamaya geçmesiyle ve modern emperyal devletin iç ve dış anlamda ulaşım ağını genişletmesiyle popülerlik kazanmıştır (Moylan, 2018, s. 11). *Okja*'nın eko-distopik bir toplumun ilgi çekici simgesi olması böyle bir süreçten kaynaklanır. Et üretimi, tüketimi ve dolaşımı Bong'un filminde güçlü bir motiftir çünkü insan-hayvan ilişkileriyle ilgili bir dizi soruyu gündeme getirir, merkezi noktasında da tüketime karşı bastırılmaz iştahımız ve küresel tüketicilere ulaşan gıda güvenliği ile ilgili düzenlemeler yatar (Wagner, 2023, s. 14). *Okja*'da, doğa tüketilecek ürünlerin ortaya çıkarılmasında kaynak sağlayan bir meta olarak görülür. Domuzların dünyanın yirmi altı bölgesine gönderilmesinin sebebinin altında bu düşünce yatar. On yıl süre ile doğanın bütün nimetleri eşliğinde yetişmiş bu hayvanlar "tüketicilerin ağzına lâyık" bir kaliteye ulaşacaktır. Sanayi devriminden sonra hayvanların gündelik yaşamdan uzaklaşması ve etin üretim sürecinin saklı bir hal alması hayvanların ötekileştirilme sürecini hızlandırmıştır (Garrard, 2016). Hayvanlar bu şekilde ötekileştirilince, hayvana ilişkin algılarımız da insanın gözüne sevimli görünmesi için şekillendirilmiş Disney karakterleri, kitap ve film kahramanları olarak varlıklarını sürdürmüştür. *Okja*'da bir laboratuvarında üretilen bu domuzlar da insanlarda sempati ve merak uyandıracak şekilde canlandırılmıştır. Nihayetinde bu hayvanlar;

eyleme geçme düşüncesinden yoksun, düşünceye sahip olmayan, kendisinden üstün rasyonel insanın ihtiyaçlarına karşılık vermek üzere donanmışlardır (Ağın-Dönmez, 2012, s. 277). Nefes alıp vermeleri yani bir canlı yaşamını temsil etmeleri bir şeyi değiştirecek, önem arz edecek ya da failliği başlatacak güçte değildir. Filmin sonunda sosis üretimi için New York'taki üretim zincirine götürülen Okja için Mija, Lucy Mirando'ya “Okja'yı neden öldürmek istiyorsunuz?” şeklinde bir soru yönelttiğinde Lucy'nin verdiği cevap bu düşüncenin kanıtıdır: “çünkü sadece ölü olanları satabiliriz!” (Bong, 2017, s. 103). Yalnızca “satılabilir” olduğunda bir değeri olan bu canlıların acı çekmeleri, etik olmayan eylemlerle sürdürülen tüketim zinciri için bir şey ifade etmez. Bu yaklaşımın kaynağında faydacılıktan başka bir şey yatmaz. Oysa Greg Garrard, ekoeleştiri üzerine yazdığı kitabında “insanın çektiği acının hayvanın çektiği acıdan doğal olarak daha önemli sayılmayacağını” yazar (Garrard, 2016, s. 198). Acı veya mutluluk getirmelerine göre değişen insan eylemleri Bong'un filminde oldukça eleştirel işlenir. Hayvansal materyalin hasat edilmesi olarak nitelendirilen sahnelerde gıda dolaşımının küresel gücüne karşı doğuştan gelen yaşama bırakılma arzusundan başka hiçbir şeyin önemi yoktur (Wagner, 2023, s.15). Yönetmenin ahlaki mesajı insanın kâr güdümlü ticari düşüncesinde yatar ve tabii ki ekosistemin bugün geldiği nokta üzerindeki etkisi tartışılmazdır. Bu mesajlar hem rahatsız edici hem ince düşünülmüş görsellerle küresel gıda tüketiminin alegorisi olarak birbirine iliştilmiştir.

2. “Öteki” Olana Atfettiklerimiz: Dili İnsanın Dışında Kalanlar İçin Nasıl Kullanıyoruz?

