

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**EKO-ELEŞTİRİ VE SİNEMA: WERNER HERZOG FİMLERİNDE
İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

ORHAN YETER

İstanbul, 2018

T.C
MARMARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI
SİNEMA BİLİM DALI

**EKO-ELEŞTİRİ VE SİNEMA: WERNER HERZOG FİMLERİNDE
İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ**

Yüksek Lisans Tezi

ORHAN YETER

Danışman: PROF. DR. SERPİL KIREL

İstanbul, 2018

ÖZET

EKO-ELEŞTİRİ VE SİNEMA:

WERNER HERZOG FİLMLERİNDE İNSAN-DOĞA İLİŞKİSİ

İnsanoğlunun çözüm aramak yerine sürekli büyötmeyi tercih ettiğı ekolojik sorunlar gezegenimizin geleceğini tehdit etmeye devam etmektedir. İnsanlık tarihine baktığımızda türler arasında sınırların inşasını ve doğanın tahakküm altına alınarak sonsuz bir sömürünün parçası haline getirilmesini net olarak görmekteyizdir ve bu durumu, her şeyden önce kültürel bir sorun olarak ele almak gerekmektedir. Kültür-doğa ikiliğı üzerinden şekillenmiş ikicilik (düalizm), mevcut ekolojik krizin yaşanmasında oldukça büyük bir rol oynamıştır. Bu sebepten, ekolojik sorunları kültürel incelemenin dışında tutarak sadece bilimsel meseleler olarak görmek, son derece büyük bir yanılgıdır. Eko-eleştiri, insanlığın kültürel tarihini referans alarak insan ile insan-olmayan arasındaki ilişkiyi, eleştirinin merkezine “insan”ı koyarak incelemeye çalışmaktadır. Sinemanın görsel-işitsel kodlarla meydana getirdiğı filmlerde doğayı nasıl temsil ettiğı, izleyicilerin doğaya yönelik algılarında ne türden değişimlere yol açtığı ve kitleleri çevresel meselelerde doğru davranışları sergilemeye nasıl ikna ettiğı, sinema ile eko-eleştiri arasındaki ilişkinin en önemli noktalarını oluşturmaktadır. Çalışmada ekolojik yıkım ile kültür ilişkisi incelenmiş, doğaya yönelik peşin yargıların kırılmasında ve insanların ekolojik meselelerde bilinç kazanmasında sinemanın nasıl bir rol alabileceğı tartışılmıştır. Bu bağlamda, Avrupa sinemasının önemli isimlerinden olan Werner Herzog filmleri, insan-doğa ilişkisi çerçevesinde eko-eleştirel bir incelemeye tabi tutulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Kültür-doğa ikiliğı, eko-eleştiri, sinema, Werner Herzog

ABSTRACT

ECO-CRITICISM AND CINEMA:

THE RELATIONSHIP BETWEEN HUMAN AND NATURE IN WERNER HERZOG FILMS

The ecological problems that humankind prefers to aggravate persistently instead of seeking solutions, continue to threaten the future of our planet. When we look at the history of humanity, we can clearly see the building of borders between species, and nature made to become a part of an endless exploitation by being taken under domination. First of all, this situation should be considered as a cultural problem. Dualism which is shaped through the culture-nature duality has played a major role in the current ecological crisis. Therefore, it is a great mistake to see ecological problems merely as scientific issues by excluding them from cultural studies. Eco-criticism tries to examine the relationship between human and human-environment by taking the cultural history of humanity as a reference, and by putting “human” at the center of criticism. The most important points of the relationship between cinema and eco-criticism are how cinema represents nature in the films created by audio-visual codes, what kind of changes are caused in viewers' perceptions about nature and how it persuades the masses to exhibit the right behaviors in environmental issues. In the study, the relationship between ecological destruction and culture was examined, and how cinema can play a role in breaking the prejudices against nature and making people gain awareness on ecological issues was discussed. In this context, the films of Werner Herzog, who is one of the prominent names of European cinema, have been subjected to an eco-critical examination within the pursuant to the human-nature relationship.

Keywords: Culture-nature duality, eco-criticism, cinema, Werner Herzog

ÖNSÖZ

Görsel-işitsel metinlerden oluşan sinema filmlerinde insan-doğa ilişkisinin nasıl temsil edildiğini incelemekle beraber, bu ilişkinin nasıl temsil edilmesi gerektiğine dair fikirsel tartışmalara da katkı sunmaya çalışmak, bu tezin amacını oluşturmaktadır. Bu bağlamda, ekolojik yıkımın en önemli nedeni olarak gösterilen insan-merkezci yaklaşıma eleştirel bakmak ve insanı eleştirinin merkezine koyarak ekolojik sorunların tarihsel, toplumsal ve ideolojik veçhelerini sinema aracılığıyla tartışmaya açmak oldukça önem arz etmektedir. Hayatımızın merkezinde olmasına ve yangın alarmı vermesine rağmen sinema çalışmalarında çok az alan kaplayan ekolojik sorunlara dikkat çekmeyi bir görev bilinciyle benimsemek önemlidir.

Bu çalışma boyunca bilgisini paylaşmakta son derece cömert davranan, hiçbir koşul altında ilgisini esirgemeyen ve çalışmanın son halini almasında çok büyük emeği geçen hocam Prof. Dr. Serpil KIREL'e ve tezi oluşturmamda yol gösterici olan Dr. Aygün ŞEN'e ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen Zeynep AKKUŞ'a sonsuz teşekkürü borç bilirim.

Orhan Yeter

İstanbul, 2020

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1.BÖLÜM	7
EKO-ELEŞTİRİ TARTIŞMALARI VE SİNEMA.....	7
1.1. Eko-eleştiri Nedir?	8
1.2. Sinema ve Eko-eleştiri.....	15
1.3. Ekolojik Sorunları Eko-eleştirel Perspektiften Sinemaya Uyarlamak	24
1.3.1. Derin Ekoloji.....	31
1.3.2. Toplumsal Ekoloji	34
1.3.3. Eko-feminizm	37
1.3.4. Queer Eko-eleştiri	47
1.3.5. Eko-Marksizm.....	55
2.BÖLÜM	61
EKOLOJİK SORUNLARA TARİHSEL BİR PERSPEKTİFTEN BAKMAK.....	62
2.1. Sömürgecilik (Kolonyalizm) /Sömürgecilik Sonrası (Postkolonyalizm) ve Ekoloji.....	62
2.2. Sömürgecilik, Ekoloji ve Sinema.....	67
2.3. Kapitalizm, Ekoloji ve Sinema	74
2.4. Ekolojik Sorunlarda Doğa-Kültür İkiliği ve Sinema	78
2.5. Küresel Isınma ve Sonuçları: Kıyamet Filmleri	84
2.6. Kirlilik ve Filmlerdeki Temsili	91
2.7. Nüfus Patlaması ve Sinemadaki Karşılığı	98
2.8. Tarihsel Süreçte İnsan-Hayvan İlişkisi ve Hayvanların Filmlerdeki Temsili	104
3. BÖLÜM	115

EKO-ELEŞTİREL BAĞLAMDA WERNER HERZOG FİLMLERİ.....	116
3.1. Werner Herzog Kimdir?	116
3.1.2. Werner Herzog Sinemasına Genel Bir Bakış	118
3.1.3. Romantizm, Alegori ve Herzog	124
3.1.4. Werner Herzog Filmlerindeki “Uzak Diyarlar”	126
3.2. Sömürgecilik ve Amazon Ormanları: <i>Aguirre, der Zorn Gottes/ Aguirre, the Wrath of God</i> (Tanrı’nın Gazabı, 1972)	128
3.2.1. Filmin Kısa Öyküsü	128
3.2.2 Sömürgeci Arzu ve Fetih	129
3.2.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak	136
3.3. Bir “Kültürsüzleştirme” Aracı Olarak Sömürgecilik: <i>Fitzcarraldo</i> (1982)	140
3.2.1. Filmin Kısa Öyküsü	140
3.3.2. Sömürgecilik Metaforu Olarak Opera	141
3.3.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak	144
3.4. Sömürgecilik ve Yeniden İnşa: <i>Cobra Verde</i> (Yeşil Kobra, 1987)	149
3.4.1. Filmin Kısa Öyküsü	150
3.4.2. Afrika’nın Yeniden İnşası ve “Estetik” Manzaralar	150
3.4.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak	157
3.5. Ötekilik ve Afrika: <i>Fata Morgana</i> (Serap, 1971)	159
3.5.1. Filmin Kısa Öyküsü	159
3.5.2. Batı’nın Mutlak “Öteki”si Olarak Afrika	160
3.5.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak	165
3.6. Antropomorfizm (İnsan-biçimcilik): <i>Grizzly Man</i> (Ayı Adam, 2005)	167
3.6.1. Filmin Kısa Öyküsü	167
3.6.2. Antropomorfizmin Yeniden İnşası ve Hayvan “Öteki”	167
3.6.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak	175

3.7. Sömürgeci Kapitalizm ve Yıkım: <i>Wo Die Grünen Ameisen</i> (Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer, 1984)	178
3.7.1. Filmin Kısa Öyküsü	178
3.7.2. Aborjinler, Düş Görme Hakkı ve Kapitalizm	179
3.7.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçveden Okumak	185
3.8. Modernleşme ve Yabancılaşma: <i>Jeder für sich und Gott gegen alle</i> (Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı, 1974)	188
3.8.1 Filmin Kısa Öyküsü	188
3.8.2. Modernleşme “Sorunu” ve Yabancılaşan Birey	188
3.8.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçveden Okumak	197
SONUÇ	201
KAYNAKÇA	210

GİRİŞ

Günümüz insanı için doğa, kendi dışında konumlanmış bir gerçeklik olarak algılanmaktadır. İnsan ile doğa arasındaki organik bağ özellikle sanayileşmenin hız kazandığı dönemden itibaren büyük bir kopuşla karşı karşıya kalmıştır. Sanayileşme ile birlikte kentleşmenin de hızla artması insan-doğa ilişkisindeki yabancılaşmayı en yüksek noktaya taşımıştır. Bununla birlikte, insan ile doğa arasındaki bağın kopma noktasına gelmesine neden olan süreci sadece sanayileşme ve kentleşme olgularına indirgemek, çerçeveyi eksik oluşturmak anlamına gelmektedir. İnsan ile doğa arasındaki keskin kopuşun izlerine Batı düşünce tarihinde sıklıkla rastlamak mümkündür. Batı düşüncesi, insanı yüceltmek adına önce doğayı ötekileştirmiş, daha sonra da insan kavramına sınırlar çizmiştir. Bu sınırlar, insanı “canlı” bir varlık olmanın ötesine taşımış ve onu sınırsız yıkıcılık hakkına sahip bir makineye dönüştürmüştür. İnsan ile doğa arasında yaşanan kopuşla beraber, doğaya yönelik yoğun bir sömürünün önü açılmıştır. Doğanın kontrolsüzce sömürülmesi kaçınılmaz olarak beraberinde küresel çapta yaşanan bir dizi ekolojik sorunu getirmiştir.

İnsan faaliyetlerinin (kapitalizm, sömürgecilik vb.) ekosistemler üzerindeki yıkıcı etkisinin gizlenemeyecek denli büyümesinden beridir süregelen bilimsel çalışmalar, doğaya karşı üretilen tüm mitlerin içini oymaya devam etmektedir. İnsanı merkeze koyan ve insan dışındaki tüm varoluş biçimlerini insanın hizmetindeki mekanik bir çerçeveye indirgeyen insan-merkezci algı (antroposantrizm), gerek ekolojik felaketlerin sarsıcı etkileri, gerek ise bilimsel çalışmaların yadsınamaz sonuçlarıyla beraber yıkılmaya yüz tutmaktadır. Günümüzde her şeye rağmen insanın üstünlüğünü savunan kimi muhafazakâr çevreler ise sadece insanın egosantrik yapısının bilimsel gerçeğini yansıtmaktan öteye gitmemektedirler. Buzullar erimekte, hava ve su hızla kirlenmekte, pek çok hayvan türünün nesli hızlı bir şekilde yok olmakta ve insan zehirli bir sarmaşık gibi doğadaki tüm niş noktalara sızmaktadır; tüm bu ekolojik felaketlerin gelip dayandığı yegâne nokta ise insanın doğaya karşı “üstünlük” miti ile sarıldığı yıkıcı faaliyetleridir. İnsanın doğadan üstün olduğuna ya da doğadaki her şeyin insan için var olduğuna inanışın tarihi çok eskilere dayanmaktadır; fakat kapitalizmin ortaya çıkmasıyla birlikte doğanın maruz kaldığı sömürünün büyüklüğüne insanlık tarihinin hiçbir döneminde rastlanmamıştır.

Tez çalışmamız devam ederken dünyada patlak veren Covid-19 salgını (Koronavirüs), çalışmamızın dikkat çekmeye çalıştığı pek çok noktayla doğrudan ya da dolaylı olarak paralellik göstermektedir. Bu sebepten, bu salgınla ilgili öne çıkan kimi noktalar hakkında en azından dipnotlar şeklinde tartışma yürütmeyi uygun gördük. Covid-19 salgınının küresel çapta yaratmış olduğu etkiler göz önüne alındığında, salgının mevcut kapitalist toplumsal sisteme, uymacılığa ve başta Avrupa ve ABD olmak üzere pek çok ülkede sağlık sistemlerine büyük darbe vurduğu bir gerçektir. Salgının sebebi ve yarattığı etkiyle ilgili tartışmaların devam etmesi ve pek çok şeyin henüz spekülasyondan öteye gitmemiş olması, tam yargıya varmayı güçleştirmektedir. Fakat şu ana kadar yaşanan gelişmeler, ekolojik sorunlara neden olan insan faaliyetlerinin (doğa talanı, kapitalizm vb.) aynı zamanda Covid-19 salgınının hem ortaya çıkmasında (doğa talanı ve hayvanların yaşam alanının yok edilmesi sonucunda yaşanan gelişmeler) hem de ülkeler çapında dramatik süreçler yaşatmasında (kapitalist/neo-liberal sağlık sistemlerinin çökmesi neticesinde) etkili olduğu iddia edilebilir.

Doğanın ne olduğuna yönelik sorular ise insanoğlunun tarihi kadar eskidir. Hiç kuşku yok ki her çağın ve dönemin bu soruya getirdiği yanıtlar farklı olmuştur. Fakat tarihin hiçbir döneminde insanoğlu doğayla sanayileşme çağındaki kadar büyük bir kopuş yaşamamıştır. Bu sebeptendir ki, sanayileşme sonrası dönemde insan ile doğa arasındaki ilişkinin dinamiklerinde büyük değişimler yaşanmıştır. Bu değişimlerin temelinde doğanın insanoğluna vakfedilmiş bir yer olarak ele alınmasının yanı sıra kapitalizm ile birlikte gelen sınırsız kâr hırsı yatmaktadır. Sanayi Devrimi, kapitalizm ve sömürgecilik benzeri insan faaliyetleri doğaya dair pek çok sorunun cevabını giderek karmaşık ve muğlak bir hale getirmiştir. Doğa nedir? İnsanoğlu doğanın bir parçası mıdır; yoksa ondan ayrı bir varlık mıdır? Doğayla uyum içinde yaşamak mümkün müdür? İnsan diğer tüm canlılardan daha üstün bir varlık mıdır? Doğayla kültür arasında nasıl bir ilişki vardır? İnsan tarafından müdahale edilmiş doğa, hakikatini yitirmiş midir? Benzeri pek çok soru, gerek edebiyat alanında, gerek ise sinema alanında çalışma yapan pek çok ismin üzerinde durduğu noktaları işaret etmektedir. Bu alanda çalışma yürüten her bir insanın doğayı tanımlama şekli ve onunla kurmamız gereken ilişkiye yönelik fikirleri bütünüyle farklıdır. Örneğin, eko-feministler insanın doğayla kurduğu ilişkinin baskın ataerkil kültürel yapılardan bağımsız okunmaması gerektiğini söylerken, toplumsal ekolojistler ise insan-doğa ilişkisindeki kopuşun izlerini *hiyerarşi* kavramında aramaktadırlar. Bununla birlikte, derin ekolojistler ise doğayla tam bir

“uyum”un mümkün olduğunu, bunun dışındaki tüm önermelerin bir şekilde eksik olduğunu dile getirmektedirler ve insanlarla birlikte ekosferin de monist ve ilkel bir bakış açısıyla özdeşleştirilmesi gerektiğini ileri sürmektedirler. Söz konusu doğa ya da insan dışındaki canlılar olduğunda herhangi bir düşünce birliğinden söz etmek mümkün değildir. Tez boyunca hem birbiriyle uzlaşan hem de birbirleriyle çatışan pek çok metnin ve filmin tartışması yapılmıştır. Öte yandan, bu kültürel metinlerin pek çoğu bize doğayla kültür arasında inşa edilmiş karşıtlıkları açık ya da örtük bir şekilde göstermektedirler. Bu bağlamda, doğanın kültürel olarak belirlendiği fikri öne çıkmaktadır ve bu fikri destekleyen en önemli etken ise hiç kuşku yok ki her kültürün doğayı farklı bir şekilde tanımlıyor oluşudur. Bu düşünceden yola çıkarak doğa-kültür ilişkisi ve bu ilişki üzerinden bina edilen ikilikler tez boyunca sıklıkla tartışılmıştır.

Egemen kültürün sinemada toplumsal, siyasi ve felsefi olarak nasıl temsil edildiği sorunsalı tezin merkezini oluşturmaktadır. Örneğin, Werner Herzog’un *Fitzcarraldo* (1982) filminde, müzik sadece bir sanat türü olarak mı karşımıza çıkmıştır; yoksa sömürgeci olan, yerli halka karşı bu kültürel araçtan bir çeşit silah mı yaratmıştır? Yaratılan bu silahın ne gibi etkileri bulunmaktadır? Bu türden sorularla, filmlerde ve yazılı metinlerde doğanın, insanın ve insan olmayan canlıların kültürel olarak nasıl temsil edildiği sorusu üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, Greg Garrard’ın eko-eleştiri ve kültür ilişkisine dair fikirlerinden sıklıkla yararlanılmıştır. Garrard, “Ekolojik Kızılderili” kavramı üzerinden farklı kültürlerin doğaya olan yaklaşımlarını özetlemektedir ve Kızılderililere asgari düzeyde çevresel etki atfedilmesinin sebebini yalnızca düşük nüfus yoğunluğundan ya da Kolomb öncesi maddi kültürlerin metal silah, tüfek ve atlardan yoksun olmasından kaynaklanmadığını belirtmektedir. Garrard’a göre, sebeplerden biri de hareketlerini sınırlayan animist inanç sistemleridir (2016, s.175-76). Özetle, Kızılderililer çevreye ait tüm öğelerin bir ruha sahip olduğuna ve yine bu öğelerin bir akla, bilince ve iradeye de sahip olduğuna inandıkları için çevreyle uyum içinde yaşamışlardır. Çevreyle bu kadar uyumlu yaşayan Kızılderililer, sinemasal temsil açısından bakıldığında neyi ifade etmektedirler? Kızılderililer, Kuzey Amerikalıların çektiği kovboy filmlerinde çoğunlukla “barbar”, “ilkel”, “saldırgan” ve “acımasız” olarak yerlerini almış ve uzun yıllar boyunca belleklerde bu yönleriyle yer edinmişlerdir. Bu bağlamda, sinemanın “temsil” konusunda nasıl ideolojik bir silaha dönüştüğü ve etkilerinin neler olduğu tez boyunca sıklıkla tartışılmıştır.

Tezin birinci bölümünde eko-eleştirin ne olduğu, nasıl ortaya çıktığı ve etkilerinin nelerden meydana geldiği üzerinde durulmuştur. Nispeten yeni bir disiplin olmasına rağmen, eko-eleştirin sahip olduğu devrimci gücün ne denli büyük bir potansiyel taşıdığına vurgu yapılmış ve Derin Ekoloji, Toplumsal Ekoloji, Eko-Marksizm, Eko-feminizm ve Queer Eko-eleştiri gibi varyantlardan meydana gelen rakip ekofelsefelerin dönüştürücü gücüne dikkat çekilmiştir. Kuramsal tartışmalar açısından, Greg Garrard’dan Serpil Oppermann’a kadar pek çok yazar ve eko-eleştirmenin, eko-eleştiriye yönelik düşüncelerine yer verilmiştir. İnsan-merkezcilik (antroposantrizm) kavramının ekolojik yıkımdaki rolüne değinilmiş ve kavram, tarihsel bir çerçeveden ele alınarak incelenmiştir. Eko-eleştiri ve onunla ilişkili tüm ekofelsefelerin sinema ile olan ilişkileri irdelenmiş ve sinemayla nasıl bir bağ kurmaları gerektiğine dair tartışmalar yürütülmüştür. Bu bağlamda, eko-eleştirin disiplinlerarası yapısından faydalanarak sinemada eko-eleştirel düşüncenin önünün açan öncü isimlerden David Ingram’ın fikirleri öne çıkarılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde ekolojik sorunları doğuran etkenlerin tarihsel boyutuna dikkat çekilmiştir. İnsan-doğa ilişkisinin tarih içerisinde geçirmiş olduğu evrimin kültürel, felsefi ve toplumsal boyutu detaylı olarak ele alınmıştır. Yıkıcı insan faaliyetleri olarak kabul gören kapitalizm ve sömürgeciliğin tanımları yapılmış ve bu iki olgunun sadece insan üzerinde değil, doğa ve insan-olmayan canlılar üzerinde yarattığı tahribata değinilmiştir. Çevreci filmlerde bu olguların hangi ideolojik çeperlere takıldığı ve bu tür filmlerin başta Hollywood olmak üzere popüler sinemadaki konumları üzerinde tartışma yürütülmüştür. İnsan-doğa ilişkisinin tarihsel sürecinin sinemaya olan yansıması üzerinde durulmuş ve *İsyen!* (Burn/Queimada! 1969), *Amistad* (1997), *Açlık* (Soylent Green, 1973), *Yarından Sonra* (The Day After Tomorrow, 2004), *Uygunsuz Gerçek* (An Inconvenient Truth, 2004), *Tatlı Bela* (Erin Brockovich, 2000), *Yedinci Hayat* (What Happened to Monday, 2017) gibi örnek filmlerle tartışmalar yürütülmüştür. Sömürgeciliğin sadece insana yönelik bir olgu olmadığı, canlı ve cansız tüm bileşenleriyle doğaya da müdahalede bulunan bir çeşit tahakküm biçimi olduğuna dikkat çekilmiş ve bu bağlamda Alfred Crosby’nin “ekolojik emperyalizm” kavramı incelenerek, sömürgeciliğin insan-olmayan canlılara ve doğaya verdiği zararların tartışması yürütülmüştür. Özellikle Clive Ponting’in sömürgecilik faaliyetleri neticesinde Amerika kıtasında meydana gelen toplu hayvan ölümleri ile birlikte flora ve faunanın köklü olarak değişmesi üzerine yürüttüğü araştırmasının önemi üzerinde durulmuştur. Sömürgecilik ve

kapitalizm olgularının yanı sıra, hem toplumsal hem de sinemasal çerçevede hayvan temsillerine odaklanılmış ve Kartezyen düşüncenin hayvanlara yönelik düşüncelerimizi nasıl yönlendirdiği üzerinde durulmuştur. Bu noktada Descartes, Bacon ve Newton gibi Aydınlanma Çağı düşünürlerinin evreni mekanik bir çerçeve içinde açıklamaya yönelik çabalarına dönük eleştirel bir tartışma yürütülmüştür. Özellikle Descartes'ın hayvanları birer "makine" olarak tanımlamasının, hayvanlara yönelik tahakkümü nasıl meşru kıldığı ve bu meşruiyetin kültürel ve toplumsal yansımaları öne çıkarılmıştır.