Adlandırılmak ve adlandırmak, sözcüklere sahip olmak, okumak ve yazmak, insan ile insan olmayan arasındaki geleneksel ayrımlardır (Bone, 2016, s. 634). Bu nedenle dil, her zaman insan ve hayvan arasındaki en büyük ayrım olarak kullanılır ve insan merkezci bir bakış açısıyla donanır. Öteki'ne ilişkin tanımlamalarımız bu bakış ve de bunun şekillendirdiği dil ile gerçekleşir. Tarih boyunca “öteki”, hem yarı-ilahi hem de insandan aşağısı olarak mitolojileştirilerek korku ve küçümseme kaynağı olmuştur (Soper, 1995, s. 75). İlkel olanın, hayvansal basitlikle ya da kabalıkla ilişkilendirilmesinin insan ve insandışı arasındaki bir ayrımdan geldiği düşünülür. Çünkü, insanların hayvanlara yönelik tutumlarının, hem "kültürel" hem de "doğal" işlevlere tabi olduğu, ayrıca hayvansal özelliklere sahip yaratıklar olarak kendimize ilişkin düalist bir anlayışı bir yandan ifade etmeye diğer yandan gizlemeye hizmet ettiği açıktır (Soper, 1995, s. 81). *Okja*'da da böylesi bir ikircikli endişe görülür. Okja'ya ve hayvan türüne ilişkin tüm adlandırmalar, bir yandan insanın doğayla ilişkisini bütünleyen ve sorunsuz bir döngüyü devam ettirmeye yarayan bir dil kullanırken diğer yandan Okja'nın doğasına uygun bir çevrede yaşama isteği ve dilden yoksun oluşu her zaman bir aşağılama ile sonuçlanır. Lucy'nin ve çevresindeki büyük çoğunluğun düşüncesinde Okja ve diğerleri, kurnaz projesini süslemede yalnızca bir reklam materyalidir, insanların gözlerindeki vicdana uygun görüntüyü tamamlamaya yarar ve sonrasında insan hizmetine sunulmalıdır. Nihayetinde Mija, Okja'yı alıp Kore'nin kırsalında bulunan evine gitme isteğini dile getirdiğinde, Lucy Mirando'nun cevabı insan düşüncesindeki hayvanın dildeki karşılığını son derece net özetler: “Hayır, O benim mülküm!” Bu örnekten de anlaşılacağı gibi bir tür olarak distopya doğası gereği dil ile ilgilidir: dil ve toplum, dil ve birey ve her ikisi için de temel olan dil ve düşünce arasındaki ilişki ile (Norledge, 2023). Distopyada dil, distopik dünyaların kavramsallaştırılmasını temel alır ve okurun/izleyicinin hem varsayımsal geleceğe hem de bugünün gerçekliğine ilişkin algılarını etkiler. Yani distopik tasavvurun kurulmasında dil ve söylem son derece etkilidir. O halde eko-distopik bir anlatıda insana ve insandışına ilişkin dil nasıl inşa edilir? Gerçek ya da varsayımsal dünyanın kırılmalarını sunan ve distopik bir çerçeve içinde ele alan eko-distopik dünyalarda dil, yeşil düşünceye toplumsal kayıtsızlığın etkilerini tahmin

etmek için olumsuz olarak kırılır, abartılır ve manipüle edilir (Norledge, 2023, s. 158). Hatta dünyanın bugün geldiği nokta düşünüldüğünde birçok distopyanın uzak ihtimal olarak konumunun sarsıldığı ve bize yaklaştığı görülür. Bu sebeple bu kurgularda dilin temsilinin, rahatsız edici olsa da gerçekliğin olası sınırları içinde gezindiği ortadadır. Küresel et ticareti için hayvan ve insan arasındaki ilişkilere odaklanan *Okja* filminin, insan ve insandışı arasındaki ilişkiye birbirine bağlı bir bakış açısı geliştirme kaygısı yoktur. Bunun yerine olanı gözler önüne sermeyi ve izleyiciyi bir şeyleri göz ardı eden konfor alanında rahatsız etmeyi amaçlar. Filmdeki tek fail insanlardır ve eylemlerin, çatışmaların dildeki öznelere de doğrudan onlar olur.

Doğa insanın düşüncesinde “ürün” olarak var olduğunda dile yansımaları da doğal olarak bu şekilde olur. Çoğunlukla, “doğa” insan olmayan şeyler için kullanıldığında, çevrenin yaratılmasında hiçbir katkımız olmadığına ve doğanın bize verildiğine atıfta bulunmak daha somut ve kolaydır. Burada doğa, maddi dünyanın herhangi bir insan faaliyetinden önce verilen kısmını, insan tarafından şekillendirilmiş veya tasarlanmış kısımdan ayırmak için kullanılır (Soper, 1995, s. 16). Doğal olarak verili olan ile yapay olan arasındaki ayırım, doğanın kendine has dili ile insan tarafından yaratılan kültürel dil arasındaki ayırımı da tetikler. Kate Soper, doğanın ne olduğuna ilişkin anlam arayışlarını ele aldığı kitabında bu ayırımı şöyle dile getirir: “doğal ve yapay arasındaki ayırım, yalnızca insanlara özgü bir tür üretkenlik veya yaratıcılık olduğunu ima eder. İnsanlık hem doğal hem de yapay ürünler yaratması nedeniyle kendisini doğanın geri kalanından farklı görmüştür.” (Soper, 1995, s. 37). İnsan merkezî bu düşünce bizi, kültürün doğa hakkında nasıl düşünmemiz gerektiği konusundaki etkisine açıklık getirmeyi gerektirir.

3. Hangisi Daha Güçlü? Doğa mı Kültürel Algularımızı Şekillendirdi, Kültürel Bakış Açımız mı Doğayı Ele Geçirdi?

Doğa, çoğumuzun tanım gücüne meydan okuyacak kadar çeşitli ve kapsamlı bir fikre, sözcüğe ve olguya atıfta bulunur (Soper, 1995). Hatta insanın doğasını tanımlamak için bile bu sözcüğü kullanırız. Derin ekolojistler ve eko-eleştirmenler, insan kültürlerinde inşa edilen doğa imajlarının, ele alınması gereken zorlukların göstergesi olduğunu iddia ederler (Culloty & Brereton, 2017). Bu kapsamda bir eko-eleştiri anlayışı; toplumsal cinsiyet, cinsellik, ırk ve ulusal kimlik gibi yerleşik düşüncelerin yanı sıra önemli bir kültürel analiz alanı olarak ortaya çıkar. "Doğa", hem yaygın kullanımda hem de ütöpik ve distöpik düşünce geleneğinde, elbette değişken ve tartışmalı bir terimdir ve çoğunlukla insan dışındakini yani “öteki” olanı kavramsallaştırdığımız bir fikirdir. Bununla birlikte hem olmadığımız hem de içinde olduğumuz şey olarak, bir anlamda kendimizi bir parçasını oluşturduğumuzu düşündüğümüz varlığın bütünlüğüne atıfta bulunmak için de kullanılır (Soper, 1995, s. 17). Bilgisel ve dilsel anlamda kurulan bu kavramsallaştırmalar başladığında ontolojik sorunlar da başlar. İnsan ve insan olmayanlar için mesken/mekân/konum tartışmalarına dayalı ontolojik aidiyet fikirleri antroposenik anlayışı güçlendirmeye devam eder. İnsan çağı olarak bilinen ve özellikle sanayi devriminden sonra insanoğlunun dünyaya olan etkisini vurgulayan antroposenin ortak öznesi insanlıktır (Baishya & Priya, 2022). Küreselleşme de insanı her şeyin merkezine koyarak çalışır. Antroposende insan olmayanlarla hayatta kalma ve birlikte yaşam, bir diğer deyişle ikamet biçimlerini düşünme meselesi, insanı edebi ve sanatla ilgili olana yöneltir. Çünkü burada gerek görsel gerek sözel anlamda öteki olana bir bakış olarak her türlü yaşama ilişkin deneyim söz konusudur. Tüm deneyimler de kültürden ve onun yaratımından beslenir. Bu çalışmada eğildiğimiz türden ele alırsak, distöpik kurguda şimdiki zaman, olası ya da gerçekçi sonuçları yansıtmak için bir şablon olarak yer aldığından yazarların ve okurların/izleyicilerin ideolojik, felsefî ve maddi tercihleri çevre, siyaset, sosyal yaşam ve

teknoloji alanlarındaki suistimallere ve çarpıtmalara yansır (Łowczanin, 2021). Tam anlamıyla var olmayan ya da gelecek bir dünyada geçmesine rağmen distopyalar şimdiki zamanla ilgili korku ve kaygıları yönlendirir. Bu sebeple kültürel söylemle sıkı sıkıya ilişkilidir. *Okja*'da Lucy Mirando'nun en büyük kaygısı ürünlerini satabilmektir. Dolayısıyla onun doğa söylemi de buna paralel şekillenir: “Ben doğa ve bilimi aldım ve bir sentez oluşturdum, herkes de buna bayıldı.” (Bong, 2017, s. 67). Lucy'nin amacı tüketim kültürü için doğayla maskelenmiş bir pazarlama gerçekleştirmektir. Reklam içeriğinde de yeşil bir ağaca yerleştirilmiş birçok türden hayvanın mutlu görüntüsü dikkat çeker. İroniktir ki *Okja*'ya benzeyen ve tam merkezde bulunan hayvanın elinde “Mirando Şirketi”nin logosu yer almaktadır. Logoda yeşil bir ağaç bulunur ve Lucy'nin de söylemi ile “Doğa Ana'nın bir hediyesi” olarak “Müthiş” ve kusursuz tasarlanmıştır.



Görsel 3. Mirando Şirketi'nin logosu. (*Okja*, Joon Ho, 2017).

Kültürel bakış açımızın şekillendirdiği tüketim, sermaye, ülkeler vb. hakkında düşünmek antroposene ait olmayı da ilgilendirir ve etkiler. Doğa nedir? İnsan onu nerede bulur? Doğa bulunan bir şey midir? Bu soruların cevaplarının hepsi kültürel deneyimlerimizde yatar. Mirando Şirketi resimdeki gibi doğaya ilişkin bir manzarayı halka sunarken, manzaranın pitoresk veya yüce olarak görünmesini de teşvik eder. Böyle bir teşvik çevreyi, araziye, içindekileri de kişileştirmeye hizmet eder (Brereton, 2005). Filmde Kore'nin kırsalına ilişkin bütün manzaralar, *Okja*'nın ve diğer canlıların bu doğal ortamlarda yetişmesi, doğaya ait bu yerlerde çok az insanın olması yeni dünyanın insan yaşamına ilişkin bir vizyonun harekete geçmesi için ideal algılar yaratır. Bu yüzden filmde, hiçbir şeyin el değmemiş doğa olarak kalmadığını görürüz (Wagner, 2023). Doğa yine insanın pragmatik hedeflerinin bir ürünü olarak tüketime hizmet etmek için vardır. Nitekim filmin sonunda Mija arkadaşı *Okja*'yı öldürülmek üzere olduğu mezbahanedeki küçük bir altın domuzcuk biblosuyla satın almak zorunda kalır. Mirando Şirketi'nin *Okja*'yı öldürmekten vazgeçmesi “kârlı” bir alışveriş eylemi ile gerçekleşir. Filmin sonunda *Okja* gibi binlercesini kesilmek üzere mezbahada gördüğümüzde bile durum değişmez. Sistem yine kazanır ve tüketim için üretimin çarkları dönmeye devam eder. İnsanlık tarihi kölelik ve sömürgecilikten sonra en büyük sınavının sonuçlarını doğaya ve ötekine karşı bakışı belirler.