Tezin üçüncü ve son bölümünde Yeni Alman Sinemasının en önemli yönetmenlerinden olan Werner Herzog'un sinema anlayışı ile birlikte çeşitli filmleri incelenmiştir. Herzog'un filmlerinde doğanın nasıl temsil edildiği ve bu temsillerin hangi dinamiklerden beslendiğine dikkat çekilmiştir. Hem insan-merkezciliğin hem de Avrupa-merkezciliğin Herzog filmleri içinde nasıl yer bulduğuna dikkat çekilmiş ve Herzog filmleri eko-eleştirel bir perspektifle incelenmiştir. Bu bağlamda, Herzog filmlerinde doğanın, hayvanların ve Batılı sömürgeci düşüncenin "Öteki" olarak kodladığı insanların temsiline tartışması öne çıkarılmıştır. Bu temsiller, sömürgecilik, kapitalizm ve modernleşme gibi olgular ile antropomorfizm (insan-biçimcilik) ve antroposentrizm (insan-merkezcilik) gibi kavramlar çerçevesinde ele alınmıştır. Fazlasıyla üretken bir yönetmen olan Werner Herzog'un (TV filmleri hariç tutulmuştur) 38 adet sinema filmi bulunmaktadır. TV filmleri de dâhil edildiğinde oldukça fazla projeye imza atmış olan yönetmenin tüm filmlerini tez boyunca incelemek mümkün olmadığından, eko-eleştirel çerçevede ele alabileceğimiz filmleri tercih edilmiştir. Genellikle ilk dönem çalışmaları arasında yer alan bu filmlerin çoğu Güney Amerika'nın balta girmemiş ormanlarında ve Afrika'nın uçsuz bucaksız çöllerinde çekilmiştir. Herzog'un eko-eleştirel çerçeve göz önünde bulundurularak seçilmiş ve insan-doğa ilişkisini incelemeye en uygun olan yedi adet filmi belirli kavramlar çerçevesinde incelenmiştir. Bu filmlerden *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) ve *Fitzcaraldo* (1982) ile "sömürgecilik" kavramı incelenmiş ve bu olgunun yıkıcılık açısından sadece insanı etkilemediği, insan ile birlikte doğayı da tahrip ettiği fikri üzerinden tartışma yürütülmüştür. *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* (Wo Die Grünen Ameisen Traumen, 1984) ve *Yeşil Kobra* (Cobra Verde, 1987) filmleriyle birlikte "kapitalizm" ve "sömürgecilik" gibi insan faaliyetlerinin doğayla birlikte yerel halkların hayatını olumsuz anlamda nasıl şekillendirdiği incelenmiş, kapitalist ve sömürgeci saldırganlığın doğayla birlikte yerel kültürler üzerindeki tahakkümüne dikkat

çekilmiştir. *Serap*, (Fata Morgana, 1971) ile yönetmenin Afrika'yı "Öteki" olarak nasıl yeniden inşa ettiğine ve genel olarak Batı toplumunda Afrika'ya biçilmiş imajların filmde nasıl yeniden üretildiğine değinilmiştir. Afrika doğasının yönetmen tarafından insan-biçimci (antropomorfik) bir tonda sunulması da tartışmanın odak noktaları arasında yer almıştır. *Ayı Adam* (Ayı Adam, 2005) filmi ile "antropomorfizm" (insan-biçimcilik) ve "hayvan oluş" kavramları incelenmiş ve filmin genel tartışması bu kavramlarla yapılmıştır. Son olarak, *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (Jeder für sich und Gott geggen alle, 1974) filminde ise "modernleşme" ve "yabancılaşıma" olguları tartışılmıştır. Modernleşme olgusunun insanları hem doğaya hem de kendilerine nasıl yabancı kıldığı ve bu "yabancılaşıma" durumunun filme nasıl yansıdığı etrafında bir tartışma yürütölmüştür.

1.BÖLÜM

EKO-ELEŞTİRİ TARTIŞMALARI VE SİNEMA

Tarih boyunca insanoğlunun doğayla olan ilişkisi diğer tüm canlılardan bütünüyle farklı bir seyir izlemiştir. İnsan-olmayan canlılar doğaya yiyecek temin etmek, barınmak ve türlerinin devamını sağlamak için ihtiyaç duyarken; insanlar için doğa, zaman içerisinde üzerinde tahakküm uygulayabilecekleri ve kontrol altında tutabilecekleri bir yer ya da araç olarak kabul görmeye başlamıştır. İnsanların doğaya yönelik algılarındaki negatif değişim, insan-merkezci bir toplum anlayışının doğmasına neden olmuş ve bu anlayış, gezegendeki tüm ekosistemleri belirli ölçülerde tahrip etmiş ve etmeyi de sürdürmektedir. Eko-eleştiri, doğadan giderek uzaklaşan insanoğlunun yeniden doğayla bütünleşmesine ve insan eliyle meydana gelen çevresel yıkımların önlenmesine katkı sağlamak adına ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, eko-eleştirin varlık nedeni hem insanın bu gezegendeki konumunu çevreyle olan ilişkisi bağlamında sorgulamak hem de doğaya verdiği zararı kültürel metinler aracılığıyla incelemeye tabi tutmaktır.

Çalışmanın birinci bölümünde eko-eleştiriye getirilen tanımlar incelenmiş ve eko-eleştirin çevresel sorunları kültürün içine nasıl dâhil ettiğine ya da edebileceğine dair tartışmalar yürütülmüştür. Eko-eleştiri, her ne kadar edebiyat çalışmalarının bir parçası olarak ortaya çıkmışsa da kültürel metinlerin tüm katmanlarındaki insan-merkezciliği yapıbozuma uğratma kapasitesi bulunmaktadır ve bu yönüyle de esas olarak disiplinlerarası bir alanı temsil etmektedir. Dolayısıyla, bu bölümde edebi metinler kadar sinema filmlerinin de eko-eleştirel perspektiften incelenmeye tabi tutulmasının çevresel kriz çağında nasıl bir öneme sahip olduğu üzerinde durulmuştur. Eko-eleştiri ve sinema ilişkisi hem teorik yaklaşımlar hem de film incelemeleri üzerinden yürütülmüştür.

Birinci bölümde, aynı zamanda Derin Ekoloji, Toplumsal Ekoloji, Eko-Feminizm, Queer Eko-eleştiri ve Eko-Marksizm gibi rakip ekofelsefelerin hem insan-doğa ilişkisine yönelik tutumları detaylı olarak incelenmiş hem de çevre krizine yönelik fikirleri öne çıkarılmıştır. Bu felsefeler eşliğinde çeşitli filmler ele alınmış ve bu filmler eko-eleştirel bir bakışla incelenmiştir.

1.1. Eko-eleştiri Nedir?

Çevre sorunlarının toplumsal, felsefi ve siyasi bir hareket olarak gündem yaratmasının tarihi çok eski değildir. 1960'lı yıllar bu anlamda son derece önemli bir dönem olarak kabul edilmektedir. Daha önce de kimi çalışmalar yapılmışsa da 60'lı yıllardan itibaren başlayacak olan süreç kadar örgütlü ve kararlı bir dönemden söz etmek mümkün değildir. İnsanoğlunun doğa üzerinde kurduğu tahakkümle, doğayı kendi aşağısında bir yerlerde konumlandırmasıyla ve doğayı sınırsızca sömürmesiyle bir hesaplaşmaya girişen eko-eleştiri ise nispeten yeni bir disiplin olarak kabul görmektedir. Eko-eleştirin kökleri 1970'li yıllara kadar uzanmakla beraber bir disiplin olarak akademide kendine bir alan yaratma süreci 1990'lı yılların başlarına denk düşmektedir. Başlangıçta Amerikan üniversitelerinde önemli bir eleştiri akımı olarak kabul görmüşse de zaman içerisinde bu alanda yapılan çalışmalarla birlikte (konferanslar, dergiler, kitaplar vs.) dünya çapında tanınırlığı giderek artmaya başlamıştır.¹ Eko-eleştiri, nispeten yeni bir disiplin olmasına rağmen sahip olduğu büyük potansiyelle birlikte disiplinlerarası bir ölçekte çevre ve insan ilişkilerine yönelik bütünlükçü ve oldukça güçlü bir eleştirel alan açmaya başlamıştır.

Rachel Carson'un *Sessiz Bahar* (Silent Spring, 1962) adlı kitabının modern çevreciliği başlatan eser olduğuna dair yoğun bir fikir birliği söz konusudur. Greg Garrard'ın, eski pastoral gelenekten yararlanılarak yazılmış bir çeşit peri masalı olarak tanımladığı *Sessiz Bahar*, özellikle “*Yarının Masalı*” başlıklı bölümünde insan ile doğa arasındaki uyumun nasıl bozulmaya başladığına dair edebi bir vurguda bulunmaktadır. Carson, hem doğal hem de doğaüstü terminolojiden yararlanarak çevre sorunlarını edebiyatın içine dâhil etmiş ve böylece modern çevreciliğin kurucu metnine imza atmıştır (2016, s.13-14). Modern çevreci hareketin filizlendiği bu çalışma, çevre sorunlarıyla edebiyatın birleştiği pek çok çalışmaya önyak olmuş ve bugün “eko-eleştiri” olarak tanımlanan teorinin gelişmesine büyük katkı sağlamıştır. Serpil Opperman, edebiyat çalışmalarına çevre bilinci kazandırmaya çalışan eko-eleştiri kavramının ilk kez William Rueckert'in 1978 yılındaki “Literature and Ecology” adlı makalesinde görüldüğünü dile getirmektedir (2012, s. 10).

¹ Detaylı bilgi için bkz. *Eko-eleştiri: Çevre ve Edebiyat*, Oppermann, Serpil, 2012, Phoenix Yay.

Cheryll Glotfelty'e göre, eko-eleştiri, en yalın haliyle, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Glotfelty, tıpkı feminist eleştiride dilin yoğunluklu olarak cinsiyet bilincine odaklanması veya Marksist eleştiride metin okumalarının büyük bir kısmının üretim tarzları ve sınıf bilincine dair düşünce aşılama gayreti içinde olması gibi, eko-eleştirin de edebiyat çalışmalarına yeryüzü eksenli bir dili dâhil ettiğini belirtmektedir (1996, s.18). Eko-eleştiri doğaya dair algılarımızda yaşadığımız yanlışların ve önyargıların izlerini takip ederek, bu yanlış ve önyargıların kırılmasına önayak olacak bilinç taşıma işlevini edebiyat aracılığıyla üstlenmektedir.

Oppermann ise eko-eleştiriye, bozulan ekolojik dengelerin sosyal ve kültürel sonuçlarını sosyo-kültürel açıdan incelemek olarak görmektedir. Oppermann, canlıların ve cansız olarak değerlendirilen inorganik maddelerin birbirleriyle olan ilişkilerinin edebi metinlere nasıl yansıtıldığı vurgusuna dikkat çekmektedir. Oppermann, bu ilişkilendirme biçimlerinin edebi metinlerde betimlenme şeklinin, edebiyatın bu ilişki ağına olan yaklaşımının, edebi ve kültürel metinlerdeki dilin kullanımının, ifade ve yöntem biçimlerinin önemi üzerinde durmaktadır (2012, s. 9).

Eko-eleştiri, başlangıçta İngiliz ve Amerikan kültürel çalışmalarının bir uzantısı olarak ilk ortaya çıktığında, bu dönemlerde yapılan akademik çalışmalar yoğunluklu olarak Amerikan doğa yazını, İngiliz Pastoral anlatımlar, Romantizm ve Derin Ekoloji hareketine odaklanmıştır. Bu dönemde Henry David Thoreau, Edward Abbey, John Muir ve Aldo Leopold gibi Amerikalı yazarların çalışmaları ön plana çıkmıştır. Yirmi birinci yüzyılın başından itibaren ise eko-eleştiri alanında yapılan çalışmalar doğa yazını ile kısıtlı kalmaksızın çevre problemlerini, ırk, cinsiyet, sınıf ve etnik kimlik üzerinden yapılan sosyal çalışmalarla/tartışmalarla ilişkilendirerek incelemiştir (Dolcerocca & Ergin, 2016, s.300-301). Eko-eleştiri, içinde yaşadığımız gezegeni bütünsel bir dengeden meydana gelmiş bir yer olarak tarif etmektedir. Doğadaki her canlı bir bireydir ve her bireyin yaşamı bir diğerine sıkı sıkıya bağlıdır. Ekosistemi karmaşık ama aynı zamanda birbirine sıkıca bağlı bir bütün olarak gören eko-eleştiri, insan-merkezli² düşünce biçimlerine karşıdır. Eko-eleştirel yaklaşımda, insan da diğer canlılar gibi içinde yaşadığımız ekosistemin birer parçasıdır ve diğer canlılar karşısında herhangi bir imtiyazı bulunmamaktadır.

² Bu kavram çevre karşısında insanın merkeze koyulması anlamında kullanılmıştır. İleriki bölümlerde ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

İnsan faaliyetlerinin gezegen üzerinde yarattığı tahribatın korkutucu boyutlarına dikkat çeken kişileri “idealist hayalperestler” olarak görme eğiliminde olan çevrelere karşı, eko-eleştirisinin bilinç taşıma potansiyeline vurgu yapmak son derece önemlidir. Bu noktada Frederick Buell, ABD’de çevre duyarlılığına karşı olan sağ siyasetin 1970’lerden günümüze kadar uzanan zaman dilimi içerisinde çevrecilere yönelik itibarsızlaştırma çabalarının ürünü olan ve zaman zaman birbirleriyle de çelişen bir dizi sığlığa dikkat çekmektedir:

Buell'in derlediği bu sıfatlardan yola çıktığımızda ekolojik meselelerin apaçık bir şekilde politik olduğu görülmektedir. Günümüzde başta ABD olmak üzere gelişmiş ülkelerin pek çoğunda baskın siyasi iklimin sağ kanattan oluştuğunu düşünürsek, ekolojik problemlerin yarattığı büyük sıkıntılara dikkat çekmenin yanında, insanın doğadan üstün bir varlık olmadığı gerçeğini de vurgulama gayreti içinde olan eko-eleştirinin sırtındaki yükün büyüklüğü daha net olarak anlaşılabacaktır.³ Michael Adas'ın düşüncelerine başvurduğumuzda,

10

bu yanlış inanışın sadece politik arenayla da sınırlı kalmadığı görülmektedir. Adas, Batılı kültürde bilimsel dünya görüşünün artmaya başladığı dönemde, insanın doğadan üstün varlık olduğuna dair kanının giderek güçlenmeye başladığını dile getirmektedir. Adas, Yahudi-Hristiyan felsefi geleneğinin de damarlarından birini oluşturan bu düşünce biçiminin Rönesans, bilimsel keşifler ve teknolojik hamlelerle iyiden iyiye pekiştiğinden söz etmektedir (2001, s. 229). Bu noktada son derece ironik bir durumun söz konusu olduğunu belirtmek gerekmektedir. Pek çok konuda birbirlerinin karşıtı olan Yahudi-Hristiyan felsefesi ile bilimsel düşüncenin, söz konusu Antroposantrizm (insan-merkezcilik) olunca, ortak paydada buluşup birbirini pekiştirmesi, oldukça ironik olmakla beraber, aynı zamanda meselenin politik boyutuna dair ipuçlarını da gözler önüne seren bir ayrıntıdır. Avrupa'ya baktığımızda ise Rönesans, Aydınlanma Çağı ve bilimsel düşüncenin, neredeyse bütünüyle Hristiyan inançlarından derlenmiş skolastik felsefenin karşıtlığından doğduğunu görmekteyiz.⁴ Ekolojik yıkıma dikkat çeken insanlara Don Kişot muamelesi yapan ve onları hayali bir düşmanla savaşıyan bir grup idealist olarak gören kesimlerin, bazı durumlarda bilim dünyası da dâhil olmak üzere pek çok noktadan destek aldığını bilerek hareket etmek ve eko-eleştiriye olabildiğince geniş alanlara yaymak, gezegenin geleceği için önemli bir adım olacaktır.

Ekolojik meselelere ve insanın doğadaki yerine dair “yanlış” inanışların dünya çapındaki popülerliğine baktığımızda, her şeye rağmen eko-eleştirin ortaya çıktığı zamanlardan günümüze kadar uzanan süreçte olumlu anlamda çok yol kat ettiğini söyleyebilmekteyiz. Oppermann, küresel çaptaki ekolojik krizin yarattığı endişe ve sorumluluk bilinciyle, 1990'lı yılların başında İngiliz ve Amerikan kültürü ve edebiyatı alanında çalışma yürütmekte olan pek çok akademisyenin, klasik edebiyat çalışmalarından uzaklaşarak eko-eleştiriye yöneldiğini belirtmektedir (2012, s.11). Söz konusu, içinde yaşam şansı bulabildiğimiz yegâne gezegenin geleceği olduğunda, ortaya çıkan problemlerin tamamı dünyadaki tüm insanları eşit olarak etkilemekte ve ilgilendirmektedir. Bu yüzden, ekolojik meselelerin belirli bir alana sıkışıp kalması, sorunun doğası gereği çözüme pek katkı sağlamamaktadır. Bu bileşenlerden ötürü eko-eleştiri zaman içinde disiplinlerarası bir anlam kazanmaya başlamıştır. Oppermann, eko-eleştirin, derin ekoloji akımı ile birlikte modern ekoloji, iklim bilimi, fizik, biyoloji ve kimya gibi temel doğa bilim dalları ile sosyal bilimler ve edebiyat

<https://www.trthaber.com/haber/dunya/trump-kulesi-ve-oteline-cevre-kirliligi-davasi-380211.html> (Erişim tarihi: 23.09.2019, saat:21:45)

⁴ Detaylı bilgi için *Felsefe Tarihi: Modern Dünyanın Yaratılması*, A. Baudart, C. Cals, İletişim Yay. 2012

çalışmalarını birleştiren, disiplinlerarası bir bilim dalı olma özelliği kazanan önemli bir edebiyat eleştirisi ve kuramı olduğunu vurgulamaktadır (2012, s. 21).

Yaşadığımız çevrenin insandan ve onun sonu gelmez kâr hırsından oluşmadığını vurgulamaya çalışan eko-eleştiri, çevre ile kültür arasında bir dizi müzakereye girişmiştir. Garrard’a göre, insanla insan-olmayan arasındaki ilişkiyi, insanlığın kültürel tarihi boyunca inceleyerek ve bizatihi “insan” mefhumunu eleştirinin öznesi yaparak anlama gayreti, eko-eleştirinin en geniş tanımıdır (2016, s. 17).

ABD çıkışlı *Association for the Study of Literature and the Environment*’ın (Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Kuruluşu, ASLE)⁵, Kanada, Tayvan, Kore, Hindistan, Japonya, Avustralya, Yeni Zelanda ve Britanya Adaları’nda da temsilcilikleri bulunmaktadır. Bu kuruluş, belirli aralıklarla düzenlediği konferansların yanı sıra edebiyat incelemesi, yaratıcı yazarlık, çevre eğitimi ve aktivizmi hakkında makaleler barındıran bir adet de dergi yayımlamaktadır.⁶ Eko-eleştiri alanındaki erken dönem çalışmaları genellikle Romantik dönem şiirleri, yaban anlatısı ve doğa yazını üzerinde dururken, günümüzde ASLE daha çok popüler bilimsel yazın, film, televizyon, sanat, mimari, eğlence parkları, hayvanat bahçeleri ve AVM’ler gibi kültürel yapıları da inceleme altına almaktadır (Garrard, 2016, s. 17).

Eko-eleştirinin çevre sorunlarına olan katkısından kuşku duyan ve ekolojik meselelerin bilimin alanına girdiğine dair iddialarda bulunan çevrelere (Garrard, 2016, s.18-19) karşı, yeniden Rachel Carson’a ve onun çığır açan *Sessiz Bahar* (1962) adlı kitabına dönmek gerekmektedir. Carson’ın, kimya sanayisi ve onun ölümcül böcek zehri üretimine dair yazdığı ve bilimsel bilgi ile edebi dili ustaca birleştirdiği eseri, daha önce hiçbir bilimsel çalışmanın başaramadığı bir şeyi başarmıştır ve ekolojik sorunlara dair güçlü bir algıyı kamuoyunun gündemine taşımıştır. Carson kitabın hemen girişinde şunları yazmaktadır:

“Bir zamanlar Amerika’nın kalbinde bütün yaşamın çevresiyle ahenk içerisinde görüldüğü bir kasaba varmış. Bu kasaba, ilkbaharda yeşil tarlaların üzerinde beyaz çiçek bulutlarının gezindiği, yamaçlarında meyve bahçeleri ve yeşil buğday

⁵ Kuruluşun resmi internet sayfası için bkz: <https://www.asle.org/> (Erişim tarihi: 23.09.2019, saat: 21:48)

tarlalarının oluşturduğu bir satranç tahtasının tam ortasındaymış. Sonbaharda, meşe, akçaağaç ve huş ağaçları çamların arkasından yanıp parıldaayan bir renk cümbüşü yaratırımış. Tepelerde tilkiler ulur, geyikler sonbahar sabahlarının sislerinde yarı kaybolmuş halde, tarlalardan sessizce geerlermiş” (2004, s. 1-2).

Carson’ın çizdiği bu i açıcı Romantik portre bir süre sonra trajik bir şekilde deformasyona uğrayacaktır. Carson şu şekilde devam etmektedir:

“Gel zaman git zaman bölgeyi bir acaip afetin karanlığı sarar ve herşey değişmeye başlar. Toplumun zerine bir uğursuz by ker: Tavuk sürülerini esrarengiz hastalıklar kırıp geçirir, sığır ve koyunlar hastalanıp ölürler. Her yerde ölümün gölgesi vardır... Sözgelimi kuşlar-nereye gitmiş olabilirler... Bahelerdeki kuş yemlikleri terkedilmiştir... Sessiz bir bahardır bu bahar” (2004, s. 1-2).

Kitap ilerledikçe kırsal hayatın tüm öğeleriyle trajik bir biçimde değişime uğraması, Carson tarafından by ve hastalık gibi hem doğal hem de doğaüstü çağrışımlar uyandıran bir terminolojiye başvurularak aktarılmaktadır. Fakat son kertede Carson, doğaüstü kavramları metaforik bir düzeyde ele almıştır ve kitap ilerledikçe, yaşanan bu i karartıcı değişimin temelinde insanın kendisinin yattığını vurgulamaktadır. Doğa, insan tarafından karanlık bir sona doğru sürüklenmiştir.

Carson’ın *Sessiz Bahar*’ı insanın doğaya yönelik yıkıcı müdahalesini ayrıntılı bir şekilde vermektedir. Carson bu müdahaleyi dile getirirken bilimsel gerçeklerden faydalanmaktadır; fakat bu gerçekleri edebi bir ereve içine alarak aktarmaktadır. Carson’ın bu yöntemi oldukça büyük ses getirmiştir. Dolayısıyla, ekolojik meseleleri sadece bilimin alanına hapsetmek ve onları kültürel olandan olabildiğince uzak tutmak, doğayı sonsuz bir sömürü alanı olarak gören çevrelerin başvurduğu kurnazlıktan başka bir şeyi ifade etmemektedir. Bugün ekolojik sorunların ulaştığı boyutu düşündüğümüzde, bilimin tek başına bu sorunların üstesinden gelmesi mümkün görünmemektedir. Öte yandan, bir filmde, kitapta ya da şarkıda ekolojik meselelere dair ilham verici bir durumla karşılaşıp, onu hayatında uygulamaya çalışan bireyleri sadece bilime havale etmek gibi kısır bir yaklaşımı kabul etmek oldukça güçtür. Böyle bir durumda, et sanayi ile ilgili belgesel nitelikteki bir filmi ya da herhangi bir görsel materyali izledikten/gördükten sonra, hayvanların son derece kötü koşullar altında tutulduğunu fark eden ve sırf bu yüzden hayvanlara karşı çok daha güçlü bir duyarlılık

geliştiren insanların varlığını açıklamak güç olacaktır. Bu bağlamda, popüler kültürün bir parçası olmasına rağmen yarattığı etkinin büyüklüğü nedeniyle *Earth Song* (1995) klibi örnek gösterilebilir. Michael Jackson'ın *Earth Song* adlı şarkısına çekilen ve ekolojik sorunlara dikkat çeken video klip, dünya çapında büyük bir ses getirmiş ve geniş kitleleri etkilemeyi başarmıştır. Bununla birlikte, başta ABD olmak üzere pek çok ülkede özellikle sağ kanattaki pek çok grubun ekolojik sorunlara karşı takındığı politik tavrın ne denli katı ve muhafazakâr değerler uğruna yapıldığı bilinmektedir. Buell'in ifadeleri de bu düşüncenin somut kanıtlarından bazılarını oluşturmaktadır. Bu durumda, kuşku götürmeyecek şekilde politik olan bir şey, neden sadece bilimin alanına dâhil olmak zorundadır?



Görsel 1: *Earth Song* (1995 tarihli Michael Jackson klibi)

Mesele kaçınılmaz olarak politik ise eko-eleştirisinin buna karşı göstereceği tepki de kaçınılmaz olarak politik olmak durumundadır. Greg Garrard'ın da belirttiği gibi, tıpkı feminizmin erkek-merkezciliği aşmaya çalışması gibi, eko-eleştiri de amacının insan-merkezciliği aşmak olduğunu sorgusuz sualsiz kabul etmektedir. Bu bağlamda, yaban hayat deneyimleri, kıyametçi tehditler ve Kızılderililerin barışçıl yaşantıları, bizlere kişilerin doğru çevresel eylemler sergileyen bireyler haline gelmeleri için gerekli motivasyonu sağlayacaktır. Bu noktada, eko-eleştiri, bireylerin zihinlerini ve hayatlarını değiştirmenin önemini inkâr etmese de; tüm ahlaki ve metafiziksel savların yanı sıra, meselenin politik boyutunu da göstermeyi kendisine amaç edinmiştir (2016, s.267).

Eko-eleştirel teorinin politikayla, kültürle ve toplumsal yaşamın tüm katmanlarıyla ilişki içinde olması, ekolojik sorunların çözümü için büyük öneme sahiptir. Pramod K. Nayar'ın da belirttiği gibi, eko-eleştirel teori, içi boş bir metinsel okuma değildir. Zamanın söylemine dikkat ederek -savaş, ilerleme, aile, eğitim, sağlık, hastalık ve cinsellik- söylemin gerçek maddi uygulamaları nasıl kodladığını göstermektedir. Bu nedenle, teori, bizlere gerçek maddi dünyanın çeşitli hatlarını açıkça gösteren analitik bir uygulamadır. Eko-eleştiri, okuma için bir çerçeve oluşturmakla beraber sanayileşme, gelişim, kirlilik ve ekolojik tahribatın maddi bağlamlarına odaklanmaktadır (Nayar, 2010, s. 329).

Eko-eleştiriye yönelik pek çok tanım yapılmışsa da eko-eleştirin ne olduğuna yönelik net bir çıkarımda bulunmak çoğu zaman oldukça güçtür. Bunun en önemli nedenlerinden biri, eko-eleştirin pek çok farklı politik görüşten ve disiplinden meydana gelen çevreler tarafından sahiplenilen bir yapıya sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Eko-eleştirin hem politik hem de metodolojik olarak ortak bir projeye dönüşmesinden ziyade, ekolojik farkındalık için verimli bir kültür pratiğine dönüşmesi çok daha büyük önem arz etmektedir. Derin ekoloji, toplumsal ekoloji, eko-feminizm, hayvan çalışmaları vb. pek çok grubun ortak bir politik görüşün etrafında toplanması zor görünse de farklı politik yaklaşımlarla insan-doğa ilişkisindeki ikilikleri kıran ufuk açıcı kültürel bir çalışmanın parçaları olabilmeleri mümkündür. Kadınların erkek-merkezcilik, Queer'lerin heteroseksizm ve hayvanların insan-merkezcilik ile tahakküm altına alındığı bir dünyada, farklı siyasi gündemlerin bu grupların özgürleşmesi gerektiği fikri etrafında toplanması oldukça önemlidir ve bu noktada eko-eleştiri birleştirici bir role sahip olabilir.

1.2. Sinema ve Eko-eleştiri

Günümüzde görsel olanın gücü tarihin hiçbir döneminde olmadığı kadar hayatlarımıza nüfuz etmiş durumdadır. İçinde yaşadığımız çağda sinemanın görsel ve işitsel kodlarla oluşturduğu kendine has dili, kitleleri harekete geçirme hususunda benzersiz bir potansiyele sahiptir. Sinemanın kitleler üzerindeki bu etkisi, onun grup halinde deneyimlenen bir yapıya sahip olmasından ve insan duygularını manipüle edebilen pek çok aracı (müzik, efekt, görsellik) başarıyla harmanlayabilmesinden kaynaklanmaktadır. Benzer hassasiyetlere sahip insanlardan meydana gelmiş bir grubun yaşadığı seyir deneyiminin, filmin etki gücüne bağlı olarak bu kitleyi harekete geçirmesi oldukça yüksek bir olasılıktır. Jostein Gripsrud, sinemanın

seyircileri/kitleleri etkilemedeki büyük potansiyeli metinsel bir form olarak film kuramlarına yönelik ufuk açıcı yazıların merkezinde yer aldığını belirtmektedir. Rusya'daki Bolşevik devriminin lideri olan V.I. Lenin, sanat dalları içindeki en etkili propaganda aracının sinema olduğunu vurgulamıştır. Sovyet film kuramı (ve Eisenstein'inki), sinemanın kitlesel seyirciyi dünyayı belli doğrultularda algılamasını ve buna göre davranışlar sergilemesini nasıl harekete geçirdiği ile çok ilgilidir. Film kuramındaki köklü geleneğin temelinde, Marksist bir yaklaşımla, sinemanın insanların düşünme şekillerini “yenilikçi” doğrultuda değiştirmesi ya da tam tersi olarak, “yanlış bilinç” doğrultusunda ideolojinin yeniden üretimi ve yayılımına sahip olması bulunmaktadır. 1970'li yıllardaki göstergebilimsel ve psikanalitik *Screen* kuramı bu geleneğin önemli bir gelişimini temsil etmektedir (2011, s.307-308) Dolayısıyla, sinema bir zaman geçirme ve eğlence aracından çok daha fazla şeyler ifade etmektedir. Gripsrud, çok daha güncel ve heterojen bir başka yaklaşımın, daha pragmatik bir anlam kuramına dikkat çektiğini belirtmektedir. Buna göre, kesin anlam filmsel işaretlerin veya metinlerin doğasında bulunmamaktadır; seyirci tarafından belli bağlam boyutlarına göre inşa edilmektedir. Bu durumun pek çok farklı biçimleri olabilmektedir. Bu konuyla ilgili yapılan çeşitli kuramsal yaklaşımlar arasında yorumbilgisi, fenomenoloji, C.S. Peirce'ın göstergebilimsel kuramı ve İngiliz kültürel çalışmalarının eklektik tutumları bulunmaktadır. Sinema filminin insan beynindeki “süreçlenmesi”ni ele alan bilişsel yaklaşımlar da göze çarpan diğer araştırmalar arasında yer almaktadır (2011, s. 308). Söz konusu ekolojik meseleler olduğunda, sinema dilinin içinde barındırdığı harekete geçirme, farkındalık yaratma ya da “yanlış bilinç” aşılama potansiyeli son derece hayati bir anlam kazanmaktadır. Sinemanın kapsayıcı ve çok katmanlı yapısı, başka hiçbir sanat dalının ulaşamayacağı denli güçlü olabilmektedir. Öyle ki, sinema, edebiyatın metne yansımış hayal gücünü, müziğin etkileyiciliğini ve görsel-işitsel olanın çarpıcılığını aynı anda kullanma lüksüne sahiptir. Bu yönüyle ekolojik meselelerin tartışmasında kitleleri olumlu anlamda etkilemesi son derece önemlidir.

Ivakhiv, medya ve kültürel üretime yönelik var olan sorulara eko-eleştirisinin de pek çok yeni soru ekleyerek alanın giderek gelişmesine katkı sağlayabileceğini belirtmektedir. Ivakhiv'e göre, meseleyi üretim ve dağıtıma ilişkin kaygılarla ele aldığımızda, karşımıza pek çok soru çıkmaktadır: Film dediğimiz nesnenin üretiminde, pazarlamasında, dağıtımında ve gösteriminde kullanılan üretim sistemlerinin eko-sisteme etkisi nedir? Kaynak tüketimi, atık üretimi, sosyo-ekolojik ilişkiler üzerindeki etkiler bağlamında ekolojik ilişkiler film

yapımcılar tarafından dikkate alınıyor mu? Eğer alınıyorsa, bu ilişkiler var olan normal uygulamalardan ne ölçüde farklıdır? Yazar, metnin kendisine yönelik olarak ise karşımıza şu soruların çıktığını belirtmektedir: İnsan-olmayan hayvanlar, peyzaj ve doğa, çevre ve mekân, ekolojik ilişkiler ve dünya nasıl resmedilmiş ve temsil edilmiştir? İnsan ve insan-olmayan doğa arasındaki ilişkiler nasıl temsil edilmiştir? İnsanlararası ve insan/insan-olmayan nasıl etkileşime geçtiği varsayılmıştır? Çevresel sorunlar, çevreci eylem ve pratik hususunda hangi anlamlar iletilmekte ve bu sorunların çözümünde sorumluluğu ve eyleyciliği kim/kimler üstlenmektedir? Doğal ve doğal olmayan olarak temsil edilen nedir ve bunlar etik olarak nasıl biçim değiştirmektedir? Ivakhiv, alımlama ve tüketime ilişkin olarak da şu soruları öne çıkarmaktadır: Bu kitle iletişim aracının toplumsal ve ekolojik ilişkilere kısa ve uzun vadede etkileri nelerdir? Hakimiyet ve tahakkümün mevcut biçimlerini yeniden üretme eğiliminde mi ya da değişim için toplumsal arzuyu asimile etmeye veya içermeye mi hizmet etmekte? Yoksa alternatif olasılıkların düşünülebilmesi bakımından mevcut ilişkilerin yeni bir çerçeveye oturtulmasına veya sorgulanmasına olanak mı sağlamaktalar? (akt. Şen, 2016, s.139).

Jhan Hochman'ın *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel and Theory* (1998), David Ingram'ın *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2004) ve Pat Brereton'ın *Hollywood Utopia: Ecology and Contemporary American Cinema* (2005) adlı çalışmalarının yayımlanmasından sonra, sinema ile ekolojik meseleler arasındaki ilişki, doksanların sonu ve ikibinli yılların başından itibaren çok daha güçlü bir şekilde incelenmeye başlandığı görülür. Kaapa'ya göre, özellikle Ingram ve Brereton'ın çalışmaları, yoğunluklu olarak Hollywood kültürüne odaklanmış ve Hollywood'un çevre problemlerini ticari bir makine mantığıyla kavramsallaştırma gayretine girişmesini eleştirel bir yaklaşımla ele almıştır (Kaapa, 2014, s. 2-3). Bu çalışmaların başarısından sonra, benzer içerikte ve nitelikte pek çok kitap ve makale yayımlanmıştır. Bu dönemde yayımlanan kitaplar arasında Paula Willoquet-Maricondi'nin *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* (2010), Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubbit'in editörlüğünde çıkan *Ecocinema Theory and Practice* (2013) ve Adrian J. Ivakhiv'in *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature* (2013) gibi pek çok eser bulunmaktadır. Tüm bu çalışmalar, ekolojik sorunlar ile sinema ilişkisinin önemini günbegün güçlendiren bir dizi önemli kültürel materyal niteliğindedirler. Sinemanın ekolojik sorunlara nasıl yaklaştığı üzerine odaklanan insanların Hollywood'un iyi niyetine kuşkuyla

bakmak için oldukça fazla gerekçesi bulunmaktadır. Hollywood'un tarih boyunca bir çeşit ideolojik mistifikasyon ile kitleler üzerinde yarattığı negatif etkinin benzer şekilde ekolojik meselelere yansımamasının önünde herhangi bir engel bulunmadığının üzerinde duran bu çalışmalar, esas olarak eko-eleştiri ve sinema arasındaki ilişkinin nasıl olması gerektiğine dair önemli bilgiler de sunmaktadırlar. Hollywood, ideoloji ve kültür yaymanın yanı sıra kâr elde etmek için de harekete geçmekten hiçbir koşul altında çekinmemektedir ve tüm toplumsal meseleler gibi ekolojik sorunların da Hollywood'un tekeline kurtarılması önemli bir ilk adım olacaktır.

Hollywood ve benzeri popüler sinema anlayışlarına alternatif bir alan yaratmak önemli olsa da bu alanların açılması genellikle sanıldığından zor olabilmektedir. Çoğu zaman insanlardaki yerleşik politik, kültürel ve toplumsal yargıları kırmak oldukça güçtür ve yoğun bir çaba gerektirmektedir. Medya okur yazarlığının yaygınlaşması, bağımsız/avangart filmlerin alanının genişletilmesi ve daha geniş kitlelere ulaşması için çalışmalar yapılması vb. bir dizi çalışma sonuç verebilir; fakat her şeyden önce alternatif hareketlerin kendi perspektiflerini seyirciye/okuyucuya aktarmaları son derece önemlidir. Ryan&Kellner, altmışlı ve yetmişli yıllardaki toplumsal akımların Hollywood'a nasıl alternatif ürettikleri üzerinde durmaktadırlar. Bu akımlar, yeni teknolojilerle daha ucuza mal edilen filmler aracılığıyla bağımsız radikal film ve videolar üretip, bunların da hızla yeni bir akıma dönüşmesine olanak sağlamışlardır. Ryan&Kellner'a göre, *Harlen County USA* (1976) gibi belgesel yapımlarla, *Ateşlere Doğmak* (Born in Flames, 1983) gibi kurgusal yapımların bir şekilde alternatif bir alan yaratmasına karşılık, bu türden filmlerin kendi perspektiflerini ana akım sinema kültürüne azar azar da olsa kabul ettirmeyi başarıp başaramayacakları ve temsil olasılıklarına dair alternatif bir kültür düzlemini geliştirip geliştirmeyecekleri de büyük bir önem taşımaktadır (2010, s.431-432). Alternatif yaratmak kadar, bunu doğru stratejilerle yapmak ve sürekli kılmaya çalışmak da gerekmektedir. Öte yandan, Ryan&Kellner, bağımsız sinemacıların kendilerini ispat ettikleri yetmişli yıllarda oldukça önemli çalışmaların öne çıktığını belirtmektedirler. Chris Coy'un yönetmenliğini üstlendiği ve Attica⁷ olayını konu edinen 1971 yapımı *Teach Our Children*'dan aile içi şiddeti konu edinen 1981 yapımı *To Love, Honor and Obey*'e kadar uzanan gelişim çizgisi incelendiğinde, müdahaleci doğrudan

⁷ 1971 yılında ABD'de yaşanmış tarihin en büyük cezaevi isyanı. Kaynak: <https://haber.sol.org.tr/dunya/tarihin-en-buyuk-cezaevi-direnisi-10-gununde-kole-emegine-hayir-169525> (Erişim tarihi: 15. 11. 2019, saat: 20:57).

sinema yaklaşımından farklı (röportajdan belgesele kadar geniş bir alanı temsil eden) temsil stratejilerini birleştiren ve toplumsal sorunları derinlikli bağlamları içinde ele alan daha düşünsel ve karmaşık yapımlara doğru etkileyici bir ilerlemenin ortaya çıktığı gözlemlenmektedir (2010, s. 432). Hiç kuşku yok ki Hollywood'un kendi ideolojisini üretmeye engel olmak mümkün değildir; fakat bu ideolojinin çelişkilerini açığa çıkaracak alternatif olanakları oluşturmak mümkündür. İleride sıklıkla değineceğimiz *Yarından Sonra* (The Day After Tomorrow, 2004) ve *Tatlı Bela* (Erin Brockovich, 2000) gibi doğrudan çevresel sorunları ele alan popüler Hollywood yapımlarının ideolojik ve ekonomik kaygılar nedeniyle “yanlış bilinçlenme”ye zemin oluşturan kimi içeriklerine vurgu yapılacaktır. Bu sebepten, alternatif akımlar “gerçeği gösterme” ve bu gerçekler üzerinde düşünmeye teşvik etme potansiyelleri nedeniyle önemlidirler. Eko-eleştirisinin sinema için neden gerekli olduğu da alternatif sinema hareketlerinin gerekliliğinden bağımsız okunmamalıdır. Çevre sorunlarını konu edinen popüler yapımların eleştirel bir çerçeveye tabi tutulması, hem popüler sinemanın yanlış içerik üretmekteki çabasında kırılmaya neden olacaktır hem de kitleler için farklı okuma alanları oluşturacaktır.

Ekoloji ve sinema ilişkisine dair önemli çalışmalar yapan ve Hollywood'un ideolojik veçhesine dönük çarpıcı eleştirilerde bulunan David Ingram, Hollywood'un çevre sorunlarına yönelik yaklaşımının çelişkilerine değinmektedir. *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema* (2000) kitabında David Ingram, klasik Hollywood yapımlarının ikilikler üzerinden ilerleyen bir izleğe başvurduğunu; Batılı, Beyaz, üst-orta sınıf erkek kahramanın “Öteki”yle ilişkisinin ideolojik kümelerle katmanlandığını ileri sürmektedir. Steven Spielberg'ün yönetmenliğini üstlendiği *Denizin Dışları* (Jaws, 1975) gibi felaket filmlerinde tekrarlanan doğa-kültür ikiliği ve modernist aklın üstünlüğüne dair temasıyla, *Kurtlarla Dans'ta* (Dances with Wolves, Kevin Costner, 1990) Kızılderilileri, dolayısıyla doğayı tüm önyargılarından sıyrılarak kucaklayan başkarakterin şekillendirdiği hikâyenin yarattığı ikilik, bu ideolojik kümelerin çeşitliliğine örnek teşkil etmektedir. Ingram'a paralel iddialar öne süren Gregg Mitman'a (2009) göre ise, modern insanın pozitivist bir atmosferde ortaya çıkan ihtiyaçları vahşi doğanın temsillerini de belirli bir kalıba sokmaktadır. Doğa, hareketli görüntünün perdelediği ölçüde, güvenli bir uzaklıktan deneyimlenen ve ölçüye vurulabilen bir kavram haline gelmektedir; çünkü “kameranin lensi aracılığıyla doğaya gömülü bir vaziyette, doğa bilimci fotoğrafçının bize sunmasını beklediğimiz dolu ve süssüz bir deneyime bağımlı

oluşumuz,” bu deneyimin senaryolaştırılmış doğasını gizleyememektedir. Sturgeon’un da belirttiği gibi popüler kültür doğayı, keskin ayrımcılıkları doğallaştırmak, militarist ve kapitalist Amerikan düzenini korumak için kullanmaktadır. Tüm bu sebeplerden ötürü, ekolojik sorunları merkezine alan sinema kuramının yararlandığı örneklem ilk etapta alternatif, ana akımın dışında kalan filmlerden oluşturulmuş, bu filmlerin ikna edici bir ekolojik profil oluşturacağı, ortodoks Hollywood ideolojilerini öteleyebileceği iddia edilmiştir (akt. Bülbül, 2015, s. 14-15).

Ryan&Kellner, *Politik Kamera* (2010) adlı çalışmalarında Hollywood sinemasında ekolojik kökenli olsun ya da olmasın tüm felaket filmlerinin benzer bir mekanizmadan geçerek hareket ettiğini savunmaktadırlar. Felaket filmlerinin çağdaş örneklerinin 1970’li yıllarda verilmeye başlandığının üzerinde duran Ryan&Kellner, *Havaalanı* (Airport, 1970), *Poseidon Macerası* (Poseidon Adventure, 1972), *Gökdelende Panik* (The Towering Inferno, 1974) ve *Deprem* (Earthquake, 1974) gibi önemli gişe hasılatı elde eden filmlerin, benzer bir hat üzerinden ilerlediğini belirtmektedirler. Bu filmler, istikrardan kargaşaya geçişi, yaşanan kaotik durumu geride bırakmaya en önemli katkıyı sağlayacak olan liderin tayin edilişi ve nihayetinde felaketin üstesinden gelişi, Hollywood’a özgü anlatı kalıplarıyla aktarmaktadırlar. Ryan&Kellner’a göre, pek çok klişeye dayanan bu gelişim çizgisi içerisinde, kişilik ve zaafları basmakalıp tekrarlardan meydana gelmiş bir dizi insanın varlığı, Amerikan toplumunun bir çeşit mikrokozmosunu temsil edecek şekilde filmlere yedirilmiştir (2010, s. 93).