4. Ekolojik Krizde “Çocuk” Temsili: “Ben Doğanın Neresindeyim?”

Çocukluğun geleceği genellikle ütöpik düşünce açısından tanımlanır (Bone, 2016, s. 627). Çünkü distopik edebî kurgular bir mesaj görevi görür ve gerçekleşmesini istemediğimiz bir gelecek tasavvurudur. Bu senaryolarda alternatif bir dünyaya ilişkin anlamlar yaratıldığından ve

alımlayan için güvenli bölgeler yerle bir edildiğinden çocuk, genellikle kilit bir figürdür. Distopik anlatılar, çocukluğun bir şekilde tehlikede olduğu fikrini destekler. Birçok distopik anlatıda olduğu gibi çocuklar yetişkinler için bir metadır ve fayda sağlaması açısından özel bir yeri vardır (Bone, 2016, s. 629). *Okja*'da hikâyesine tanık olduğumuz Mija, bu düşünceye paralel bir misyon taşır. Öyle ki Lucy Mirando *Okja*'nın sergileneceği yarışmada Mija'ya özel kıyafetler giydirir ve reklamının bir parçası olarak tüketicinin karşısına, sahneye çıkarır. Mija, birçok distopya örneğinde olduğu gibi, bu sahnede ve New York'ta "uyumsuz, kendini yersiz hisseden veya hissetmeyi öğrenen" bir karakter halini alır (Sarıkaya-Şen, 2023, s. 86). Şahit olduğu insan aşırılığı ve karşılaştığı manzaralarla ilgili korkuları onu, "Ben kimim? Gerçek olan nedir? Başlamış olanı değiştirmek için ne yapabilirim?" gibi sorulara yöneltir (Barton'dan aktaran Sarıkaya-Şen, 2023, s. 87). Bu anlamda filmde, yaşam koşullarını iyileştirmeye yardımcı olan herhangi bir dışsal veya ilahi güç yoktur, olay örgüsü insan faillğine dayanır. Mija hem bir çocuk hem bir "dişi" olarak ekolojik kriz karşısında failliği üstlenen durumundadır.

Eleştirel distopyalarda kadın tasviri önemlidir çünkü çoğunda genellikle en cesur karakterler onlardır ve tıpkı çocuk karakterler gibi anlatıdaki diğer öznelerle aralarında bir çekişme ve karşıtlık alanı açarlar (Baccolini, 2000). Ekolojik krizle birlikte dünyadaki son olaylar insanları ekolojik fail olarak merkezi rollerinden uzaklaştıran eko-merkezli hiyerarşik varsayımların üstesinden gelemeyen (Brereton, 2005). Çünkü doğanın besleyici bir anne veya tanrıça olarak cinsiyetlendirilmesinden kaçınmaz. "Doğa-ana" fikri düalist bir anlayışı tetikleyerek erkeğin insan türünün tamamını temsil ettiği ve doğanın da edilgenleştirilmiş ve eylemsiz duruma getirilmiş kadın figürüyle özdeşleştirildiği bir yapıyı simgeler (Ağın-Dönmez, 2012, s. 276). Dolayısıyla tıpkı masallardaki kadınlar gibi doğa her zaman kurtarılmayı bekler ve gerçekleştiğinde ise fethedilir, birine ait olur. *Okja*'da dişi ve doğa arasında kurulan bu ilişki, Lucy Mirando'nun Mija'yı Mirando Şirketi'nin yüzü yapmak istediğinde açıklık kazanır. Lucy Mirando Mija için şu cümleleri sarf eder: "Mirando İdealinin ete kemiğe bürünmüş hâli olabilir. Genç, güzel, dişi. Ekoloji dostu ve küresel. Onu bize tanrı gönderdi." Üstelik *Okja* da bir dişidir ve yakalandığından itibaren zorla çiftleştirilme gibi birçok çirkin olay yaşamıştır.

Okja ve *Mia* insan ırkı ile karşıtlık yaratmada "öteki" olarak birliktelik sergiler. Biri insan olsa da çocuk kimliğiyle yetişkin dünyasından ayrılır diğeri bir açıdan biyolojik ve yapay kısımları olan bir siborg örneğini temsil eder. *Okja* laboratuvarında üretilir, genetiği değiştirilir ve üzerinde birçok deney yapılması amaçlanır. Siborglar, en azından mecazi olarak, postmodern dünyanın parçalanmış kimliğini kucaklar ve ekolojik bilincin cinsiyet sonrası eklememesini sembolize ederken aynı zamanda sorumlu failliğin güçlü bir insani ifadesini desteklemeye hizmet eder (Brereton, 2005, s. 234). Mija'nın da *Okja* gibi insandışı ya da öteki olarak aynı sahnede konumlandırılması, duygu ve düşüncelerimizin kültürel öğretilerden geldiğini kanıtlar. *Okja*'ya olan duyguların ve davranışların çocuk ve yetişkin arasında farklılaşması kültürel öğretilerin ne derece başarılı olup olmadığını gösterir. *Okja* ve Mija arasındaki temsil benzerliği birçok noktada gerçekleşir. Öncelikle hem çocuklar hem de öteki olarak görülen insan-dışıları genellikle yetişkin tarafından kontrol edilen, yönetilmeleri gereken ve itaat etmeleri beklenen varlıklar olarak kabul edilirler. İkinci benzerlik öznellikten yoksunluktur. Çocuklar henüz tam anlamıyla özerk bireyler olarak kabul edilmezler. İnsan dışı ötekiler de insanmerkezci bir bakış açısı ile öznellikten yoksun yalnızca insan amacı için araç olarak görülürler. Her iki grup da kendi seslerini ve öznelliklerini ortaya koymada sınırlamalar, engellemeler ve çarpıtmalarla karşı karşıya kalır. Çünkü hem çocuklar hem de insan dışı ötekiler, toplumsal tartışmalarda nadiren doğrudan temsil edilirler.