Bertrand Tavernier ise, Lumiere Kardeşler’in *Oil Wells of Baku: Close View* (1896) adlı filmleri için “*Belki de çekilmiş ilk ekolojik film olabilir.*” iddiasında bulunmaktadır. Kamil Serf tarafından sabit bir kamerayla çekilen otuz altı saniyelik “görüntü”, Azerbaycan’da yanmakta olan bir petrol kuyusundan çevreye yayılan siyah bulutları göstermektedir. Kontrolden çıkmış bir şekilde gökyüzüne doğru savrulan siyah dumanlar, Tavernier’nin filmi “eko-felaket” mantığıyla okuma davetini destekler gibi görünmektedir (Murray&Heumann, 2009, s.19-20). Günümüzde kocaman bacalardan çevreye yayılan siyah dumanlar, hemen hemen çoğu insanda “çevresel felaket” algısını tetikleyen bir çeşit işaret fişegi izlenimi yaratmaktadır. Dolayısıyla, Bertrand Tavernier’nin bu filmi ekolojik bir çerçeveye okuma daveti oldukça tutarlı bir önerme gibi görünmektedir. Burada belirleyici olan nokta, bu filmin

ekolojik sorunlara yönelik bir kaygıyla mı, yoksa gündelik bir çalışmayı görüntülemek amacıyla mı çekildiğidir. Hangi niyetle çekilirse çekilsin, filmin belleklerde uyandırdığı “ekolojik felaket” algısı bile, bu yapıyı ekolojik açıdan eleştirel bir okumaya tabi tutma gerekliliğini işaret etmektedir.

Sinemanın esnek yapısı ve barındırdığı harekete geçirme potansiyelinin, konu ekolojik meselelerin temsili olduğunda terazinin “iyi” tarafını mı yoksa “kötü” tarafını mı güçlendirdiği önemli bir tartışma konusudur. Bu durum, sadece ekolojik meseleler için değil, hemen hemen tüm temsil biçimleri için geçerlidir. Özellikle ana akım ve popüler sinemanın egemen sistem tarafından ideolojik bir silah olarak kullanılıyor oluşu bir sır değildir. Ekolojik meselelerin barındırdığı politik durumlardan ötürü, söz konusu ideolojik saldırıların, bu alanları es geçip, geçmeyeceği önemli soru işaretleri arasında yer almaktadır. Adrian J. Ivakhiv, *Yarıdan Sonra* (2004) ve *Uygunsuz Gerçek* (2006) gibi Hollywood yapımlarının belirsiz, kuşkulu, Donkişotvari ve şiirsel tutumlarının sorgulanmaya açık olduğunu vurgulamaktadır. Ivakhiv, gerçek dünya, gerçek ekolojik travma kapasitesine sahip olduğundan, bu meselelerin sinemasal tasvirlerinin seyirciye bu sorunlarla karşılaştıklarında onlarla baş etme ya da yüzleşme yeteneği kazandırıp kazandırmadığının önemi üzerinde durmaktadır. Ivakhiv, halihazırda ekolojik problemlerle boğuşan bir dünyanın içinde yaşadığımız için sinemadaki tasvirlerin geçici bir hevesle tüketilen bir çeşit gösteriden mi; yoksa bu sorunlara karşı seyirciye aktif bir şekilde direnmeyi, mücadele etmeyi ve dönüştürmeyi öğreten bir çeşit bilinçlendirme deneyiminden mi meydana geldiği sorusunun önemine vurgu yapmaktadır (2013, s.204).

Sinemanın ekolojik sorunlara ve insan-olmayan canlılara yönelik “yanlış bilinç” taşımasının ne gibi olumsuz sonuçlar doğuracağı üzerinde durmak önemlidir. Greg Garrard, *Eko-eleştiri* (Ecocriticism, 2016) adlı çalışmasında, kötü temsiller, duygusal insan-merkezcilik ve kuşku götürmeyecek şekilde yanlış yönlendirmelerle dolu erken dönem Disney belgeseli olan *White Wilderness* (1958) filminin çekimlerinde, kahverengi yaban sıçanlarının “intihara meyilli” kitlesel göçlerinin canlandırmasında kullanılan akıl dışı yöntemden söz etmektedir. Hayvanların “intihara meyilli” yönlerini belgelemek adına, onları uçurumun kenarına doğru sürmeye çalışan film ekibinin gerçekleştirdiği akıldışılık bir yana bırakıldığında bile, bu şekilde göç edenler Norveç’teki yaban sıçanlarıdır ve bir grup set çalışanı tarafından

zorlanmadıkça uçurumdan atlama girişiminde bulunmaları mümkün değildir (2016, s.232). Bu örnekte de görüldüğü gibi sinema, eko-eleştirel yaklaşımlar için benzersiz bir alan açabilme kapasitesinin yanı sıra, bu alanın yanlış kullanımı durumunda ise bir o kadar benzersiz risklerin gündeme gelmesine de olanak tanıyabilmektedir. Sinemanın kapsayıcılığının ve görsel-işitsel dilinin sunduğu avantajların, önyargılı ve kötü temsiller karşısında, anında bir karşı silaha dönüşebilme riski bulunmaktadır. Birçok farklı etkenle (müzik, özel efekt vs.) donatılmış “yanlış” bir görselin bilinçte yarattığı olumsuz etkinin izlerini silip atmak oldukça güçtür. Bunun yanı sıra bir sinema filmi, pek çok kitaba oranla daha geniş kitlelere ulaşmaktadır, içeriği kitleler tarafından çok daha hızlı tüketilmektedir ve barındırdığı yanlış bilgi çok daha hızlı yayılabilmektedir. Bu bağlamıyla ele aldığımızda, ekolojik sorunların hayati önemi karşısında, sinemanın önyargılı davranma, kötü temsil etme ve yanlış bilinçlendirme lüksünün olmaması gerekmektedir. Sinemada gerçekçi bir “ekolojik bilinç”ten söz etmek için de sinemayı eko-eleştiri gibi disiplinler aracılığıyla kapsamı çok daha geniş eleştirel süzgeçlere tabi tutmak oldukça büyük önem arz etmektedir.

Eko-eleştiri ve sinema ilişkisinin neden önemli olduğuna yönelik pek çok film örneği verilebilir. Bu filmler, sinemadaki “yanlış” temsillerin sorunu ne denli karmaşık kıldığına dair önemli örnekler de olabilirler. Bu tür filmlerden biri olan *Yarıdan Sonra*’yı merkeze alarak, konuyu incelemek faydalı olacaktır. *Yarıdan Sonra* ekolojik sorunlara dair yanlış ve abartılı yaklaşımlarıyla meselenin hem daha büyümesine hem de giderek bir parodiye dönüşmesine katkı sağlamaktan öteye gitmeyen bir yapım olarak öne çıkmaktadır. Mark Lynas’a göre, küresel ısınmanın öne sürülen etkileri içinde mantığa en ters olanını (Atlas Okyanusu akıntısının yavaşlaması neticesinde Avrupa’nın kuzeybatısındaki sıcaklıkların fırlama olasılığı) seçmiş olan filmin senaryosu abartılı olarak kurgulanmıştır. Lynas, gerçek dünyadaki bilim insanlarının, filmin termodinamik yasalarına aykırı hareket eden senaryosunu acımasızca eleştirdiğini belirtmektedir. Bilim insanları, özellikle yüksek kuzey enlemlerine yakın ve ılıman deniz iklimine sahip bölgelerde yaşayanlar için belli bir ürkütücülüğün söz konusu olduğunu belirtse de bu olasılığın filmde fazlaca abartıldığını belirtmektedirler (2009, s. 17).



Görsel 2: *Yarından Sonra*



Görsel 3: *Yarından Sonra*

Elbette ki ekolojik sorunlar karşısında acil olarak harekete geçmek önemli bir ayrıntıdır; fakat *Yarından Sonra* adlı filmin yaptığı gibi ekolojik sorunları abartılı yollarla anlatarak felaket tellallığına başvurmak, sorunun kamuoyu açısından önemini de tehlikeye sokmaktadır. Filmdeki hikâye, bize kimi bilim insanlarının on yıllardır, hatta yüzyıllardır üzerinde çalıştığı “küresel ısınma” gibi çevre krizlerinin uzun vadeli yanlışlardan değil de, neredeyse gününbirlik hatalardan meydana geldiğini anlatmaktadır.⁸ İklim bilimin (klimatoloji) bu denli kötü yorumlanması karşısında filmin barındırdığı ekolojik mesaj neredeyse kaybolma noktasına gelmektedir. Çevre politikalarına dair bu türden yüzeysel okumaların, sorunu giderek büyütme dışında bir katkısının olması güç gibi görünmektedir. Öte yandan, popüler sinemanın tüm dinamiklerini içinde barındıran film, odağına aldığını iddia ettiği küresel ısınmaya dair önemli ayrıntıları ısrarlı bir şekilde görmezden gelmektedir. Film boyunca, “bizim hatalarımız iklim değişikliğine neden olmaktadır” söylemine çok sık rastlamaktayızdır. Bu söylemden yola çıkarak popüler sinemaya özgü ideolojik mistifikasyonun sorunların veçhesini ne denli değiştirdiğine ve bulanıklaştırdığına tanıklık etmekteyizdir. “Biz” ifadesi film boyunca oldukça politik bir söylem olarak öne çıkmaktadır. Tarihsel örneklerinden farklı olarak günümüzde ortaya çıkan ekolojik sorunların kaynağı insanlar olsa da dünyadaki tüm insan topluluklarının ekolojik yıkımdan eşit oranda sorumlu olduğu fikri ve vurgusu, esas sorumluların karanlıkta kalmasına olanak tanımaktadır. Film, bu bağlamda “biz” söylemini daha spesifik bir alana çekmediği ve küresel ısınmaya neden olan insan faaliyetlerinin neler olduğuna dair tek bir söz söylemeyi ısrarla reddettiği için pek çok eksiği bünyesinde barındırmaktadır. Filmin çoğunlukla Beyaz, erkek ve Amerikalı olanların yaptığı büyük fedakârlıklar üzerine kurgulanmış olan hikâyesi, adeta küresel ısınmayı bu

⁸ Konuyla ilgili detaylı bilgiye Mark Lynas’ın *6 Derece* (2009, NTV Yayınları) kitabından ulaşılabilir.

fedakârlıklara vurgu yapmak için kendine fon olarak kullanmış gibi görünmektedir. İklimbilimci olan Jack'in (Dennis Quaid), oğlunu kurtarmak için yaptığı grotesk yolculuk ve arkadaşlarının bu yolculukta Jack'e eşlik etmesi, Jack'in oğlu olan Sam'in, kız arkadaşını kurtarmak için aldığı riskler, Amerikan Başkanı'nın şehri en son terk eden kişi olması ve bu nedenden ötürü ölmesi ve filmin içinde mikro ölçekteki benzeri pek çok fedakârlık hikâyeleri, popüler sinemanın üzerine inşa edildiği dinamiklere dair önemli ayrıntılar olarak durmaktadırlar. Fakat film, tüm bu eksik yönlerine ve felaket tellallığı üzerinden ilerleyen tınısına rağmen ekolojik sorunların önemine dair belirli bir farkındalık yaratmayı da başarmaktadır. Her şeyden önce insanlara küresel ısınma kavramını hatırlattığı için dahi belli bir etki gücüne sahip olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.⁹

Eko-eleştirelinin sinemaya katabileceği en önemli kazanımların arasında, filmlerde çoğunlukla insan-merkezli bir perspektifle ele alınmış bir dizi yanlış temsilin kodlarını çözmek ve bu temsillerin kamuoyunda yarattığı yanlış bilinci, gereksiz tedirginliği ve abartıyı minimize etmeye çalışmak olacaktır. İnsana dair tüm tarihsel anlatılarda, doğanın insanın hizmetine vakfedilmiş bir çeşit oyun parkı veya sınırsız sömürü alanı olduğu dile getirilmiştir. Dini, ideolojik, felsefi ve zaman zaman bilimsel olanın da katkıda bulunduğu bu akıl dışı insan-merkezcilik, günümüzdeki ekolojik bunalımın en önemli sebebinin oluşturmaktadır. Yüzyıllardır süregelen bu insan-merkezli düşünce kalıplarını yıkmak, sinema-eko-eleştiri ilişkisinin en önemli noktasını oluşturmak durumundadır.

1.3. Ekolojik Sorunları Eko-eleştirel Perspektiften Sinemaya Uyarlamak

Sinema, alışveriş merkezlerinden açık hava mekânlarına, cep telefonlarımızdan bilgisayarlarımıza, dünyanın dört bir yanındaki festivallerden evlerimize kadar girebilme potansiyeline sahip, oldukça kolay bir şekilde ulaşabileceğimiz sanat dallarından ya da kitle iletişim araçlarından biridir. Dolayısıyla, sinema aracılığıyla her sınıf, ırk, yaş ve cinsiyetten insana ulaşabilme olanakları neredeyse sınırsızdır. Bu kadar güçlü bir kendini ifade etme ve geniş kitlelere ulaşabilme aracının hiç kuşku yok ki sorunların çözümüne olabilecek katkısı yadsınmamalıdır. Ekolojik sorunları sinema dili aracılığıyla kitlelere aktarmakla birlikte, kitleleri sorunun çözümünde aktif bir rol oynayabilecekleri pozisyona çekmek de bir o kadar

⁹ *Yarıdan Sonra* filmi ile ilgili olarak Ron Von Burg'un "Decades Away or *The Day After Tomorrow*?: Rhetoric, Film and the Global Warming Debate" (2009) adlı makalesine bakılabilir.

önemli bir yaklaşım olacaktır. Bu türden bir hareketliliğin oluşabilmesi için izleyicileri popüler sinemadan bir nebze uzaklaştırıp, alternatif ve avangart yapımlara yönlendirmek gerekmektedir; çünkü popüler sinema büyük oranda seyirciyi “aldatma” üzerine bina edilen bir deneyimdir. Popüler sinemanın hakimiyet alanını daraltmak, hem ekolojik bilincin inşa edilmesine hem de toplumsal adaletin tesis edilmesine önemli katkılar sunabilecek bir sinema deneyiminin oluşturulmasına önemli katkılar sunacaktır.

Eko-eleştirel perspektiften bakılırsa çevre, sadece organik dünya ya da Kant’ın özgürlük mücadelesinde dengelemek için karşı kefesine insan aklının güçlerini koyduğu doğa kanunları veya Marx’ın hayatta kalma imkânlarımızı adeta sökerek almaya mahkûm bırakıldığı doğa değil; etrafımızı çevreleyen habitatın tamamı, kültürel dünyanın dibine kadar gömülmüş fiziksel dünyadır. Amaçladığımız ve yaşamak istediğimiz şeyleri gerçekleştirmek için pazarlık yaptığımız bir bağlantılar ekolojisidir. Bu habitatta sinema bir pazarlık biçimi, iç içe geçtiği dünyayı tüketen -karşılığında kendi de tükenen- ekolojik olarak yerleştirilmiş bir araçtır (Monani, Cubitt, & Rust, 2013, s.15). Çevre ile kültür arasındaki bu mutlak bağ, ekolojik yıkım çağında, modern dönemlerin en önemli kültürel faaliyetlerinden olan sinemaya çok önemli görevler yüklemektedir. Fakat 1990’ların ikinci yarısına kadar, sinema ile ekoloji arasındaki ilişki detaylı olarak ele alınmamış ve bu ilişkiye gerekli önem verilmemiştir. 1990’ların ikinci yarısından itibaren bu ilişkiye hak ettiği önemi veren pek çok isim ön plâna çıkmaya başlamıştır. Bu isimlerin arasında David Ingram, Jhan Hochman, Scott MacDonald ve Sean Cubitt gibi önemli akademisyenler-yazarlar bulunmaktadır. Zaman içerisinde ekolojik perspektif açısından sinemanın ne denli önemli olduğuna dair güçlü bir fikir birliğinin oluşması, ekolojik sorunların sinemada kusursuz bir şekilde temsil edildiği anlamına gelmemektedir. Bu yüzdendir ki, sinema ile eko-eleştiri ilişkisini incelerken, sinemanın “ne” türden ekolojik sorunlara odaklandığının yanı sıra, bu ekolojik sorunları “nasıl” temsil ettiğine de eğilmek gerekmektedir. Aksi takdirde kendimizi, doğru teşhis edilmiş bir hastalığa kesilmiş yanlış reçetede olduğu gibi, çözüm üretmektense sorunu daha da büyüten bir kısır döngünün içinde bulabiliriz. İnsan-merkezli bakış açılarından kaçınmak, ekolojik sorunlara indirgemeci bir tutumla yaklaşmamak, doğadaki canlı-cansız her bir maddi varlığa hak ettiği önemi vermek gibi pek çok objektif yaklaşımı sinema dilinin içine yerleştirmek önemli ilk adımlar arasında yer almaktadır.

Çevre sorunlarının sinemaya nasıl uyarlanması gerektiği üzerine çalışmalar yürüten Paula Willoquet-Maricondi ve Scott MacDonald gibi isimler, ana akım ve uzlaşma yanlısı filmlere karşı alternatif film üretimini odaklarına almaktadırlar. Alternatif film dalgasının ilk temsilcilerinden biri olan MacDonald, kâr amaçlı filmlerde kapitalist bir çehreye bürünen çevresel sorunların, hafif ve uçucu bir eğlenceliğe hapsedildiğini öne sürmektedir. “Toward an Eco-Cinema” (2004) çalışmasında incelenen beş film, *Wot the Ancient Sod* (Diane Kitchen, 2001), *Riverglass: A River Ballet in Four Seasons* (Andrej Zdravic, 1997), *Study of a River* (Peter Hutton, 1996), *Time and Tide* (Peter Hutton, 2000) ve *Sogobi* (James Benning, 2001), ticari sinema kalıplarını öteleyip, gerçeklikten kaçmayı reddettikleri için ekosinemasal birer deneyim haline gelmektedirler. MacDonald’a göre, tümüyle çevreci olan böylesi örnekler, “estetik, entelektüel, psikolojik ve manevi” açıdan etkileyici bir manzara sunma ve doğayı derin bir anlayış ve teslimiyetle, farklı ve eleştirel bilinç düzeylerinde kavrama pratiklerini de masaya yatırmaktadırlar. Çevre sorunlarını gündemine almakla kalmayıp izleyicilerini çözümün bir parçası haline getirerek birer aktiviste dönüştürme potansiyeline sahip filmleri incelemeye alan Paula Willoquet-Maricondi’ye göre ise; ekolojik bilinç, hassasiyet ve adalet gibi olguların hayatımızın merkezinde yer alması, sadece ve sadece alternatif ve avangart film pratikleriyle mümkün olabilir. Bu noktada, ana akım içinde yer alan filmlerle birlikte uzlaşmaya dayalı (konvansiyonel) sinema yapımları, seyirciyi anlatısal açıdan bir “aldanma”ya maruz bıraktıkları için çerçevenin dışında bırakılırlar. Örneğin, Kiyoshi Kurosawa ve Peter Greenaway gibi *eko-auteurler* aracılığıyla hem yeşile dönük bir sanat sinemasını hem de seyirci eylemliliğini olanaklı kılacak yapımlara imza atmak mümkün olabilecektir (akt. Bülbül, 2015, s. 15).

Çevre sorunlarının sinemaya uyarlanma şekline Maricondi ve MacDonald’dan farklı ve karşı bir çerçeveden bakan isimler de bulunmaktadır. Stephen Rust, Salma Monani ve Sean Cubitt’e göre, “*Üretici bir ekoeleştirel keşif ve dikkatli bir analiz sunan tüm filmler, sinemanın etrafıyla olan ilişkisi üzerine merak uyandıran perspektifler sunabilir.*” Öte yandan, Tommy Gustafsson ve Pietari Kaapa gibi isimler de çevresel hassasiyetlerini gündemine alan filmlerin, sınırları aşan sosyo-kültürel bir dolaşımın angaje olarak, küresel bir ekolojik bilinç yaratma potansiyeline sahip olduğunu düşünmektedirler (akt. Bülbül, 2015, s.16).

Çevre sorunlarının sinemaya uyarlanma şekline dair yürütülen kuramsal tartışmalar, kıyametçi söylemin baskın olduğu ABD’de oldukça önemli dönüşümlere imza atabilir. Greg Garrard, “vahiysel retorik”in (revelational rhetoric) bugün çevresel söylemin önemli bir parçasını oluşturduğunu belirtmektedir. Bu söylem biçiminin aktivistleri harekete geçirdiğini, kararsızları ikna ettiğini ve belki de hükümeti ve ekonomi politikalarını dahi etkileyebildiğini söyleyen Garrard’a göre, özellikle ABD’de edebi kıyametçi duygusuna hitap eden bu söylem oldukça yaygındır. Çevre sorunları medyada bütünüyle felaketçi bir algıyla nakledilir ve bunun üzerinden büyük bir drama yaratılır. Çevre sorunlarının bu şekilde yansıtılması hem daha çok ilgi çeker hem bu sayede haberler, kimi olayları süreçlerden daha kolay aktarabilir. Dolayısıyla kıyamet, duygusal yönü baskın olan bir çeşit referans biçimi olarak çevreci söylemin içine yerleşir (2016, s. 154). Büyük oranda dramatik bir yapının üzerine inşa edilmiş bu eskatolojik¹⁰ anlatının, sorunları olduğundan daha karmaşık bir hale soktuğunu, hem felsefi hem siyasi anlamıyla gruplar arasında birlik duygusundan ziyade güçlü bir çatışma yarattığı açıktır. Garrard için bu, tepkisizlikleriyle dalga geçilen şüphecilerin kışkırtılması ve kimi inanan grupları da çatışmaya hatta şiddete yönlendirerek toplumsal kutuplaşmanın derinlemesi (2016, s.154) anlamı taşımaktadır. Bugün geldiğimiz noktada ekolojik sorunlar, hemen her doğa olayını çok büyük bir ekolojik krizin başlangıcı olarak gören felaket tellallarıyla, doğrudan bağlantısı olduğu halde, kimi iklim olaylarını dahi küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi nedenlerle açıklamaktan imtina ederek müphem bir retorik söylem benimseyen iklimbilimcilerin çatışmasından çok daha büyük önem arz etmektedir. Bu noktada sinemadan beklenen, retorik söylemin bu çeşitlerinden uzak durarak objektif, tutarlı ve çatışmadan uzak olumlu bir ekolojik bilinçlendirme düşüncesini ya da duygusunu yeniden kitlelere yansıtmak olmalıdır.

Kıyametçi söylemlerin radikal ve trajik bir şekilde aktarılması, çevre sorunlarının çözümüne yardımcı olmayacağı gibi, onları çok daha karmaşık hale getirmektedir. Eskatolojik anlatının trajik ve radikal yönlerinden başarılı bir şekilde sıyrılmış olan Terry Gilliam’ın *12 Maymun* (Twelve Monkey, 1995) adlı distopik filmi, ekolojik sorunlara dair son derece sofistike ve büyük oranda da başarılı bir bakış açısı kazandırmaktadır. Genetik mühendisliğin ürünü olan bir çeşit virüsün dünyanın neredeyse tamamını yok ettiği ve geriye kalan küçük bir azınlığın da yer altında yaşamak zorunda kaldığı 1990’lar ABD’sinde geçen filmi, gerek geleneksel

¹⁰ “Kıyametvari” anlamıyla kullanılmıştır. Kaynak: Greg Garrard, *Ekoeleştirir*, (2012) Kolektif Yay.

Hollywood anlatılarını ve temsillerini yıkarak, gerek ise ekolojik yaklaşımda insan-merkezli düşünce kalıplarından mümkün olduğunca uzaklaşmaya çalışarak, sinemaya önemli bir söylem dili armağan etmektedir. Frederick Buell'e göre, son dönemlerde kısmen çevresel tehditlerin de geçirdiği evrim ile beraber, çevrecilik dramatik kıyamet söylemlerinden giderek uzaklaşmaya başlamıştır. Kıyamet sonrası yaşam anlatılarının çevre sorunlarına, özellikle 1970'li yıllarda türemiş olan kıyamet günü anlatılarından çok daha etkili ve yalın bir şekilde müdahale ettiğini savunan Buell, Gilliam'ın *12 Maymun* adlı eserini bu dönemin en başarılı çalışmalarından biri olarak tarif etmektedir (2003, s. 248-252). Filmde kıyameti durdurmak için zamanda geri gönderilen James Cole (Bruce Willis), dünya nüfusunun neredeyse tamamının yok olmasındaki asıl sorumluluğun Twelve Monkey adlı hayvan hakları aktivistlerinden değil, radikal derecede çevreci ve biyo-merkezci bir bilim insanından kaynaklandığını öğrenir. Gilliam, bu yaklaşımıyla çevreci ve hayvan aktivisti gruplara karşı kamuoyunda giderek yükselen önyargıların içini oyma girişiminde bulunur. Ona göre bu gruplar, bir çeşit Cassandra Kompleksi¹¹ yaşayan, gelecekteki korkunç felaketleri gören fakat buna kimseleri inandırmadıkları için çaresizce mücadele eden ve acı çeken insanlardır. Filmin teması da büyük oranda bu kompleks üzerine inşa edilmiştir. Zaman zaman Foucaultcu analizlerden de yararlanarak kıyametin öncesine ve sonrasına dair çarpıcı çözümlemelerde bulunan Gilliam, kamuoyuna asıl sorumluları işaret etmekten çekinmemektedir.

Öte yandan, Terry Gilliam, *12 Maymun*'da, Bruce Willis'in canlandırdığı erkek kahraman James Cole'u pejmürde, hastalıklı, kadın arkadaşının yardımı olmadan işlerini yoluna koymakta zorlanan ve pek çok anlamda ona bağımlı olan bir karakter olarak resmetmekte ve bu erkek kahramanı üstlendiği görevi başarıyla yerine getiremeden öldürtmektedir. Finalde ise erkek kahramanın başaramadığı görevi bir kadına veren Gilliam, kadın kahramanın dünyayı virüsten kurtarıp kurtaramayacağına dair bir şey göstermeden filmi bitirmektedir. Aslında kadın kahramanın finalde kendisini "sigortacı" olarak tanıtması, Gilliam'ın kadın kahramanın görevini başarıyla yerine getirdiğini kısa yoldan söyleme biçiminden başka bir şey değildir. Sadece ekolojik sorunlara değil, toplumsal cinsiyet temsillerine de yıkıcı bir saldırıda bulunan Gilliam, sinema dilinin yetkin şekilde kullanıldığında ne denli işlevsel bir şeye dönüştüğünü kanıtlar nitelikte bir işe imza atmaktadır. Postmodern anlatı tekniklerinin

¹¹ Bu kavram, geleceği görme gücüyle yıkımları önlemeye çalışan, fakat sözünü geçiremediği için başına gelen belalardan iki misli etkilenip üzülen bilincin dramını simgelemektedir. Kaynak: Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, (2003) Remzi Kitabevi A.Ş.

(pastiş, parodi, şizofreni) ustaca kullanıldığı *12 Maymun*, ekolojik sorunların sinemada “nasıl” temsil edilmesi gerektiğine dair büyük oranda başarılı bir örnek sunmaktadır.

Jean-Michel Valantin, *Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon ve Washington* (2006) adlı kitabında Hollywood’un “tabiatı yenmek” olarak ele aldığı kimi stratejik noktalara dikkat çekmektedir. *Kurtuluş Günü* (Independence Day, 1996), *G.I. Jane* (1998) ve *Er Ryan’ı Kurtarmak* (Saving Private Ryan, 1998) gibi filmler gösterime girdiği andan itibaren, tabiat, Hollywood’un yanı sıra strateji üzerine çalışma yürütmekte olan resmi ya da özel pek çok araştırma kuruluşu için de bir tehlike ve tehdit unsuruna dönüşmektedir. Ekolojik problemlerle beraber Kaliforniya yeraltı fay hattının sistemi de stratejik olarak incelenmeye başlanır. Valantin, öte yandan Mick Jackson’un yönettiği ve Tommy Lee Jones’un başrolünü üstlendiği 1997 yapımı *Volkan* (Volcano) filminin çevrenin varlığını stratejik bir korku olarak nasıl ele aldığına da değinmektedir. Los Angeles’ta ansızın harekete geçen bir volkan, “çevresel bir Pearl Harbor” ile başlar. Dakikalar içinde devasa bir lav akıntısı meydana gelir ve caddeleri, sokakları, yoluna çıkan her şeyi yıkıp geçer. Belediyede çevre krizlerinden sorumlu olan memur, her şeyi kontrol altına alır ve itfaiye, polis, kamusal çalışmalar ve milli güvenliği kontrol ederek, bir bent yardımıyla lavı denize doğru yönlendirir. Valantin’e göre Hollywood, bu felaket filminde bizzat tabiatın kendisini insan topluluğunu yok etmeye kararlı bir istilacı düşman olarak ele almaktadır (2006, s. 133).

Farrell’a göre Amerikan radikalizmi büyük oranda kişisel bakış açılarıyla şekillenmiştir. Kişisel sorumluluk politikasına inanan bir grup Amerikalının (Farrel, 1997, s. 252-254) ön ayak olduğu çevrecilik faaliyetleri, Carson’ın *Sessiz Bahar* eseri ile birlikte çoğalarak büyümüştür ve günümüze kadar gelmiştir. Pat Brereton ise bu “bencil olmayan” iyi niyetli aktivistlerin *Büyük Kanyon* (Grand Canyon, 1991) gibi filmlerde pozitif şekilde temsil edildiklerini dile getirmektedir (2005, s. 25). Ekolojik meselelerde en temel “yanlış” inanışların başında, sorunun kişisel sorumluluklarla aşılabilecek bir şey olduğuna olan sarsılmaz inanç gelmektedir. Murray Bookchin, *Ekolojik Bir Topluma Doğru* (1996) adlı kitabında günü kurtarmaya yönelik bu Amerikan radikalizmine yönelik oldukça sert eleştirilerde bulunmaktadır:

“Şimdi ‘radikal’ dediğimiz şey, üç asırlık devrimci muhalefet, toplumsal ajitasyon, entelektüel aydınlanma ve popüler başkaldırının tiksindirici bir taklididir. Zamanımızın

radikal politikaları denince akla, seçim sandığının rehaveti, imza kampanyalarının ölümcül yavanlığı, arabalara yazılan sloganlar, manipülatif politikacıların çelişkilerle dolu retorigi, kamusal coşku yaratan gösteri sporları ve nihayet küçük reformlar için diz çöküp yalvaranlar geliyor; kısaca, doğrudan eylemin, savaşçı taahhütlerin, isyancı çatışmaların, tarihteki her devrimci projenin işareti olan toplumsal idealizmin yalnızca gölgeleri. Dilekçelerin, sloganların, gösterilerin ve sabır isteyen kamusal eğitim görevinin bu projelerde yeri yok demek değildir bu. Ancak maceracı kaçamaklara, dengeli bir devrimci duruşun, yani uygun hedeflere varmanın uygun araçlarını yaratmaya yeten zaman ve mekan duyusuna sahip bir duruşun yokluğunun tanınması anlamını yüklemek zorunda da değiliz. Bana göre, çağdaş radikalizmin hedefleri orta yaş burjuva oportünizminin, küçük kazanımlar için satışın, aynı zamanda anlamsız seçmen yığınları olan ‘kitleler’in saygısını kazanmanın, gitgide daralan bir tercihler dünyası üreten "ehveni şer" politikalara yozlaştırıcı bir çekilişin ve nihayet toplumsal fikirlerin, örgütsel alışkanlıkların ve ütopyacı vizyonların kemikleşmesinin bütün özelliklerini taşıyorlar.” (1996, s. 18).

Bookchin’in belirttiği gibi, günümüzde “radikal düşünce”den anlaşılan şey, hem insana hem de doğaya yönelik yıkıcı politikalar benimseyen sisteme meşruluk kazandıran davranışlar bütününden öteye gitmemektedir. Her geçen gün daha uzlaşmacı bir çizgiye kayan ve daha azını talep eden bir radikalizmin, içinde yaşadığımız çağın ekolojik felaketleri için çare üretmek gibi bir kapasitesi bulunmamaktadır. Dolayısıyla, ekolojik sorunların “yangın alarmı” verdiği günümüzde, sorumlulara karşı örgütlü ve sonuca odaklanmış kararlı bir duruş sergilenmediği sürece anlamlı bir mesafenin kat edilmesi mümkün görünmemektedir. Sinemanın ise kesinkes bu türden önemli ayrıntıları es geçmemesi gerekmektedir. Bu noktada tekrardan hatırlatmakta fayda vardır ki, söz konusu ekolojik sorunlar olduğunda, sinemada iyi niyetli ama “sorunlu” temsillerin pek çok diğer içeriğe oranla çok daha az tolere edilecek yanları bulunmaktadır.

Eko-eleştirisinin doğanın ve insan-olmayan varlıkların sinemada nasıl temsil edildiklerini kavramaya yönelik bilinci yükseltmede oldukça önemli bir rol üstlenme kapasitesi bulunmaktadır. Filmlerdeki tarihsel, ideolojik, kültürel ve görsel kodları çözmede işlevsel bir rol üstlenebilecek olan eko-eleştiri, filmlerin çevreye ve insan-olmayan varlıklara yönelik ön yargılı ve “yanlış” yönlendirmelerle dolu çelişkilerini de açığa çıkarma görevi üstlenebilecektir. Elbette ki eko-eleştirisinin kazandıracığı eleştirel çerçeve ve bilgi, izleyicinin

çevresel değerlere yönelik davranışlarını etkileyen bir çeşit ilham kaynağı olsa da onları hem kişisel hem de politik olarak harekete geçirme garantisi vermemektedir. Yine de çevresel yıkım çağında kültürel metinler aracılığıyla yayılacak her türlü yapıcı eleştiri büyük önem taşımaktadır.

1.3.1. Derin Ekoloji

Derin ekoloji, çevre sorunlarını gündemine alan hareketler içinde en tartışmalı olanlarından biridir. İnsan ile doğa arasında organik bir bütünlük olduğunu dile getiren derin ekolojistler, oldukça gerçekçi olan bu iddialarına rağmen, çoğu zaman bu iddialarıyla çelişen ifadelerde de bulunmaktadır. Katı insan-sevmez (mizantrop) tavırları, onları nedenlerinden bağımsız olarak kitleli meşru kılmaya çalışan bir çizgiye kadar itmiştir. Bu başlıkta derin ekolojinin ne olduğu ve derin ekolojiye yöneltilen eleştiriler detaylı olarak tartışılacaktır.

Derin ekoloji, Norveçli düşünür Arne Naess'in temellendirdiği çağdaş doğa felsefesi akımlarından biridir. Derin ekoloji terimi ilk kez Naess'in 1973 yılında yayımlanan "*Deep Ecology Movement: Some Philosophical Aspects*" adlı makalesinde kullanılmıştır (Dündar, 2012, s.59). Roussopoulos'ya göre, ekolojik krizler ve çevre problemleri söz konusu olduğunda karşımıza çıkan en radikal duruşların başında derin ekoloji gelmektedir. Öte yandan, literatürde oldukça geniş yer kaplayan derin ekolojinin henüz net bir tanımı yoktur (2017, s.64). Derin ekolojiyi tanımlamanın zorluğu, büyük oranda onun bilinen tüm çevreci tutumların ötesinde bir yerde konumlanma isteğinden kaynaklanmaktadır. Michael Tobias'ın derin ekolojiye dair düşünceleri şu şekildedir:

“Derin ekoloji, hiçbir şekilde faydacı ya da rasyonel amaçlar gütmeyen kişisel duygu durumları, değerler, estetik ve felsefi düşüncelerle ilgilidir. Tanımları gereği, bu akımın yegâne temellendirilmesi doğanın mükemmelliğine, dengesine, sahiciliğine ve güzelliğine dayanmakta ve insanoğulların biyolojik ve psikolojik ihtiyaçlarının bu doğal dünyayla tam anlamıyla uyumlu hale getirmesi gerektiğini savunmaktadır.” (akt. Roussopoulos, 2017, s. 65).

Tobias'ın da açıkça belirttiği üzere, derin ekolojinin öncelikleri arasında doğayla insan arasında faydacılıktan ve rasyonellikten uzak, doğanın dengesini gözetken bir ilişkiyi daim kılma çabası bulunmaktadır. Fakat doğadaki tüm canlıların hayatta kalmaları için belirli

düzeyde faydacı bir anlayışa ihtiyacı vardır. İnsanlar için de belli düzeyde faydacı bir anlayışın ve rasyonelitenin bütünüyle yanlış olduğunu dile getirmek “doğru” olmayacaktır. İnsanların bu olguları belli düzeylerde benimsemesinden çok, bu olguları hangi noktada ve ne düzeyde bir sömürü ve tahakküm ilişkisine dönüştürdükleri çok daha büyük bir önem arz etmektedir; çünkü insanın sahip olduğu rasyonalite her zaman doğa için bir tehdit oluşturmak durumunda değildir; rasyonalite, sömürüden uzak bir zemin üzerine inşa edildiğinde doğa için faydalı bir olguya da dönüşebilmektedir.

Derin ekolojistler doğanın insanın çıkarları için korunması gereken bir yer olarak düşünülmesine şiddetle karşı çıkmaktadırlar. Garrard’a göre derin ekolojistler, Batı felsefesi ve kültüründe doğa ile insan arasında yaratılmış olan ikiliği çevre krizinin en önemli sebebi olarak görmektedirler. Çevre krizi sorununu çözmek için insanların ve ekosferin monist ve ilkel bir yaklaşımla yeniden özdeşleştirilmesi gerektiğini düşünen derin ekolojistler, insan-merkezli değerler sisteminden doğa-merkezli değerler sistemine geçişi savunmaktadırlar (2016, s. 43).

Abdullah Çüçen, “Derin Ekoloji” (2011) adlı makalesinde derin ekolojinin kendisini “doğa-merkezli” bir düşünüş olarak, “insan-merkezli” çevreciliğin tam tersi olarak konumlandığını belirtmektedir. “Vahşi doğa”yı merkezine alan bu düşünüş, temelde idealist bir çerçeveden hareket ederek doğayla mistik bir “birlik” olarak bütünleşme yolunu Budizmde, Taoizmde ve özellikle diğer doğu dinlerinde aramaktadır. İnsanın doğadan ötekileşmesini “ilk günah” olarak gören ve bunu lanetleyen derin ekolojistler, evrimsel süreçteki farklılıkları görmezden gelerek canlı cansız her şeyi “eş değer” sayarak bu yabancılaşmanın ortadan kaldırılacağını savunmaktadırlar. Büyük oranda “mistik ekoloji” denebilecek “derin ekoloji” hareket(leri) tüm yaşam biçimlerini, bakteriler ve virüsler de dâhil olmak üzere, “içsel değerler” açısından birbiriyle eşitleyen “biyo-merkezcilik” denilen ortak bir görüşü paylaşmaktadırlar (2011, s.6).

Greg Garrard’a göre, derin ekoloji akımı Taoizm ve Budizm gibi Doğu dinlerinin mistik inanç sisteminden oldukça fazla etkilenmekle birlikte, aynı zamanda Assisili St. Francis (1182-1286) ve Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955) gibi Hristiyanlığın heterodoks kanadını temsil eden isimlerin yanı sıra, Hristiyanlık öncesi Vika, Şamanizm, Kızılderili ve benzeri “ilkel” dinlerin modern temsillerinden de etkilenmiştir (2016, s.44) Derin ekolojinin bu denli

güçlü manevi bağlarının olması, onun rasyonel düşünce biçimleri ve bilimsel olanla çatışma yaşama olasılığını yükselten en önemli etken gibi görünmektedir.

Devall&Session, derin ekolojinin çevresel sorunlara yönelik bölük pörçük yaklaşımın ötesine geçerek, çok daha geniş kapsamlı felsefi ve dini bir dünya görüşünü eklemlene gayreti içinde olduğunu belirtmektedirler. Derin ekolojinin merkezini, ekolojik bilinci de kapsayan, kendimiz ve doğaya ilişkin temel sezgi ve deneyimlerimiz oluşturmaktadır. Devall&Session’a göre, siyaset ve kamu politikalarına yönelik belli bakış açıları da tabiatıyla böyle bir bilinçten çıkmaktadır. Tüm bu sorular, gelmiş geçmiş tüm kültürlerle ait olan insanların nesiller boyunca yüzleştikleri uzun vadeli felsefi ve dinsel sorunlardır. Benzersiz bir birey olmak ne anlam taşımaktadır? Birey, bir yandan kendi benliği ile “Öteki” arasındaki keskin ayrımı ortadan kaldıran bütünlüklü sistemin ayrılmaz veçhelerinden biri olmaya devam ederken, diğer taraftan da benzersizliğini koruyup keskinleştirmeye nasıl devam edebilir? Bu noktada, Theodora Roszak’ın “parçalarının toplamından büyük bütünlerin uyanışı” ile “bu disiplin özünde düşünsel (contemplative) ve sağaltıcıdır” tespitiyle sonuçlanacak bir bakış açısı anlamı taşımaktadır (2019, s.136-137).

Girizgâhta da vurguladığımız gibi derin ekolojiye yönelik pek çok eleştiri yapılmıştır. Bu eleştirilerin en önemlilerinden biri de toplumsal ekolojinin öncü ismi olan Murray Bookchin’den gelmiştir. Murray Bookchin organik kültürlerin pek çok özelliğini sevmekle beraber, bu kültürlerin naif dinsel, mitik ya da büyüye dayalı inançlarının ve kozmolojilerinin günümüzdeki ekolojik hareketlere uyarlanmasının karşısında olduğunu belirtmektedir. Bookchin bu bağlamda derin ekoloji hareketine oldukça sert eleştiriler getirmektedir. Derin ekolojinin Rönesans nefretine varan insan-sevmez anti-hümanizmini, katı Malthusçu tavrını ve “biyo-merkezci” anlayışlarının kendileriyle çelişen yönlerine vurguda bulunan Bookchin, derin ekoloji hareketinin ekolojik politikayı ve felsefeyi son derece sorunlu bir hale getirdiğini belirtmektedir (1994, s. 24-25). Kimi derin ekolojistlerin özellikle nüfus konusunda dayanaksız ve acımasız yaklaşımları, Bookchin’in bu eleştirilerini “haklı” kılmaktadır. Derin ekolojistlerin mizantropiye varan fikirleri, onların doğaya yönelik yaklaşımlarının da sorunlu olduğunu göstermektedir. Her şeyden önce, insan da doğanın bir parçasıdır ve özellikli bir insan nefreti, onu doğadan ayrı düşünmek fikrini de beraberinde getirmektedir. Öte yandan,

bir şeyin karşıtı olmak ya da onun haksızlığına vurgu yapmak için ondan nefret etmek gerekmemektedir.

Derin ekoloji hareketi dünya üzerindeki pek çok ekolojik sorunun kaynağını kontrolsüz nüfus artışı olarak göstermektedir. Roussopoulos’ya göre, bu inanışları onları neredeyse “ırkçılık” sınırlarında dolaşan bir harekete dönüştürmüştür; çünkü derin ekolojistler, kıtlığı, aşırı nüfus artışının önüne getirilmiş “doğal” bir tampon olarak görmektedirler ve insanların kıtlık yaşayan bölgelere yardım etmemesi gerektiğini düşünmektedirler (2017, s. 65-66). Her ne kadar içinde yaşadığımız dönemde meydana gelen ya da alarm veren çevresel felaketlere yönelik her tavrın önemli bir işleve sahip olduğunu düşünsek de Afrika ve Uzak Asya’nın bazı kesimlerindeki “açlık” ve “kıtlık” sorununu kapitalist-emperyalist egemenlerin omuzlarından almaya çalışan fikirsel bir yaklaşımın tutarlı olduğunu savunmak oldukça güçtür. Bu bölgelerdeki kıtlığı “doğal” olarak açıklamaya çalışmak, doğayı tamamen görmezden gelerek üretim histerisi geçiren kapitalist dünya düzenini temize çekmek demektir. Bu yaklaşım, ekolojik sorunları ana gündemi yaptığını iddia eden felsefi bir düşüncenin bariz çelişkisi olarak karşımızda durmaktadır. Derin ekoloji hareketi bu bağlamda belirli bölgeleri işaret etmiyorsa bile hangi kıtlığın “doğal” birer savunma biçimi olduğunu açıklamakla sorumlu olmak durumundadır. Örneğin, ekonomik nedenlere bağlı istilacı tutumların doğurduğu kıtlık biçimleri yeterince “ilkel”, “mistik” ve “doğal” mıdır? Kıtlığın bu biçimlerine de müdahale edilmemesi mi gerekmektedir? Geldiğimiz noktada derin ekolojistlere bu bölgelerde kıtlığa neden olan sistemin, aynı zamanda çevresel felaketlere neden olan sistemle aynı olduğunu hatırlatmak gerekmektedir. Kâr hırsıyla yanıp tutuşan Amerikalı ya da Avrupalı şirketlerin, Afrika’nın kırsal kesimlerinde yaşayan insanlarla eşit oranda doğaya zarar verdiklerini düşünmek, derin ekoloji hareketinin rasyonel düşünce karşıtlığına denk düşen durumuna açıklık getirmektedir. Ekolojik sorunlara ekonomi politikten, adaletsizlikten ve her türlü tahakküm biçimlerinden bağımsız olarak yaklaşmak, bu sorunları derinleştirmek ve karmaşıklaştırmaktan öteye gitmeyen bir tavır olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

1.3.2. Toplumsal Ekoloji

Toplumsal ekoloji düşüncesinin öncüsü Amerikalı siyaset felsefecisi ve bilim insanı olan Murray Bookchin olarak kabul edilmektedir. Büyük oranda Bookchin’nin felsefi ve politik

düşüncelerinin ekseninde şekillenmiş olan toplumsal ekoloji; hiyerarşi ve tahakkümün mevcut ekolojik sorunların varlığında oldukça önemli yer tuttuğunu savunmaktadır. Doğayla uyum içinde yaşamayı ve hiyerarşik bir düzene karşı çıkarak işbölümüne dayanan toplumsal bir yapılanmayı teklif eden toplumsal ekoloji düşüncesi, “ekoloji” adı altında ortaya çıkan hareketlerin ya da eğilimlerin titizlik içerisinde incelenmesi gerektiğini savunmaktadır.