Üçüncü benzerlik “koruma” ve “güçsüzlük” algısında yaşanır. Çocuklar, toplumun korunması gereken en zayıf üyeleri ve yardıma muhtaç olarak görülürken insan dışı ötekiler (özellikle hayvanlar ve doğa), insan müdahalesi olmadan hayatta kalamayacakları ya da insanlar tarafından korunmaları gerektiği düşünülen varlıklar olarak gösterilirler. Bu durumlar, tıpkı Okja gibi Mija’yı da yetişkinliğin karşısında bir “diğer” konumuna getirir. Okja’nın varlığının anlamı insan varlığının karşıtıdır. Filmde, Okja’nın varlığı tüketildikçe insan varlığı egemenliğini devam ettirir. Aynı şekilde Okja’nın varlığının tüketim tehlikesi Mija’nın yetişkinliğe dair sert gerçeklerle yüzleşmesi ve bundan dolayı çocukluğunun tüketilmesi ile benzer şekilde ilerler. Mija da Okja da toplumun isteklerinden, yaşama biçimlerinden, arzularından, değer yargılarından “farklı”dır ve bu farklılık güç dinamiklerini belirler. Okja da Mija da türlü reklam ve lansmanlarla marjinalleştirilme eğilimindedir. Bu benzerlikler, çocukların ve insan dışı ötekilerin sosyal, politik ve kültürel olarak nasıl şekillendiğinin kanıtıdır.



Görsel 4. Okja ve Mija. (*Okja*, Joon Ho, 2017).

Ekolojistler çoğu zaman kayıp birlik deneyimini vurgular. Doğal dünyanın geri kalanından ayrılma ve onu yeniden kazanma arzusu; ırk, sınıf ve cinsiyet farklılıkları gibi daha tanımlanabilir parametrelere dayanan insan doğasının ideolojik haritasının ötesinde derin bir ekolojik olumlama biçimini desteklemeye yardımcı olur (Brereton, 2005, s. 234). Kayıp birlik hem çocukların hem de insan dışı ötekilerin insanlığın başlangıcındaki "doğal" bir bütünlükten koptuğunu ifade eder. Çocukluk da hayvan da taşıdıkları saflık ve masumluk ile doğal olana aittir. Çocukluk yetişkinliğin aksine sosyal normlarla ve yapılarla henüz şekillendirilmemiş varlıktır. Modernitenin ve tüketim toplumunun yarattığı kopuş, insanların doğanın aksine yapay/inşa edilmiş bir dünya yaratmasına neden olur. Çocuklar da bu yapay dünyanın normlarına göre şekillendirilip uyumlu bireyler haline getirilir. Bu süreçte insanın hem çocukluğu ile hem de doğayla kurduğu bir zamanlar organik olan bağlar zayıflar ve kaybolur. Kayıp birlik bu kopuşa işaret eder ve aslında temelde insanın artık unuttuğu ve “öteki” kavramı ile bu birliği kırdığı ortak kimliği ima eder. Mija çocuk olmasının yardımıyla, Okja ile kurduğu birliktelik sayesinde dünyayı görür ve onun ima ve sonuçlarının farkına varır. Bunun için ait olduğu yerden çıkıp dünyaya ve insanlara bakması gerekir. Öykünün içine Okja gibi varoluşsal kaygılar tarafından çekilmez ancak gücünün ve iradesinin ötesinde bir dünyayla yüzleşmek zorunda kalır. Distopya kahramanı kendini "öteki" olarak bulur çünkü onu toplumun antitezi yapan şey onun varlığıdır (Barton, 2016, s. 13). Distopyalar öncelikle yetişkinlerin ve özellikle de erkeklerin bakış açılarından anlatılırken, ana kahraman ağırlıklı olarak çocuk, ergen ve kadındır. Hem kurban hem de kahraman, iradesi dışında totaliter, ataerkil bir

yeraltı dünyasına çekilir, bir savaşçı ve meydan okuma sembolü olarak ortaya çıkmaya zorlanır (Barton, 2016, s. 14). Maalesef henüz birçok şeyin farkında olmadan failliği bir yetişkinden alma yolculuğunda Mija'nın başarısı yalnızca Okja içindir. Filmdeki kurgusal yapı kendi kültürel ideallerimizin sapkınlığını ve kemikleşmiş yapısını temsil eder. Aşırı eşitsizlik, sınırlı kişisel özgürlükler, yiyecek ve servetin kötü dağılımı, bu distopik atmosferlerde yaygındır. Buna karşılık, ana kahramanlarımız ve ailelerinin yaşamları çarpıcı biçimde ilkel ve yoksunluk içindedir.