Bookchin’e göre Rönesans, Aydınlanma ve Fransız Devrimi gibi felsefi, bilimsel ve siyasi gelişmelerin getirdiği toplumsal çözülmeyle birlikte içinde bulunduğumuz çağın sorunlarını çok daha kapsamlı ve kavrayıcı bir şekilde ele almak gerekmektedir. Böyle bir yaklaşımın da toplumsal olanla bilimsel olanın sentezinden doğabileceğini düşünen Bookchin için önceki toplumsal ve bilimsel yaklaşımların getirdiği kazanımların önemini yadsımadan yola devam etmek son derece önemlidir. Bookchin, doğa ile toplum arasındaki görünürdeki “çelişkiler” tarafından ortaya konan önemli sorunlara yapıcı bir yaklaşımla çözüm aramanın mantığından söz etmektedir ve büyük oranda geleneksel bilimsel yaklaşımların yaptığı gibi olguları parçalara bölme ve bu parçaları tek tek inceleme lüksümüzün de artık kalmadığını düşünmektedir. Olguları birleştirerek, birbiriyle ilişkilendirip ve özgüllükleriyle beraber bütünlükleri içinde görmemiz gerektiğini savunan Bookchin’e göre, toplumsal ekoloji bu gereksinimlere yanıt olarak ortaya çıkmıştır ve çağın gerekliliklerine uygun bir disiplinle formüle edilmiştir (1994, s. 100).

Fikret Başkaya toplumsal olayları ve süreçleri zorunlu olarak a) ekonomik/ekolojik b) politik ve c) kültürel-ideolojik veçhelerin ya da kertelerin diyalektik bütününden meydana geldiğini savunmaktadır; yine Bookchin ile benzer şekilde bilimsel olanın bu nitelikten dolayı “bütünü” kavrayıcı yapıya sahip olması gerektiğini düşünmektedir. Başkaya için toplum bilimlerinin giderek parçalanıp, bölümlere ayrılması, dar alanlarda uzmanlaşan kesimlerin ortaya çıkmasına neden olmaktadır ve çoğunlukla bu kesimler hemen hiçbir şeyden anlamamaktadır. ABD’de iktisat doktoru olduğu halde, kapitalist, emperyalist ve hegemonik bir ülkede yaşadığından habersiz insanların varlığını, toplumsal bilimlerdeki parçalanmaya bağlayan Başkaya, bu parçalanmanın da bilinçli olarak oluşturulduğunu düşünmektedir (1995, s. 11).

Toplumsal ekolojistler, derin ekolojistlerin benimsedikleri çevre-merkezci monizmi fazla samimi bulmamaktadırlar; çünkü derin ekolojistlere göre, her ne kadar insanlar doğanın bir parçasıysa da yaptıkları pek çok şey “doğa dışıdır” ve bu şekilde üstesinden gelmeye

çalıştıkları ikilik yine kendini göstermektedir. Oysaki diyalektik yaklaşım, insan kültürünün, yani insanın “ikinci doğası”nın, “birinci doğası”ndan geçirdiği evrimin hala sürmekte olduğunu ve her birinin diğerini dönüştürdüğünü dile getirmektedir (2016, s. 52). Bookchin, toplumsal ekolojinin birinci doğa ve ikinci doğa terimlerine başvurması, birinci doğadan ikinci doğaya geçişin özelliklerini incelemeye başladığımızda özellikle anlam kazanmaya başladığından söz etmektedir. Bookchin, birinci doğadan ikinci doğaya geçişte ya da insani olmayan topluluklardan insan toplumuna doğal geçişlerde, Robert Briffault’nun “insan yavrusunun uzun süren bağımlılık ve olgunlaşması”, yani, “primat anne ilişkisini temel alan bir gelişme,” tezinden ilham almaktadır. Yine, tamamen toplumsal bir terim olarak ele aldığı *hiyerarşi* kavramını, salt ikinci doğanın bir özelliği olarak okuyan Bookchin, bu kavramın ideolojik komuta ve itaat sistemlerine hizmet amacıyla türetildiğine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, hiyerarşi teriminin etimolojisine değinen Bookchin, bu sözcüğün rahiplerin örgütlenme biçimlerini tarif eden Yunan teriminden türetildiğini belirtmektedir (1994, s. 33).

Toplumsal ekoloji hareketi, insanın doğa üzerinde mutlak hakimiyet kurmasını ve onu tahakkümü altına almasını insanlık tarihinin evrensel bir mirası olarak kabul eden düşünce biçimlerine karşı durmaktadır. En azından, bu bakış açısının ilkel ve yazı-öncesi insan topluluklarına yabancı olduğunu kabul etmekten çekinmemektedir. Kavramsal açıdan tarihi bir arkeolojik kazıya girildiğinde, kavramın tedricen çok daha geniş toplumsal gelişimden sonra ortaya çıktığı görülmektedir. Başlangıçta var olan eşitliği bozan dinamiklerin başında kabile topluluklarının dağılarak kentleri oluşturması ve toplumsal idarenin devlet aygıtı tarafından gasp edilmesi gelmektedir. Tüm bu süreçlerin sonunda olumsuz anlamda etkilenen tek şey toplumsal yaşam olmamıştır; aynı zamanda insanların birbirlerine karşı tavırları, insanlığın kendine bakışı ve son kertede doğal dünyaya olan bakışı da bütünüyle değişmiştir. Tahakküm kavramının modern insanın en içten davranışlarını ve en ufak eylemlerini dahi ne derece etkilediğini daha iyi anlamak için, kimi yazı-öncesi toplulukların daha yakından incelenmesi yeterli olacaktır (1994, s. 126-127).

Bookchin, ekolojik ve akılcı bir toplum inşasına dayalı projesine “özgürlükçü yerel yöneticilik” adını vermiştir. Bookchin’in bu yeni yönetim anlayışına göre toprak, fabrikalar ve ulaşım gibi hayatın maddi araçları üzerinde halkın denetimini kabul eden anlayış “özgürlükçü”, halkı ilgilendiren meseleler üzerinde yurttaşların denetimini öneren yurttaş

meclisleri geliştirmesi yönünden ise “yerel yönetimci”dir. Yerel yönetimler ve bunların ekonomileri bölgesel ölçekte karşılıklı bağımlılığı teşvik ettiğı için konfederalisttir. Siyaseti belirleyen kararlar yerel yönetimlerdeki yurttaş meclislerinde öne sürölür ve karara bağlanırlar, konfederal konseylerdeki yetkili delegeler önemle takip edilir ve gerektiğı zamanlarda geri çağrılabilirler. Bu sayede, kendi içinde kapanabilecek toplulukların dar görüşlölüğünden uzaklaşarak, ekolojik ve akılcı bir topluluğun koordine edilmesi sağlanabilir. Böylece, özgürlükçü yerel yönetimlerde ekolojik temelli rasyonel bir toplumsal ve ekonomik örgütlenme öngörölülebilir. Tarım ve ekonomi ile ilgili bütönlöklü politikalar ve kararlar yurttaşlar tarafından halk meclislerinde tartışılarak alınabilir. Bu bağlamda yurttaşlar; işçiler, çiftçiler ve profesyoneller olarak değil, birer yurttaş olarak toplumun genel çıkarları doğrultusunda bu meclislere katılırlar (akt. Şen, 2016, s.75-76).

Toplumsal ekoloji, tahakküm ve güç ilişkileri üzerinden ilerleyen düşünsel ve davranışsal yaklaşımların insanın doğası gibi gösterilmesine şiddetli bir şekilde karşı çıkmaktadır. En azından, tarihsel açıdan bakıldığında bu kavramların ilkel ve yazı-öncesi toplulukların birer parçası olmadığını vurgulamaktadırlar. Dolayısıyla, toplumsal ekolojistler güç ilişkileri üzerinden belirlenen toplumsal yapıların, daha çok modern dönemde ortaya çıktığını ve bu yapıların da devlet aygıtı tarafından meşrulaştırıldığını iddia etmektedirler.

1.3.3. Eko-feminizm

Bugün modernizmin ve gelişmişliğin kalesi olarak kabul edilen Batı toplumlarında bile yakın geçmişe kadar “Kadınlar insan mıdır?”¹² tartışması yapılmaktaydı. Kadınların erkeklere tabi olduğı toplumsal bir düzenin “doğallığını” savunan eril düşüncenin yıkılmasına çalışan feminist teori, nispeten kısa kabul edilecek bir süre içerisinde oldukça önemli adımların atılmasına ön ayak olmuştur. Tekillikten uzak bir alanı işaret eden feminist teorinin pek çok varyantı bulunmaktadır. Feminist teorinin uzantılarından biri de doğaya yönelik tahakkümle kadınlara yönelik tahakküm arasında paralellik kuran eko-feminist harekettir. Bu bölümde, eko-feministlerin başta doğanın uğradığı tahakkümle kadının uğradığı tahakküm arasında paralellik kuran iddiaları olmak üzere, doğa-kadın-tahakküm ilişkisi ve sinemayla olan bağları tartışılacaktır.

¹² Detaylı bilgi için Gisela Bock’un *Avrupa Tarihinde Kadınlar* (2004), adlı kitabına bakılabilir. Literatür Yayıncılık.

“Eski bir bilgelik için yeni bir terim,” olan eko-feminizm, 1970’li yılların sonu ile 1980’li yılların başındaki toplumsal hareketlerden -feminist, barış ve ekoloji- etkilenerek doğmuştur. Terimi ilk kez kullanan isim Françoise D'Eaubonne olsa da terimin popüler hale gelmesini sağlayan en önemli etkenlerin başında, çevresel tahribatlara karşı yapılan protestolar gelmektedir. ABD’deki Three Miles adlı adada meydana gelen erime, ülkede yaşayan pek çok kadının ilk eko-feminist konferansta bir araya gelmelerini sağlamıştır. 1980 yılının Mart ayında gerçekleşen, “Women and Life on Earth: A Conference on Eco-Feminism in the Eighties” adlı konferansta feminizm, militarizm, şifa ve ekoloji arasındaki bağlantılar tartışılmıştır (Mies&Shiva, 2014, s.14).

Left Green Network yazdığı bir manifestoda eko-feminizmi şöyle tanımlamaktadır:

“Özgür, barışçıl ve ekolojik bir toplumun yaratılması için kadınların özgürlüğü olmazsa olmazdır. Kapitalizm her ne kadar insanın insanlıktan çıkarılmasında ve doğanın yok edilmesinde yeni boyutlara ulaşmış olsa da, yaşadığımız toplumsal ve ekolojik krizin kökenleri kapitalizmden daha eskidir. Bu krizin kökenleri ataerkilliğin ortaya çıktığı binlerce yıl öncesine gitmektedir. Gene bu dönemde Neolitik savaşçı kastların ilkel militarizmi tarihte bir dönüm noktası olarak hiyerarşi, tahakküm ve fetih etrafında yapılmış erkek yönelimli bir kültürün temellerini oluşturmuş ve bu kültür o dönemden beri toplumsal gelişimimizi zehirlemiştir.

Ekofeminizm, kültürel feminizmin de vurguladığı üzere, kadınların tarihsel ve yaşamsal deneyimlerinin onları doğayla güçlü bir bağı olan besleyici varlıklar haline getirildiğini onaylarken, erkek egemenliğini genetik farklılıklara indirgeyen biyolojik determinizmi reddetmektedir. Ekofeminizm ayrıca erkek egemenliğinin tarihsel analizi ile eleştirisini ve sol feminizmin üzerinde durduğu maddi sömürü düzenini kabul ederken, doğayla olan bağlarımızı inkâr ederek ve insan dışı doğanın sadece insanların araçsal amaçları için var olduğunu düşünerek insanların özgür olacağı bir dünya yaratmayı amaçlayan doğacılık karşıtı bir yaklaşımı da reddetmektedir. Ekofeminizm hem kültürel feminizmin hem de sol feminizmin en iyi kavrayışlarını bir araya getirip toplumsal ekoloji ekseninde topluma ve doğaya (insan doğası da içinde yer alacak bir biçimde) yönelik düalist olmayan bütünlükçü bir bakış açısı oluşturmayı amaçlamaktadır.” (akt. Roussopoulos, 2017, s.68-69).

Manifesto, ataerkil ve militarist yapılar aracılığıyla inşa edilmiş baskıcı düzenin kapitalizmden çok daha eski olduğuna dikkat çekmektedir. Tarih boyunca erkek-merkezli felsefe tarafından erkeklığe yüklenmiş idealist söylemlerden dolayı, bu söylemlerin dışında kalan tüm gruplar “Öteki” olarak anılmaya başlanmıştır. Kadınlarla birlikte doğa da bu ataerkil söylemlerin ürettiği tahakküm ve hiyerarşinin içinde sıkışmıştır. Bu bağlamda, manifestoya göre, günümüzde ortaya çıkan ekolojik sorunların kökenlerini kapitalizmden çok daha eskide aramak gerekmektedir. Manifesto, erkek egemenliğine meşruluk kazandırmak adına genetik farklılıklar üzerinden üretilen biyolojik determinizmi de reddetmektedir. Biyolojik determinizme her şeyden önce hayatın tüm karmaşasını genlere indirgeyen yapısından dolayı kuşkuyla bakmak gerekmektedir. Modern toplumların içinde var olan pek çok sömürü biçimi, ilkel toplumlarda gözlemlenmemiştir. Dolayısıyla, insanlık tarihi cinsiyetler, sınıflar ve ırklar üzerinden oluşturulmuş sömürü düzeninin hâkim olmadığı dönemleri de yaşamıştır. Bu dönemlerde genlerin neden belirleyici unsur olarak öne çıkmadığı tartışmaya açıktır. İnsan biyolojisinin genetik yapısından hareket ederek baskıcı güç ilişkilerine meşruluk kazandırmak, insan-doğa ilişkisini modern toplumlarla sınırlamak anlamına gelmektedir. Oysaki duruma evrimsel açıdan baktığımızda da ilişkinin çok daha eski ve karmaşık bir yapısının olduğu görülmektedir.

Greta Gaard’a göre, eko-feminizm, feminist öğretinin pek çok alanında kendine alan açarak var olmuş bir teoridir. Barış hareketleri, işçi hareketleri, kadın sağlığına yönelik çalışma yapan hareketler, nükleer karşıtı hareketler, çevre ve hayvan özgürlüğü için çaba gösteren hareketler, bu alanda çalışma yapan bazı gruplardır. Gaard, eko-feminizmin kadınlarla birlikte, doğanın ve baskı altındaki diğer grupların özgürlüğünü de eşit oranda savunması gerektiğini düşünmektedir. Bunun da bir çeşit “benlik” duygusuyla hareket edilerek mümkün kılınabileceğine inanmaktadır (1993, s.1).

Irene Diamond ve Gloria Ferman Orenstein’in ise *Reweaving the World* (1990) adlı çalışmalarında (1990, s.104-121) eko-feminizme yaklaşımlarını şu şekilde açıklamaktadırlar:

“Eko-feminist hareket, Batı medeniyetinin erkek merkezli (androcentric) ve insan-merkezli (anthropocentric) önyargılarını yıkmakla sona ermemektedir. Kültür/doğa, akıl/duygu, insan/hayvan gibi ikiliklerin eleştirisi yapıldıktan sonra eko-feminizm,

bütün hayatların sürdürülebilirliğini sağlayacak biyolojik ve kültürel çeşitliliğe değer verip onu tanıyacak yeni hikâyeler örmeyi amaç edinir.”

Diamond ve Orenstein’in belirttiği üzere eko-feminist felsefe, belirli olgular üzerinden açıklanacak denli dar çerçeveli bir yapının üzerine inşa edilmemiştir. Eko-feminizm için, hem biyolojik hem de kültürel açıdan eşitlikçi ve sürdürülebilir bir yaşamı mutlak kılmanın yegâne yolu belirli olgulara savaş açmaktan geçmemektedir.

Pelin Kümbet’e göre, eko-feminizm, sosyal adalet (social justice) arayışı içine girdiğinde ve sorunu derinlemesine incelediğinde, çevresel yıkım ve kadın sömürsünün çıkış noktalarının benzer olduğunu fark etmiştir. Erkek-merkezli (androcentric) düşünce biçimlerinin, kadın bedeni/zihni üzerindeki tahakkümü ile doğa üzerindeki tahakkümü arasında oldukça paralel noktalar bulunmaktadır. Ataerkil kültürde ve hiyerarşik ikilikte (hierarchical dualism) en yüksek değer erkeğe verilmiştir. Erkeklerin dünyayı ikilikler ve bölümler üzerinden değerlendirme biçimine karşılık olarak kadınlar, dünyayı devam eden bir süreç olarak (continuity) görmektedirler. Dolayısıyla, eko-feminizmin nihai amacı, ikili karşıtlıklar üzerinden kendine alan yaratarak, kadının ve doğanın yanı sıra, karşıtlıkların ikinci tarafında kalan her türden kesime baskı uygulayan sosyal düzenin değişmesine katkıda bulunmaktır (2012, s.182). Eko-feminizm için eril sistemin kadınlar ve baskı gören diğer azınlık grupların üzerinde uyguladığı tahakkümün çıkış noktası ile insanın doğaya hükmetmek için var olduğunu savunan fikrîsel yaklaşımların çıkış noktası benzerlikler göstermektedir. İnsanın doğa üzerindeki mutlak hâkimiyetini savunan dini, felsefi, politik ve kimi zaman bilimsel olanın yardımıyla eğilip bükülerek oluşan baskı mekanizmaları, benzer şekilde kadınlar ve diğer dezavantajlı grupların da tahakküme uğramasını meşru kılmak için devreye girmektedir.

Victoria Davion’a göre, meşru bir feminist bakış açısı, kadınsı ve erkeksi olanı eleştirel olarak ele almadan benimsememelidir; öte yandan, cinsiyet rollerinin eleştirel olarak değerlendirilmesi ve bunun hem erkekliği hem de kadınlığı içerecek şekilde yapılması gerekmektedir (1994, s.9). Dolayısıyla, erkek-merkezli bakış açısının aksine, feminist bakış açısı toplumu ve doğayı oluşturan bileşenlere yönelik adil ve eşitlikçi bir davranış modelinin benimsenmesi gerektiğini teklif etmektedir. Erkek-merkezli düzende belirli gruplara tanınan imtiyazların hem toplumsal hem de ekolojik meselelerde çok ciddi bir tahakkümü de beraberinde getirdiği kabul edilmektedir ve gerek feminist, gerek ise eko-feminist yaklaşımda

özgürlüğün tanımı asla tekil bir izlek üzerinden tanımlanmamaktadır. Feminist/eko-feminist yaklaşımda özgürlük mücadelesi, baskı altındaki tüm grupları kapsadığı oranda anlamlı olmaktadır.

Eko-feministler modern çevresel krizde rol oynayan rekabetçi bireysellik (human chauvinism), araçsallık (instrumentalism), hiyerarşi (hierarchy) ve iktidar tutkusu (power ambition) gibi yaklaşımlara eleştirel bakmaktadırlar. Eko-feministler, erkek egemen toplumların bu kavramlar aracılığıyla kadınlara ve azınlık gruplarına uyguladıkları baskının benzerini doğaya da uyguladığını kabul etmektedirler. Bu kavramlar aracılığıyla meşru kılınmaya çalışılan baskı türlerinin tümüne karşı olan eko-feminizm, bu türden baskı biçimlerini yıkmaya çalışan bir isyan ve tepki hareketidir (Kümbet, 2012, s.190).

Eko-feminizme yönelik pek çok eleştiri de yapılmıştır. Eko-feminizme yönelik en önemli eleştirilerden biri ABD’de yeşil sol siyasetin önemli ve öncü figürlerinden olan Janet Biehl tarafından *Finding Our Way: Rethinking Ecofeminist Politics* (1991) isimli kitabında dile getirilmiştir. Biehl’in düşüncelerine göre eko-feminizm irrasyonel düşüncelerden yoğun bir şekilde etkilenmiştir ve bu etkilenme, eko-feministleri tanrıçalara tapınmaya ve büyücülüğe kucak açacak noktaya taşımıştır. Janet Biehl ile birlikte diğer politik ekolojistler, grup bilincini yükseltmek adına kullanılan kristallerin ve beş köşeli yıldızların, söylenen ilahilerin, çalınan davulların ve yapılan ayinlerin ya da meditasyonların ekolojik sorunlarla başa çıkmada herhangi bir fayda sağlamayacağını ifade etmektedir. Biehl’e göre, “ruhanilik” siyasi ve örgütleyici bir ilke olarak önem kazanıyorsa, bu kavramın siyasi olarak incelenmesi gerekmektedir. Kültürel sembollerle toplumsal gerçeklikler arasındaki farka değinen Biehl’e göre, sembollerle kurumlar aynı şey değildir. Bir tanrıçaya dayansa bile, bir şekilde egemen bir dini otorite, seküler bir toplumsal yapılanmaya yeğ tutulmamalıdır (akt. Roussopoulos, 2017, s.70).

Eko-feminizm, kitleleri etkileme gücünden ötürü sinema filmlerine de eleştirel bir çerçeveden yaklaşmak durumundadır. Ingram’a göre, çevreci filmlerde erkek kahramanlar “kurtarıcı” kimlikleriyle olduğu kadar doğayı fethetme yönleriyle de tanımlanırlar (2000, s. 36). Bu filmler çoğunlukla Beyaz erkeğin hegemonyasını güçlendiren alt metinlerle kurgulanmaktadırlar. Dünyayı ya da kadını içine düştüğü büyük sıkıntıdan kurtaran Beyaz erkek, aynı zamanda doğayı da fethederek “insanüstü” bir noktada kutsanmaktadır. Kadının

dışlandığı ve marjinal kılındığı bu dünya, feminist teorinin uzantılarından olan eko-feminizm tarafından sorunsallaştırılabilir konumdadır. Feminist teoriyle güçlü bir göbek bağı bulunan eko-feminist felsefeyi anlamak için feminist teorinin çoklu yapısını gözden geçirmek gerekmektedir. Stam'a göre, feminist teoriye yönelik sıklıkla yapılan yanlış tanımlamalardan biri, onun "tek" olduğu yönündedir; oysa feminist teori, sanıldığıının aksine "çok"tur. Lillith gibi mitik figürlere, Amazon savaşçılara ve *Lysistrata* benzeri klasik oyunlara kadar uzanan binlerce yıllık kökleri vardır. Fakat sinema çağına baktığımızda, en az iki feminist dalgadan söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki, evrensel oy kullanma hakkıyla ilişkilidir ve ikincisi de 1960'lı yılların özgürlükçü politik ikliminden doğmuştur (2014, s. 180). Eko-feminizm de feminist teorinin çoklu yapısından türemiştir ve kadın-doğa ilişkisine yönelik önyargılı ve dışlayıcı bakış açılarına meydan okumaktadır.

Feminist teoriye ve tarihsel olarak kadının sinemadaki temsiline bakmadan, eko-feminizm ve sinema ilişkisinin nasıl olması gerektiğini belirtmek zordur. Bu bağlamda, feminist teori ve sinema ilişkisini irdeleyen okumalar yapmak, daha önce de belirttiğimiz gibi nispeten yeni bir disiplin olan eko-eleştiri/eko-feminizm ile sinema ilişkisini netleştirmeye yardımcı olacaktır. Claire Johnston, sinemayı semiyotik bir gösterge dizgesi olarak inceleyen ilk feminist film eleştirmenidir. Bir kadın sinemasından söz edilecekse bunun, "gelenekler ve form açısından radikal bir kopuşa yol açması gerektiği"ni dile getiren Johnston, Roland Barthes'ın "mit" kavramından hareketle, klasik sinemadaki kadın mitini araştırmıştır. Johnston'a göre, mit olgusu kadınların sinemada kullanılmasıdaki başlıca araçlardan biridir. Mit, cinsiyetçilik ideolojisini aktarmaktadır, dönüştürmektedir ve çoğu zaman onu görülmez kılmaktadır; bu sebeple de doğal hale getirmektedir. Feminist sinema teorisi ve pratiği üzerine ilk makalelerden biri olan "Women's Cinema as Counter-Cinema" (1973), kadınların sessiz sinema döneminden bu yana nasıl tektipleştirildiğini göstermektedir ve hem kısıtlayıcı geleneklere karşı çıkan hem de eğlendirici olacak bir sinema fikrini önermektedir. Kadının erkek bakışının uzantısı olarak gösterilmesini ve cinsiyetçi ideoloji çerçevesinde kadına sunulan rolü eleştiren Johnston, cinsiyetçi ideoloji çerçevesinde sinemada erkeğin imgesinin sürekli değiştiğini, fakat kadınların ilkel stereotipleştirilmesinin küçük düzenlemeler dışında aynı kaldığını vurgulamaktadır. Sinema tarihi boyunca kadınların rollerinden çok erkeğin rollerinde büyük değişimler yaşanmıştır. Bu durum, cinsiyetçi ideolojiyle erkeği tarihin içine yerleştirerek kadını tarih dışı bırakan temel karşıtlıkla ilişkilidir. Klasik sinemadaki kadın

"mit"ini, dişil karakterli bir yapı, kod ya da uzlaşım olarak ele alan ve bu bağlamlarıyla inceleyen Johnston'a göre, kadın göstergesi, erkekler için taşıdığı ideolojik anlamı temsil etmekte ve kendiyle ilişkili olarak ise hiçbir şey ifade etmemektedir. Kadınlar, "erkek olmayan" şeklinde negatif temsil edilmektedir; film metinlerinde "kadın gibi kadın" hali görülmemektedir. Dahası, klasik sinemanın gereklerinden olan "gerçekmişgibilik" kuralı, izleyicide "kadın" göstergesinin temsiline dair saf bir inanış yaratmaktadır. Johnston, egemen sinemayı ve bu sinemanın erkek-egemen temelini sorgulayan sinema pratiğine karşı-sinema adını vermektedir (akt. Öğüt, 2009, s.206-207).

Susan Hayward'a göre, 60'lı yıllarda ortaya çıkan ikinci feminist dalganın özellikle 70'li yıllardan itibaren Batı dünyası ve Avustralya'da oldukça önemli yankıları olmuştur. Hayward, basını ve akademiye de etkisi altına alan ikinci feminist dalganın sinemayı da kapsayacak şekilde genişlemesiyle beraber, hiçbir film çalışmasının feminist sinema kuramını görmezden gelmediğini belirtmektedir (2012, s. 137). İkinci feminist dalgayla birlikte kadınların sinemada "nasıl" temsil edildiklerine yönelik önemli adımlar atılmış olsa da, madalyonun diğer tarafında erkek-merkezli tahakkümün etkileri aynı şiddete devam etmektedir. Bu bağlamıyla ele aldığımızda, sinemanın kalbi olarak kabul edilen Hollywood'da kadınların maruz kaldığı iğirlikli tutum, kadın haklarının yol haritasına dair önemli fikirler vermektedir. Rosanna Arquette'in *Searching for Debra Winger* (2002) adlı belgesel filminde Jane Fonda, Debra Winger, Sharon Stone gibi kariyerli pek çok Hollywood yıldızının açıklamaları, Hollywood'da kadın oyuncular ile erkek oyuncular arasındaki devasa farka dikkat çekmektedir. Kadın oyuncuların daha düşük ücretler alması, üstü örtük bir şekilde kadınlara dayatılmış yaş sınırı vb. pek çok ayrımcı tutum, Hollywood'un erkek-merkezli yapısını gözler önüne sermektedir. Öte yandan, film yapımcılarının genelde erkeklerden oluşuyor olması, kadın oyunculara yönelik cinsel saldırıların sıklıkla yaşanmasına neden olmuştur/olmaktadır.¹³ Filmde oyuncuların deneyimlerini aktarmalarından yola çıktığımızda, karşımıza çıkan manzaranın toplumun diğer katmanlarındaki erkek egemen işleyişle benzer olduğu görülmektedir. Rossanna Arquette'in Hollywood'un kırklı yaşlardan sonra kadın oyunculara rol vermekten imtina ettiği gerçeğinden hareketle çektiği film, kadın bedeninin ve emeğinin sömürüsü üzerine çarpıcı şeyler söylemektedir.

¹³ Hollywood'un ünlü yapımcılarından olan Harvey Weinstein hakkında kadınlara yönelik 93 taciz suçlaması bulunmaktadır: <https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/asia-argento-harvey-weinstein-hakkindaki-93-taciz-suclamasinin-listesini-cikardi,D9KEGew9XECKt8e0JEpDWg> (Erişim tarihi: 18.10.2019, saat:13:50)

Serpil Kirel'e göre, sinemadaki erkek egemen dil, hem sinematografiye hem de anlatılan hikâyenin içeriğine nüfuz etmiştir. Bu dilin kültürel örüntülerini mitolojiden günümüze kadar uzanan süreçlerin tümünde görmenin mümkün olduğunu belirten Kirel, bu dilin kullanımında sadece öykü anlatımı ve içeriğine değil, biçimine de dikkat etmek gerektiğini söylemektedir (2010, s.213). Kirel'in sözlerinden yola çıktığımızda Hollywood'daki kadın-erkek ikiliğinin çıkış noktası kendisini daha net bir şekilde açığa çıkarmaktadır. Sinema; öykü, temsil, biçim, dil ve benzeri pek çok kavramıyla erkek egemen ideolojiye hizmet eden ve aynı zamanda bu ideolojileri üreten kültürel bir araçtır. Dolayısıyla, Hollywood'daki kadınlar da erkeğin arzusuna göre belli kalıpların içerisine hapsedilmişlerdir. Erkek egemen düşünce, sinemada kadını, erkeğe yönelik bir "arzu" nesnesi olarak var etmeye çalışmaktadır. Eril düşünce biçimlerine göre, "kırklı yaşlardan sonra cinsel açıdan cazibesini yitiren kadınlar"ın sinema dünyasında barınmaları da zordur. Meseleyi bu düşünce biçimiyle ele aldığımızda, Hollywood'da zımnen de olsa kadın oyunculara getirilmiş kırk yaş sınırı, erkek-merkezli düşüncenin sinemada kadına biçtiği rolün ne olduğuna yönelik itirafı olarak değerlendirilebilir.

Sadece Hollywood'da değil hemen hemen tüm sinema dünyasında kadının marjinal bir konuma itilmesi, hem feminist teorinin hem de eko-feminizmin sorunsallaştırması gereken noktalar arasında yer almalıdır. Eko-feminist çerçeveden meseleyi ele aldığımızda, kadının doğa içinde kurtarılmayı bekleyen edilgen bir figüre dönüştürülmesi ve böylelikle rahat bir şekilde tahakküm altına alınmasının sorgulanması gerekmektedir. Annette Kolodny'nin de belirttiği gibi, vahşi doğayı ele alan Amerikan kurgularında, tabiatın kendisi genellikle dişileştirilir ve bu sayede, Amerikalı-Avrupalı erkek fantezilerinin projeksiyonunun nesnesi haline getirilir. Çevreci filmlerde doğa, kahraman erkek tarafından korunması gereken bir alana haline dönüştürülür (akt. Ingram, 2010, s.36). *Dikey Limit* (Vertical Limit, 2000), gibi popüler filmlerde doğada sıkışıp kalmış kadınları kurtarmak için harekete geçen Beyaz kurtarıcı adam, *Kurtlarla Dans* (1990) ve *Avatar* (2009) gibi hem ödüllü hem de popüler yapımlarda da doğayla birlikte kadını da fethederek tahakküm alanını genişletmektedir. Eko-feminizm, çevreci filmlerdeki edilgen kadın temsillerini yapıbozuma uğratarak, çelişkilerini açığa çıkarmak konusunda önemli bir sorumluluğu üstlenebilir.

Tracy Ann Graziano, çevreye duyarlı vahşi yaşam filmlerinde birden fazla amaç bulunması gerektiğini belirtmektedir. Bu bağlamda, Graziano'ya göre, gerek bir film senaryosunda gerek ise yazılı bir metinde, eko-feminizmin kendi endişelerini içermesi gerekmektedir: İkilikleri yıkmak, mekanistik¹⁴ bilimin yeniden yapılandırılması vb. gibi. Graziano, filmlerde bilimi kullanmanın, bilimin nasıl çalıştığına dair bir sunum anlamı taşıdığını da vurgulamaktadır. Tek başına bilimin de yeterli olamayacağını vurgulayan Graziano, seyirciyle kurulan açık bir diyalogun öneminden bahsetmektedir. Bilimin antroposantrik bir noktaya kaydığı ve bu yönüyle doğayı “Öteki” kıldığı durumlarda, eko-feminizmin devreye girerek bunu engellemesi gerekmektedir (2005, s.21-22).

Eko-feminizmin sinemada nasıl temsil edilmesi gerektiğine iyi bir örnek olarak Eran Riklis'in yönetmenliğini üstlendiği 2008 yapımı *Limon Ağacı* (Lemon Tree) filmi gösterilebilir. Film, İsrail ile Filistin arasındaki sınırda limon bahçesi bulunan Filistinli bir kadının hikâyesini anlatmaktadır. Yalnız bir kadın olan Selma, limon bahçesinden elde ettiği limonları satarak zar zor geçinmektedir. Selma'nın limon bahçesi İsrail ile Filistin arasındaki duvarın hemen yanında olduğu için bir süre sonra bahçe, Selma'ya komşu olan İsrail Savunma Bakanı için tehdit olarak algılanır. Selma'nın limon bahçesi bir anda İsrail için ulusal güvenliğin en büyük tehdidine dönüşünce, Selma'nın hayatı bütünüyle değişir. Bahçesindeki ağaçlarla oldukça güçlü bir manevi bağ kurmuş olan Selma, İsrail Savunma Bakanı'nın mahkemeye başvurarak ağaçları kökünden sökme kararına karşı büyük bir direnişe geçer ve bir avukat tutarak kendi mücadelesini başlatır. İsrail tarafının yüklü tazminat teklifini geri çeviren Selma için ağaçların maddi bir karşılığı yoktur. Selma ağaçlarla bütünleşmiştir; onların da tıpkı insanlar gibi sevgiye ve ilgiye ihtiyaç duyduğunu savunmaktadır. Selma sadece ağaçlarla değil, tüm doğayla güçlü bir bağ kurmuştur. Sokağa çıkma yasağı nedeniyle gece yarısı evine sığınan avukatla kurduğu diyalog, bu yönünü açığa çıkarmaktadır. Dışarıdan gelen kurt seslerini duyan Selma, onların kendisi için ne ifade ettiğini avukata aşağıdaki şu sözlerle anlatmaktadır:

Selma: *Bunu duydun mu? Vadide bir kurt sürüsü var. Bazen sesler o kadar yakın ki, bahçemden geldiklerini sanıyorum. Seslerini duymadığımda kendimi yalnız hissediyorum. Duyduğumda ise onların arasında gibiyim.*

¹⁴ Tüm olayları hareket ve hareket yasalarına göre açıklayan bu bilimsel kavramla ilgili detaylı bilgi için bkz: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/254657> (Erişim tarihi, 18:10:2019, saat:13:52)

Selma'nın bu sözleri eko-feminist felsefenin kadınlarla doğa arasında kurmaya çalıştığı ilişkinin özüne yakın niteliktedir. Kadını doğayla bütünleştiren ve bunu yaparken de insan ile doğa arasındaki tüm tahakküm ilişkilerini reddeden, onunla organik bir bağ kuran özdür bu.



Görsel 4: *Limon Ağacı*



Görsel 5: *Limon Ağacı*

Öte yandan, Selma ilk başlarda ailesinden pek bir destek göremez, Amerika'daki oğlu ağaçların değersiz olduğunu ve onlar için çabalamasının gereksiz olduğunu düşünmektedir. Hem Filistin hem de İsrail tarafındaki erkeklerin (zaman zaman kadınların da) pek çoğu Selma'nın ağaçlarla kurduğu bağın anlamını çözmekte zorlanmaktadırlar. Hem eril hem de militarist öğelerle kuşatılmış olan Selma, neredeyse hiç diyalog kurmasa da en büyük desteği İsrail Savunma Bakanı'nın eşi olan Mira'dan görmektedir. Film, farklı tarafta olsalar da iki kadın arasında karşıtlık ve çatışma yaratmaktan başarılı bir şekilde kaçınır. Mira da en az Selma kadar ağaçların kökünden sökülmesine karşıdır ve içten içe Selma'nın direnişine saygı duymaktadır. O da Selma gibi son derece eril ve militarist bir dünyanın içinde sıkışmıştır ve filmin finalinde kendi yolunu bulurak, doğayla arasına mesafe koyan ve duvarlarla örülü bu dünyayı arkasında bırakır.

Sherry Mathews, "Towards an Ecofeminist Film Study: Nature, Gender and Nation in Lemon Tree" (2104) adlı çalışmasında eko-feminist filmin nasıl bir izleğe sahip olması gerektiğini belirtmektedir. Mathews'a göre, eko-feminist bir filmde izleyicinin bir bütün olarak kendini kimliklendirme/idrak etme süreci son derece önem arz etmektedir ve bu süreç çeşitli aşamalardan oluşmaktadır. Mathews, bu idrak etme süreçlerinin beraberinde hem "eko-bakış"ı hem de "eko-feminist bakış"ı getireceğini belirtmektedir. İlk olarak izleyicinin tamamı doğayı teselli etmeye çalışan kadın karakterle özdeşleşmelidir. Bu, "eko-bakış"ın özünü oluşturmaktadır. *Limon Ağacı* filminden yola çıkan Mathews, her kadının/seyircinin Selma ile

özdeşleşmesi, Selma'nın limon bahçesini korumak için verdiği amansız mücadelesini çok daha anlamlı kılacağını vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, her şeyden önce kadının sinemada sadece estetik ifadeler için varolmadığı fikrini öne sürmek açısından önemlidir. Öte yandan, bu durum kadının toprak anayla kurduğu ilişkisini ve ekonomik bağımsızlığıyla olan göbek bağına da güçlendirecektir. Böylece her kadın kendine ait bir oda/bahçe elde etmiş olacaktır (2014, s. 1-16).

Limon Ağacı filmi, kendi ayakları üzerinde durmaya çalışan yalnız bir kadının eril tahakkümle girdiği mücadeleyi eko-feminist bir çerçeveden aktarmaktadır. Eko-feminizm kadının uğradığı tahakkümle doğanın uğradığı tahakkümün çıkış noktasının benzer olduğunu iddia etmektedir. Bu bağlamda, *Limon Ağacı* filmi de bu savı destekler niteliktedir. Selma'ya tahakküm uygulayan mekanizmayla onun ağaçlarını yok etmeye çalışan mekanizma aynıdır: Bu, eril ve militarist öğelerle bezenmiş insan-merkezli bir mekanizmadır. Dolayısıyla, *Limon Ağacı* filmi eko-feminist felsefeyi pek çok yönüyle başarılı bir şekilde temsil eden bir film olarak öne çıkmaktadır.

1.3.4. Queer Eko-eleştiri

Tarih boyunca doğanın heteroseksüel olduğuna yönelik pek çok ısrarcı vurgu yapılmıştır. Bu durum, heteroseksüellik dışındaki tüm ilişki biçimlerinin “doğa-dışı” ilan edilmesine ve heteronormatif ilişkilene ağına dışında kalan tüm bireylere yönelik yoğun bir baskının devreye girmesine neden olmuştur. Queer eko-eleştiri, büyük oranda bu baskının çıkış noktalarını takip ederek, onların çelişkilerine dikkat çekmeye çalışmaktadır.

Catriona Mortimer-Sandilands, Queer eko-eleştiriye, güç ilişkilerinin birbirine olan bağlılığı üzerinden ele alarak tarif etmeye çalışmaktadır. Mortimer-Sandilands'a göre, Queer eko-eleştiri, doğa ile çevre ilişkilerindeki gücü normalleştirmek ve doğallaştırmak için düzenlenen ve organize edilen yollarla birlikte, benzer şekilde kültürel ilişkilerin insan dışındaki özneleri (other-than-human actors) ve katmanları gücün gelişimi ve yeniden üretilmesi sürecinde şekillendirip kendi bünyesine dâhil eden yollara da meydan okumaktadır (2008, s.458).

“Doğa gerçekten heteroseksüel midir?” sorusunun cevabı ise Joan Roughgarden'ın araştırmalarında karşılığını bulmaktadır. Roughgarden'ın araştırmaları heteronormatif mitolojide derin çatlaklar açacak niteliktedir. Roughgarden, *Evolution's Rainbow* (2004) adlı

eserinde oldukça kapsamlı bir araştırmaya girişmiştir ve sadece hayvan cinselliğini değil, aynı zamanda “interseksüellik” ve çoklu cinsiyetlerin görüldüğü pek çok türü de incelemiştir. Roughgarden’a göre, Kuzey Amerika’daki bir balık türünde bir dişi ve üç erkek cinsiyeti gözlemlenmektedir; üstelik fizyolojileri ve davranışları birbirlerinden tümüyle farklıdır. Roughgarden, yine Kuzey Amerika’da yaşayan erkek dağ koyunlarının neredeyse tamamına yakınının eşcinsel kurlaşmayla çiftleşmeye katıldığı gruplar oluşturmakta olduğunu belirtmektedir. Evcil olan koçlara, dişi koçlarla ve diğer koçlarla çiftleşme olanağı sunulduğunda, evcil koçların eşcinsel birleşmeyi seçme oranlarının insanlardan dört kat daha fazla olduğu görülmüştür. İnsan türünün en yakın akrabaları olarak kabul edilen bonobo veya pigme şempanzeleri çoğunlukla biseksüel iken, diğer şempanze türleri değildir (akt. Garrard, 2016, s.229). Tüm bu örnekler, doğanın insan tarafından kültürel olarak yeniden inşa edildiğinin ve bu insanın da heteronormatif bir düzen üzerine kurulduğunu göstermektedir. Kültür ile doğa arasında inkârı mümkün olmayan mutlak bir ilişki vardır; fakat tarihsel anlamda bu ilişkinin belirli gruplara imtiyaz tanınacak şekilde (heteroseksüeller, erkekler vs.) rayından çıkartılması; sorunsallaştırılması gereken en önemli noktalardan birini oluşturmaktadır. Her ne kadar heteroseksüel ilişki, eşeysiz üreme yapamayan türlerin devamı için en önemli ön koşul olsa da, tüm heteroseksüel cinsel aktivitelerin üreme maksatlı yapılmadığı gerçeğini de göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Tüm heteroseksüel ilişkilerin nihai amacı üremek olsaydı, içinde yaşadığımız gezegenin oluşabilecek insan popülasyonunu kaldıramayacağı bir gerçektir. Dolayısıyla, “üreme” türlerin devamı için hayati bir öneme sahip olsa da türlerin “yok olmasına” da sebep olabilecek kaotik bir ortamın oluşmasına neden olabilmektedir. İnsanlar da dâhil olmak üzere dünyadaki tüm canlıların kontrolsüzce çoğalması, kendi içerisinde türlerin devamını tehdit edebilecek bir potansiyel barındırmaktadır ve bu durum, hem insanlarda hem de hayvanlarda görülen karmaşık cinsel davranışların belli bir anlam birliğini temsil ettiğini iddia etmeye de olanak tanımaktadır. Her ne kadar eşcinselliğin kendisi üremeye engel teşkil edecek bir yönelim olmasa da eşcinsel ilişkiyle üreme olması mümkün değildir. Bu bağlamda, evrimsel açıdan konuya yaklaştığımızda eşcinsel ilişkiye yönelen insan ya da diğer canlıların kontrolsüz üremenin önünde tampon görevi üstlendiği iddiası öne sürülebilir.