5. Sonuca Doğru: Belirsizliğe Karşı Okur/İzleyici Olarak Konumumuz ve Eleştiri

Arzu edilen bir gelecek hakkında bilgi sahibi olmak, onunla şimdiki zaman arasında teknolojik gelişmeler aracılığıyla köprü kurmak, olması istenen yer hakkında hayal kurmak ütopyanın özelliği olsa da distopya ile bir noktada birleşir. Çünkü geleceği bilmek ve belirsizlik hakkında düşünmek; şimdiki çelişkilerinin işareti altında kavramak anlamına gelebilir (Eagleton, Jameson & Said, 2001, s. 25). Bir bakıma distopyada olmak istemediğimiz bir gelecek hakkında düşünürken şimdiden hareket etmek zorunda kalırız. Belirsizliğimiz bugünümüzün aleni durumları üzerinde şekillenir. Belirsizlik, eko-distopik kurguların dikkate değer bir özelliğidir; karakterler ve/veya anlatıcılar, çevrelerini anlamak için yeterli bilgi veya deneyime sahip olmayabilir, belirli olayların bilimi veya mantığı konusunda sınırlı anlayışa sahip olabilir, yanlış iletişimler yaşayabilir veya kendilerinden bilgi saklanabilir (Norledge, 2023, s. 160). Tüm bu örnekler muğlak bir dünya inşasının veya keskin bir netlik taşımayan anlatının sonucu olarak metindeki çatışmaların istikrarsız, sorgulanabilir veya belirsiz gerçekleşmesiyle sonuçlanır. Bu da tasvir ettiği karanlık dünya tasarımlarına rağmen eleştirel değeri ve izleyicide/okurda uyandırdığı ya da uyandırmayı hedeflediği değişim, dönüşüm ve yazarın bakış açısına göre şekillenen daha iyi bir gelecek yaratma arzusu ile distopyayı ütopyik dürtüyle kesiştirir (Atasoy Kayışçı-Akkoyun, 2022, s. 13). Metin dünyasını canlandıranların güvenilmezliği ve distopyadaki dünya inşa etme işlevinin belirsizlikleri ve çelişkileri, okurun/izleyicinin yüksek düzeyde bilişsel işlem yapmasını, alımlama sırasında yazar-izleyici olarak konumlanarak dünya gerçeklerine ilişkin düşünceleri ele almalarını gerektirir (Norledge, 2023). *Okja*'da, iklim değişikliğinin, tüketim zincirinin ve gıda küreselleşmesinin sonuçlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşıırken, dünyanın geldiği nokta hakkında kötümser bir sonuç sergilenir. Ancak bir çocuk olarak Mija iyiye ve doğal olana ilişkin failliği üstlenerek insanlığın içinde kalmış etik değerlere ilişkin bir nebze de olsa umut verir.

Sonuç

Ekoeleştirel bir bakış açısının belirlendiği bu çalışmada temel endişe, ekolojiyi ve çocuğu birbiri içinde düşünmektir. Çocuk yazınına ve temsiline giden her yol yetişkin düşüncesinden geçer. Eğitimciler, ebeveynler, müfredat uzmanları, yazarlar olarak çocuk yazını üreticileri için çocuk yazınında ekoeleştirelinin kapılarını aralamaya yarayan her çalışma önem arz eder. Bu düşünceden yola çıkarak bu makale, ekoeleştirel kaygılarımızı bilimkurgudan beslenen distopik bir film olan *Okja*'ya yöneltmektedir. *Okja*'da ekoeleştirelinin sunduğu alan zenginliğiyle tüketim ilişkileri, kültürel öğretiler, dil ve söylem, çocuk temsili ve okur/izleyici üzerinde durmaktadır. Çocuk temsili başlığı altında anlaşılır ki diğer alt temaların hepsi medya ve çocuk için incelenmeye değer boşluklar içermektedir. Çocuk yazınının düşünce aşamasıyla başlayan, üretim aşaması ile şekillenen, çocuğa ulaşma biçimleriyle farklılaşan ve alımlama sırasında birçok beceri eşliğinde ortaya çıkan anlamlarla döngü halini alan bu sürecin her aşaması ekoeleştirel endişelerle çevrilidir. Ve her aşamasında ekoeleştirelinin farklı bir boyutu yer almaktadır. Çocuk medyası, filmlerin izleyicilerin kişisel bağlılıkları ve deneyimleriyle örtüştüğünde ekolojik algıların yeniden

eğitilmesine katkıda bulunabileceğini öne sürer (Culloty & Brereton, 2017). Distopik kurgular, iklim değişikliğinden kaynaklanan çevresel yıkımla başa çıkabilecek bir çözüm olasılığını desteklemek için güçlü araçlar olabilir (Sarıkaya- Şen, 2023). Ekolojik temsil tartışmaları, bilim ve beşerî bilimlerin ana sınırlarını aşar, söylemlerin bütüncül bağlantısını desteklemek için kullanılabilir ve böylelikle film çalışmalarını gelecekteki disiplinlerarası araştırmaların ön saflarında tutmaya yardımcı olabilir (Brereton, 2005). Çünkü çok çeşitli ekolojik süreçleri ve sorunları tam olarak ifade etmek için, filmin metinsel analizini daha geniş disiplinlerarası çalışmaların içine yerleştirmek gerekir. Bu çalışmada olduğu gibi, bir film analizi sırasında ekoeleştiri, edebiyat, çocuk ve kadın çalışmaları, reklam-pazarlama faaliyetleri, tüketim-üretim ilişkileri, küreselleşme ve daha birçok disiplin ortak bir noktada kesişir. Bu tarz metinsel analizler ekoeleştirel bir perspektif kazandırmak için izleyici araştırmalarını da destekler. İzleyici araştırmaları, izleyiciler tarafından bağımsız olarak üretilen anlamı incelerken, izleyicilerle rehberli etkileşim yoluyla daha söylemsel bir yaklaşım, anlam geliştirme fırsatlarını inceler (Giroux, 2001, s. 585). Böylelikle öğrencilere alternatif dünya görüşlerini sunmak için pedagojik bir araç olma misyonu yüklenebilirler. Yeni medya çağında, ekolojik sorunlarla ilgilenen filmlerin doğru ve verimli kullanıldıklarında, uygulamada çocuklar üzerinde ne gibi etkileri olduğu ve bu filmlerle neler yapılabileceği üzerine eğilmek önemlidir. Sağlam bir izleyici araştırması biçimi, çevrenin ne tür somut görüntülerinin halkın ekoloji anlayışını eğitime ve etkileme kapasitesine sahip olduğunu aydınlatmaya da yardımcı olacaktır (Culloty & Brereton, 2017). Böylelikle “hayvanları gözlemleyerek insanî sorunların temsillerini fablvari anlatımlarla desteklemenin yanı sıra” (Ağm-Dönmez, 2012, s. 318), kültürel metinlerin ne gibi anlamlar üretebildiğine odaklanarak bu metinleri şekillendirmek ve bunları izleyici araştırmaları için eğitimde kullanmak ekoeleştirel bakımdan daha anlamlı olacaktır.

Extended Abstract

Ecocriticism provides an opportunity to explore the causes and forms of ecological crises through literary texts. In this regard, it directs its focus toward the relationship between humans and the "other" throughout cultural histories.

This study argues from an ecocritical perspective that the non-human entity positioned as the "other" in the dystopian science fiction film *Okja* (2017) exhibits representations similar to those of a "child." It investigates the cultural codes and meanings underlying this similarity. By thematizing these meanings on an ecocritical basis, the study addresses issues such as consumption relations, cultural perceptions of nature and humanity, the formation of anthropocentric language, and the ecological position of the child and childhood. Furthermore, it explores the dynamics through which a child, unlike an adult, assumes agency in resolving ecological crises. Therefore, all literary and cultural studies that examine our perspectives on animals and plants as humans are theoretically and practically evaluated within the scope of ecocriticism.

The environmental crisis of the new world, which emerges as the driving force behind dystopian imagination, profoundly influences our thoughts on dystopia, science fiction, and even utopia. Understanding how and for what purpose eco-dystopian narratives are visualized requires moving beyond environmental literature to consider science fiction. *Okja*'s intriguing symbolism of an eco-dystopian society stems from such a process.

The analysis of *Okja* (2017) reveals that nature, alongside excessive consumption, is perceived through an anthropocentric lens as a resource meant to serve humanity. They also show

that a consumption drive accelerated by globalization lies behind the "organic"-themed advertisements. Additionally, the study demonstrates that humans shape discourse around such notions, producing language that facilitates viewing the "other" as property and that our perspective on the "other" is constructed through learned cultural codes. When nature exists as a "product" in human thought, its reflection in language naturally follows suit. Often, when "nature" refers to non-human entities, it is more concrete and easier to allude to the notion that we have made no contributions to the creation of the environment and that nature has been given to us. The film further depicts how the child, distinct from the adult human, transforms into an "other" alongside the non-human at various points, thereby displaying unity with nature. Although one is human, Mija's child identity separates her from the adult world, while the other represents a cyborg example that embodies both biological and artificial components. The representational similarity between Okja and Mija occurs in several ways. Firstly, both children and non-human others are often viewed as entities that need to be controlled, managed, and expected to obey by adults. The second similarity lies in the lack of subjectivity. Children are not yet fully recognized as autonomous individuals. Similarly, non-human others are viewed from an anthropocentric perspective as lacking subjectivity, existing merely as tools for human purposes. Both groups face limitations, obstacles, and distortions in expressing their voices and subjectivity, as children and non-human others are rarely represented directly in societal discussions. The third similarity exists in the perception of protection and "vulnerability". Children are seen as the most vulnerable members of society, needing protection and assistance, while non-human others (especially animals and nature) are portrayed as entities that cannot survive without human intervention or are thought to require protection by humans. These situations position both Mija and Okja in opposition to adulthood as a form of "the other".

In conclusion, the findings suggest that ecology-themed dystopian science fiction films are significant resources for reflecting these observations. The study emphasizes that such films could be valuable for audience research and educational purposes. Accordingly, it provides pedagogical recommendations for adult readers and viewers concerning the "child," who, like the non-human, is often rendered a consumable object by adults.

Kaynakça

- Ağın-Dönmez, B. (2012). Ekoeleştiri ve hayvan çalışmaları: Avatar, Madagaskar ve Madagaskar 2: Afrika'ya kaçış filmlerinde doğa ve insan temsili. İçinde, S. Oppermann (Ed.), *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat* (ss. 273-322). Phoenix.
- Atasoy, E. (2021). Dys/utopian narratives on the screen: Beyond the binaries in *Children of Men* and *Lobster*. In T. Fisiak & K. Ostalska (Ed.), *The Postworld In-Between Utopia and Dystopia: Intersectional, Feminist, and Non-Binary Approaches in 21st Century Speculative Literature and Culture* (pp.221-231). Routledge.
- Atasoy, E. & Kayışçı-Akkoyun, B. (2022). Distopik yazında umudun yolculuğu. *Nesir: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 11-27. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7221182>
- Baccolini, R. (2000). Gender and genre in the feminist critical dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood and Octavia Butler. In M. Barr (Ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism* (pp. 13-34). Rowman.

- Baishya, A. R. & Priya, K. (2022). Ends of worlds or the continuation of the planet? Postcolonial theory, the Anthropocene, and the nonhuman. *Postcolonial Studies*, 25 (3), 305-320. <https://doi.org/10.1080/13688790.2022.2071724>
- Barton, R. (2016). Dystopia and the Promethean nightmare. In L. M. Demerjia (Ed.), *The Age of Dystopia: One Genre, Our Fears and Our Future* (pp. 5-18). Cambridge Scholars Publishing.
- Buell, F. (2004). *From apocalypse to way of life: environmental crisis in the American century*. Routledge.
- Bone, J. (2016). Environmental dystopias: Margaret Atwood and The Monstrous Child. *Discourse: Studies in the Cultural Politics of Education*, 37 (5), 627-640. <https://doi.org/10.1080/01596306.2015.1075701>
- Brereton, P. (2005). *Hollywood utopia: ecology in contemporary American cinema*. Intellect Books.
- Culloty, E. & Brereton, P. (2017). Eco-film and the audience: making ecological sense of national cultural narratives. *Applied Environmental Education & Communication*, 16 (3), 139-148. <https://doi.org/10.1080/1533015X.2017.1322011>
- Eagleton, T., Jameson, F., & Said, E. (2001). *Nationalism, colonialism, and literature*. University of Minnesota Press.
- Garrard, G (2016). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve çevre üzerine tartışmalar*. (E. Genç, Çev.). Kolektif Kitap.
- Griffin, D. (2018). Visualizing eco-dystopia. *Design and Culture*, 10 (3), 271-298. <https://doi.org/10.1080/17547075.2018.1514573>
- Giroux, H. (2001). Breaking into the movies: pedagogy and the politics of film. *Journal Of Advanced Composition*, 21 (3), 583-598.
- Hughes, R. & Wheeler, P. (2013). Introduction: eco-dystopias–nature and the dystopian imagination. *Critical Survey*, 25 (2), 1-6. <https://doi.org/10.3167/cs.2013.250201>
- Joon Ho, B. (Yönetmen). (2017). *Okja* [Film]. Netflix.
- Łowczanin, A. (2021). Environmental dys/utopian short stories in Olga Tokarczuk's *Opowiadania Bizarne*. In K. Ostalska & T. Fisiak (Ed.), *The Postworld In-Between Utopia and Dystopia: Intersectional, Feminist, And Non-Binary Approaches in 21st-Century Speculative Literature and Culture* (pp. 45-60). Routledge.
- Moylan, T. (2018). *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Routledge.
- Murray, R. L. & Heumann, J. K. (2009). WALL-E: From environmental adaptation to sentimental nostalgia. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51, 1-13.
- Murray, R. L. & Heumann, J. K. (2009). *Ecology and popular film: Cinema on the edge*. State University of New York Press.
- Norledge, J. (2023). *The language of dystopia*. Palgrave Macmillan.
- Olivier, B. (2010). AVATAR: Ecopolitics, technology, science, art, and myth. *South African Journal of Art History*, 25 (3), 1-16.

- Rosenfeld, A. S. (2020). *Character and dystopia: The Last Men*. Routledge.
- Sarikaya-Şen, M. (2023). From utopia to an eco-feminist critical dystopia: Diane Cook's *The New Wilderness*. *Women: A Cultural Review*, 34 (1-2), 82-99. <https://doi.org/10.1080/09574042.2023.2184985>
- Sentov, A. (2021). So obvious and so unthinkable: Eco-dystopia in Margaret Atwood's *Maddaddam* trilogy. *Civitas*, 11 (2), 140-172. <https://doi.org/10.5937/civitas2102140s>
- Soper, K. (1995). *What is nature?: Culture, politics, and the non-human*. Blackwell.
- Wagner, K. B. (2023). Global cinema in an era of deglobalization: Trans-territorial compulsions and the plenipotentary potential of human activities in *Cloud Atlas* and *Okja*. *Globalizations*, 20 (7), 1014-1031. <https://doi.org/10.1080/14747731.2023.2171624>

Etik Beyan/Ethical Statement: Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur. / It is declared that scientific and ethical principles have been followed while carrying out and writing this study and that all the sources used have been properly cited.

Çatışma Beyanı/Declaration of Conflict: Çalışmada kişi ya da kurumlar arası çıkar çatışmasının olmadığı beyan olunur. / It is declared that there is no conflict of interest between individuals or institutions in the study.

Telif Hakkı&Lisans/Copyright&License: Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler ve çalışmaları CC BY-NC 4.0 lisansı altında yayımlanmaktadır. / Authors publishing with the journal retain the copyright to their work licensed under the CC BY-NC 4.0