Üreme ile cinsellik arasında kurulan analogiler hem kadınların hem de “Queer”lerin baskı altına alınması için tarih boyunca kullanılmıştır. Kadınların “gerçek doğalarının” annelik

olduğuna yönelik maksatlı vurguların tamamı tahakküm kurmayla ilişkilidir. “Queer” cinselliklerin doğa-dışı olarak okunması ve böylece ahlaki ve fizyolojik açıdan suçlanması, doğaya oldukça değer verildiği izlenimi yaratmaktadır. Oysaki Batı kültüründe bu durumun tam tersi söz konusudur: Doğa da tıpkı “Queer”lerin değersiz kılınması gibi değersizleştirilmiştir (Gaard, 1997, s.120). Greta Gaard’ın dile getirdiği gibi, “Queer” ilişkilerin “doğa-dışı” olarak etiketlenmesinin altında yatan sebebin doğa sevgisi olmadığı açıkça görünmektedir. Bu durumda, pek çok kültürde doğaya daha yakın kabul edilen kadınların, “vahşi olanla” ilişkilendirildikleri için siyahların ya da yerli halkların uğradığı tahakkümün oldukça çelişki barındırdığı söylenebilir. “Queer” olan “doğa-dışı” olduğu için dışlanıyorsa kadınlar, siyahlar ve yerli olanlar doğaya yakın olarak kabul edildikleri halde neden horlanmakta ve ezilmektedirler? Tam bu noktada eko-eleştirinin odağına aldığı üç temel baskı unsuru karşımıza çıkmaktadır: Androsentrizm (erkek-merkezcilik), heteronormativite ve antroposantrizm (insan-merkezcilik). Bu üç kültür üreticisi, neyin doğadan alınarak kültüre atfedileceğine yönelik kararlar alan baskı mekanizmalarını oluşturmaktadırlar. Cinsel arzunun insana özgü olduğunu sanan “yanlış” düşünce ve üreme dışı cinsel birlikteliğin insanı diğer canlılardan ayıran özelliklerden biri olarak değerdendiren insan-merkezcilik, aynı zamanda heteronormativitenin de temelini oluşturmaktadır. Doğal olandan ziyade iktidar, güç ve tahakküm ilişkilerini temsil eden bu kavramlardaki her türlü kırılma oldukça önem arz etmektedir. Bu nedenle, “Queer” eko-eleştirinin oldukça önemli bir işleve sahip olduğunu söylemek gerekmektedir.

Jeffrey Weeks, eşcinselliğin tek başına herhangi bir yerleşik toplumsal düzeni veya rejimi tehdit edecek bir yönelim olmadığını belirtmektedir. Weeks’e göre, cinsel açıdan azınlık olan grupların faaliyetlerinin alternatif bir yaşamı inşa edecek niteliğe sahip olması, asıl tehdit olarak kabul görmektedir. Weeks, insanlar cinsel çoğulculuğu desteklediklerinde, dolaylı olarak toplumsal ve politik çoğulculuğu da desteklediğini belirtmektedir. Bununla birlikte, gey ve lezbiyen kimliklerini kabul eden insanlar, cinsel yönelimleri çerçevesinde örgütlenmiş toplumsal hareketlere ve gruplara aidiyet hissetmektedirler. Bu noktada, eşcinsellik bireysel bir olgu olmaktan çıkarak toplumsal bir boyut kazanmaktadır ve bu durum da otoriter rejimlerin hoşuna gitmeyen bir şeydir (akt. Baird, 2004, s.80-81) Dolayısıyla, eşcinsel ilişkilerin “doğa-dışı” ilan edilmesindeki asıl nedenin politik çoğulculuğu tehdit olarak gören otoriter rejimler olduğunu söylemek mümkündür.

Heteroseksüel ilişkilere dair popüler TV programları, kitaplar, çizgi romanlar ve benzeri pek çok araç, erkek ve kadınların sözde “sabit doğaları” hakkında aralıksız hikâyeler anlatmaktadırlar. “Herkesçe bilinen gerçekler” şeklinde sunulan bu hikâyeler, bizlere durmaksızın erkek ve kadınların doğası gereği farklı olduğuna dair telkinlerde bulunmaktadır. “Edilgen ve yumuşak kadınsılık ile kendine güvenli, agresif, güçlü erkeksiliğin” popüler anlayışlarını destekleyen pek çok görsel, kıyafet ve benzeri ayrıntılar, katı bir ikilikle gündelik hayatımızın orta yerine sabitlenmektedirler (Wolf, 2012, s. 193). Kadın/erkek, heteroseksüel/homoseksüel, normal/anormal gibi ikilikler popüler araçlar yardımıyla hayatlarımıza sokulmakta ve sinsi bir şekilde toplumsal işleyişin tüm katmanlarında yarılmalara neden olmaktadır. Bu yarılmalara, baskı mekanizmalarına karşı toplumsal bir örgütlülük ihtimalini oldukça azaltmaktadırlar. İkilikler aracılığıyla atomize edilmiş kitleler (bölünmüş, parçalanmış), karşıtı olarak gördüğü tüm kesimleri şeytanlaştırmakta ve bu tutum da toplumdaki eşitsizliklerin fitilini ateşleyen çatışmaların kaynağını oluşturmaktadır.

Her ne kadar ikilik yaratmaya meyyal yaklaşımlarla kuşatılmış olsak da diğer taraftan bilimsel gerçeklikler karşısında bu yapıların giderek kırılmaya başladığını da görmekteyiz. Öncü antropolog Margaret Mead’e göre, “şaşırtıcı derecede şekillenebilir” bir doğamız vardır. Mead yirminci yüzyılın ortalarında yaptığı araştırmaların sonucunda, Yeni Gine’de erkeklerle kadınlar arasında farklı cinsel doğa anlayışının bulunmadığını ve her iki cinsin de annelik davranışı gösterdiğini keşfetmiştir. Mead, Arapeş kültüründe kadınlarla erkeklerin çocuk büyütmede eşit sorumluluklar üstlendiğini ve erkek ile kız çocuklarının da tam eşit yetiştirildiğini belirtmektedir. Yine bir başka klan olan Mudugmor’da, her iki cinsiyette de aşırı saldırganlığa, bir diğer klan olan Tchambuli’de ise Batı geleneklerine göre bütünüyle ters yüz edilmiş toplumsal cinsiyet rollerine rastlanmıştır. Maed, Tchambuli klanındaki kadınları son derece dominant ve erkekleri de duygusal olarak itaatkâr olarak tarif etmektedir. Dolayısıyla, bütün kültür ve zaman dilimlerindeki benzersiz çeşitlilik, modern Batı kültüründeki sabitlenmiş toplumsal cinsiyetlere meydan okuyacak niteliktedir (akt. Wolf, 2012, s.193-194). Queer eko-eleştiri gibi yaklaşımlar, Batı kültüründe mesnetsiz bir şekilde doğaya atfedilerek sabitlenmiş toplumsal cinsiyet rollerinin işleyişine meydan okuyarak, ikilikler üzerinden oluşturulan tahakküm mekanizmalarında derin çatlaklar oluşturacak potansiyeli oluşturmaktadırlar.

Hakan Yılmaz’a göre, Queer eko-eleştiri, insanın doğayla cinsellik arasında kurduğu ilişkiden yola çıkarak, kendisine en uygun bulduğu heteroseksüelliği “doğanın gerçeği gibi” sunma çabasını ve bu heteronormlar dışında kalan tüm cinsel yönelimleri ötekileştirme çabasını irdelemektedir. Bu bağlamıyla, Queer eko-eleştiri, “doğa”ya ya da “doğal” olana daha eleştirel bakmamıza, bu kavramları gerçeklikleriyle görmemize ve doğa-cinsellik ilişkisinin arkasında yatan heteronormatif söylemlerin ve ideolojilerin kodlarını çözmemize yardımcı olmaktadır (2012, s.236).

Sinema tarihine baktığımızda ise “Queer”lerin büyük oranda sabitlenmiş toplumsal cinsiyet rolleri ve heteronormative üzerinden baskı altına alındıkları gözlemlenmektedir. Nejat Ulusay, William Dickson’un Thomas Edison Studio’da çektiği, eşcinselliğe ‘ima’larla yaklaşan ve iki erkeğin birlikte vals yapmalarını gösteren *Gey Kardeşler* (The Gay Brothers, 1895) adlı filminden itibaren, eşcinsellerin sinemada birer güldürü unsuru olarak kullanılmaya başlandığını belirtmektedir. Ulusay’a göre, eşcinselliği politik bağlamda gündeme getiren *Başkalarından Farklı* (Anders Als Die Anderen, 1919) adlı filmde ise eşcinsel karakter filmin sonunda intihar etmektedir. Birkaç örnek dışında, filmlerdeki eşcinsel karakterlerin çoğu, öldürülmek ya da intihar etmek suretiyle ‘kurban’ olan ya da başkalarına zararları dokunan kişiler olarak betimlenmişlerdir. ABD ve İngiltere’de 1961 ile 1967 arasında gerçekleştirilen 32 filmde, belli başlı eşcinsel karakterlerin 13’ü intihar etmekte, 18 tanesi de filmlerdeki başka karakterler tarafından öldürülmektedir. Bu grubun içinde yer alan sadece bir eşcinsel karakter öldürülmemekte ya da intihar etmemektedir; fakat *Drum* (Steve Carver, 1976) adlı filmdeki çiftlik sahibi olan bu karakter de filmin sonunda hadım edilmektedir (2011, s.1-2). Eşcinselliğin sinemadaki temsili yoğunluklu olarak iki tema üzerinden şekillenmiştir. Birincisi, eşcinselleri korku ve kaygı yaratan tekinsiz “Öteki”ler olarak ele alırken, ikincisi ise eşcinselleri “gülünç” ve “tuhaf” olarak karikatürize etmektedir. İnsan olan “erkek/Beyaz/heteroseksüel” dışındaki tüm durumları olumsuzlayan sinemasal yaklaşım, söz konusu eşcinseller olunca da benzer anlatılara başvurmaktan imtina etmemiştir. Bu bağlamda, sinema uzun yıllar boyunca Beyaz heteroseksüel erkeğin kurallarıyla şekillenmiş ve onun fantezilerini üreten bir mekanizmaya dönüşmüştür.

1960’lı yıllara baktığımızda ise olumlu anlamda pek çok hareketin dönüşümüne tanıklık etmekteyiz ve benzer şekilde eşcinsel hareketin de güçlenmeye başladığını görmekteyizdir.

Özellikle 1969 yılının Haziran ayında New York'da bulunan Stonewall adlı eşcinsel barına yapılan polis saldırısı, büyük bir isyanın başlamasına neden olmuş ve eşcinsellerin haklarını daha yüksek sesle talep ettiği bir harekete dönüşmüştür.¹⁵ Nejat Ulusay'a göre, bu tarihten sonra eşcinsellerin sinemadaki temsillerinde görece bir düzelme söz konusu olmuştur. Bu dönemin sineması, eşcinseller lehine değişen iklime paralel olarak daha olumlu eşcinsel karakterlerin yer aldığı yapımlar ile birlikte geçmişin olumsuz tiplerinin de anlatılarını işgal ettiği bir toplamdan oluşmuştur. Mart Crowley'nin aynı adlı tiyatro oyunundan sinemaya uyarlanan *The Boys in the Band* (William Friedkin, 1970), "Birbirlerini ve aynı zamanda kendilerini inciten bir grup mutsuz ve fakat zeki eşcinsel erkeğin çevresinde gelişir" ve "Amerikalılara erkek eşcinsellerin ve onların mücadelelerinin canlı örneklerini" sunmaktadır. İngiliz yapımı *Sunday Bloody Sunday* (John Schlesinger, 1971), boşanmış bir kadın (Glenda Jackson), elli yaşını geçmiş bir doktor (Peter Finch) ve biseksüel genç bir adam (Murray Head) arasındaki ilişkiye odaklanırken, konuya mesafeli ve özenli bir biçimde yaklaşmaktadır. Aynı adlı kitap ve oyundan uyarlanan *Kabare-Elveda Berlin* (Cabaret, 1972) ise, 1930'ların Berlin'inde kabare şarkıcısı Amerikalı bir kadının (Liza Minnelli) biseksüel genç bir adamla (Michael York) yakınlaşmasını, fakat daha sonra ikisinin de zengin bir playboy (Helmut Griem) tarafından baştan çıkarılmalarını anlatırken Nazilerin yükselişine de dikkat çekmektedir. *Çok Doğal Bir Şey* (A Very Natural Thing, Christopher Larkin, 1974), rahipliği bırakıp New York'a yerleşen genç bir eşcinselin hayatına odaklanmaktadır. Başrolünde Al Pacino'nun oynadığı *Köpeklerin Günü* (Dog Day Afternoon, Sidney Lumet, 1975), gişede önemli bir başarı elde ederken, senaryo yazarı Frank Pierson'a da 'en iyi özgün senaryo' Oscar'ını kazandırmıştır. Film, erkek sevgilisinin cinsiyet değiştirme operasyonunun masraflarını karşılamak için banka soyan bir eşcinselin hikâyesini gerilim ve mizah içeren bir dille beyaz perdeye aktarmaktadır. Filme konu olan hikâye ise gerçek bir olaya dayanmaktadır. Herhangi bir kalıba ya da akıma yerleştiremeyecek kült filmleriyle tanınan aykırı sinemacı John Waters imzalı *Pembe Flamingolar* (Pink Flamingos, 1972) ise, "yaşayan en iğrenç insanlar" olarak ünlenmeye çalışan bir grubun maceralarını anlatmaktadır (2011, s.6). Eşcinsellerin sinemada birer "güldürü" ve "korku" unsuru olmaktan çıkıp gerçek özneler dönüşme serüvenleri oldukça büyük mücadelelerin sonucunda mümkün olmuştur. Tüm bu filmler, özellikle Stonewall İsyanı sonrasında giderek güçlenen örgütlü mücadelenin

¹⁵ Bu isyanla ilgili detaylı bilgi için bkz: Martin Duberman, 2008, *Stonewall İsyanı*, Agora Kitaplığı Yay.

kazanımlarının birer ürünü olarak tanımlanabilirler. Günümüzde, özellikle tecimsel sinemanın içerisinde hâlâ oldukça sorunlu eşcinsel temsillerine rastlamak mümkün olsa da erken dönem sinema filmlerindeki karikatürizasyon büyük oranda kırılmış durumdadır.

Ang Lee'nin *Brokeback Dağı* (Brokeback Mountain, 2005) adlı filminde eşcinsel pastoralin siyasi ikilemleri açık bir biçimde işlenmiştir. Yarısından fazlası Wyoming'in etkileyici dağlarında geçen filmin iki ana karakteri Jack Twist (Jake Gyllenhaal) ve Ennis del Mar'ın (Heath Ledger) hem çoban olması hem de dokunaklı ilişkilerinin şekillendiği çevrenin aşırı eril bir yapıya sahip olması, Ennis'in "Queer" kimliğini reddetmesini destekleyen bir yapıya sahiptir. Film, şehirli "Queer"i dışlamayı kabul etse de diğer taraftan hem "kovboy" erkekliğinin inşasında yatan heteronormatif varsayımlara hem de yaban hayatı erkeksi ve heteroseksüel bir mekân olarak tayin eden cinsiyetçi söyleme meydan okumayı başarmaktadır (Garrard, 2016, s.87-88). *Brokeback Dağı*, yaban hayatının heteroseksüel olduğuna yönelik eril mitlerin içini oyması bakımında başarılı bir filmidir. Fakat "makul olan" eşcinselliğin "maskülen" ya da "eril" olduğuna dair imalar barındırması açısından ise "sorunlu" bir temsildir.



Görsel 6: *Brokeback Dağı*



Görsel 7: *Brokeback Dağı*

Filmin önemli sahnelerinden birinde Joe Aguirre tarafından yaz mevsimi boyunca koyunlarını otlatmak için görevlendirilen Jack ve Ennis, Wyoming'de bir dağ olan Big Horn'da ateşin etrafında oturarak içki içmektedirler. Gecenin ilerleyen zamanlarına doğru Ennis koyunların yanına dönemeyecek kadar sarhoş olmuştur ve Jack'in tüm ısrarlarına rağmen çadırın dışında uyur. Sabaha doğru havanın iyice soğumasından ötürü soğukta titreyen Ennis'i gören Jack, onu tekrar içeri davet eder. Bu sefer daveti geri çevirmeyen Ennis çadıra girer ve bir süre sonra bulutların arasında dolaşmakta olan eşsiz bir dolunayın da eşlik ettiği benzersiz bir pastoral manzara içinde ikili arasında cinsel bir yakınlaşma olur. Bu cinsel yakınlaşma romantizmden oldukça uzak, son derece eril ve bir o kadar da sert bir tonda gerçekleşir. Ertesi

gün Jack dağın yamacında bir yere uzanmış manzarayı seyrederken, elinde silahıyla ona yaklaşan Ennis, “*Orada yaşadığımız şey tek seferlikti.*” der. Jack, “*Bu bizden başka kimseyi ilgilendirmez.*” şeklinde cevap verir. Ennis’in, “*Ben Queer değilim.*” sözlerine Jack’in cevabı “*Ben de.*” olur. Aynı günün akşamında ikili arasında romantizm dozu artan başka bir yakınlaşma olur. Catrionna Mortimer-Sandilands ve Bruce Erickson’a göre, hem Ennis’in hem de Jack’in “Queer” olarak adlandırılmayı reddetmesi, filmin her iki erkeği de kentin renginden ve oraya atfedilen “kadınsılıktan” uzaklaştıran bir stratejiyi benimsemesiyle doğru orantılıdır. Jack ve Ennis kovboydurlar; silahları ve atları vardır ve hemen hemen tüm davranışları oldukça maskülen bir tonda gerçekleşmektedir. Dolayısıyla, Ennis’in Queer kimliğini reddetmesinin ana sebebi, onu kadınsı, hassas ve kibar olanla eşleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Oysaki onun tutkuyla cinsellik yaşadığı kişi neredeyse her açıdan kendisiyle eşit olan biridir: Beyaz, işçi sınıfına dâhil ve maskülen. Hem bu sahnede hem de filmin pek çok sahnesinde eril sahneler sıklıkla teyit edilmektedirler. Catrionna Mortimer-Sandilands ve Bruce Erickson, *Brokeback Dağı*’nda popüler filmleri seven izleyici kitlesinin, Jack ile Ennis arasındaki melodramatik aşkı ve arzuyu samimi bulup, bu iki karakterle özdeşlik kurmalarının nedenini, filmdeki hikâyenin hemeinsler arasındaki duygusal yakınlaşmayı eşcinsel kimliğinden başarılı bir şekilde soyutlamayı başarmasından kaynaklı olduğunu belirtmektedirler. Tarihsel anlamda “sapkın” ilan edilen eşcinsel kimliklerden farklı olarak filmdeki aşk ve arzu son derece doğal, eril, kırsal ve erkeksi bir formda sunulmaktadır. Film, şehirli “Queer”lerin dışlanmasını kabullense de yaban hayatını erkeksi ve heteroseksüel olarak tayin eden bakış açılarına meydan okumaktadır ve bu yönüyle de ilgi çekici olmaktadır. Belirli bir hetero-maskülenitenin devreye girmesi için yirminci yüzyılın başlarından itibaren yaban hayatının avlanma, dağcılık, balıkçılık ve benzeri pek çok aktivite aracılığıyla tahakküm altına alındığını belirten Mortimer-Sandilands ve Erickson, ABD’nin pek çok kentinde meydana gelen sanayileşme, göç, kentleşme ve kadınların sosyal hayatta giderek güçlenen konumlarının özellikle elit beyaz erkeklerin üzerinde derin kaygılar yarattığını dile getirmektedirler. Bu sebepten, bu tarihlerden itibaren vahşi alanlara heteroseksüel bir anlam yüklenmeye başlanmıştır (2010, s.1-4). Öte yandan, Mortmimer-Sandilands ve Erickson göre, *Brokeback Dağı*, eşcinsel ve biseksüel kimlikleri, “çevresel açıdan yıkıcı (ve genellikle etik açıdan sorunlu) bir yaşam tarzı olan tüketicilik üzerinden örgütlenen hâkim metroseksüel kimliklerden” farklı temsil ettiği için de ilgi çekicidir (akt. Garrard, 2016, s.88). Mortimer-Sandilands ve Erikson’un da belirttiği gibi *Brokeback Dağı*

yaban hayatına atfedilen heteroseksüelliği yıkma konusunda başarılı bir yapımdır; fakat yaban hayatının heteroseksüel olmadığını ifade etmek için şehirli “Queer”lerin dışlanması onaylayan anlatısı problemlidir. Her şeyden önce “şehirli” ya da “yabanıl/pastoral” Queer ikiliğine neden ihtiyaç duyulduğunun sorunsallaştırılması gerekmektedir. Tarihsel anlamda eşcinsellerin yaşadığı tüm sorunların kökeninde “ikilik”ler üzerine kurulmuş kültürel ve toplumsal yapıların rolü bu denli büyük iken, böylesi bir anlatıya başvurma olayı olduğundan daha karmaşık hale getirdiği varsayılabilir. Öte yandan, burada temel amaç yaban hayatına yüklenmiş masküleniteyi kırmak ise, şehirli “Queer”lerin dışlanmadığı bir anlatı üzerinden bunu yapabilmek mümkün değil midir?

Mortimer-Sandilands’ın da belirttiği gibi, bir Queer ekoloji projesi, doğa ile cinsellik arasında kurulan problemliliğe meydan okuyarak ilerleyebilir (akt. François Olivier, 2014, s.105). Sinema kültürel bir arabulucu olarak Queer kimliklere dair yanlış inanışların kırılmasında işlevsel bir rol üstlenebilir. Doğanın heteroseksüel olduğunu söyleyen ve Queer arzuyu “doğal olmayan” olarak etiketleyen baskın anlayışlara meydan okuyarak, karşı bir söylem geliştiren bir Queer sinema dili ve anlayışı mümkün kılınabilir. Ekolojik düşüncenin ödünç alındığı radikal ve dönüştürücü bir sinema anlayışını mümkün kılmak için tıpkı eko-feminizmde olduğu gibi gerek bilimsel çalışmalardan gerek ise seyirciyle kurulan güçlü bir iletişimden yararlanılabilir. Forumlar, web siteleri, konferanslar vb. ile güçlendirilmiş iletişim ağı, Queer unsurların dâhil edildiği alternatif bir çevresel deneyimi/söylemi güçlendirmekte yardımcı olacaktır.

1.3.5. Eko-Marksizm

Eko-Marksizm, rasyonel düşünceyi yadsıyan ve siyasi angajmanı reddeden tüm ekolojik yaklaşımlara tepki göstermektedir. Dolayısıyla eko-Marksistler, başta derin ekolojistlerin benimsediği bireyci tutumlara ve hayatın her yanına nüfuz etmiş mistik öğretilere eleştirel yaklaşmaktadırlar. Ekolojik meseleler söz konusu olduğunda “sınır” kavramı bir çeşit mistifikasyona dönüşmektedir. Doğal sistemin kaynak sunma ve kirliliği emme kapasitesinin “aşımı”, hem çevreciler hem de derin ekolojistler için bir korku unsuruna dönüşmektedir; çünkü bu yaklaşımları destekleyenler, kıtlığın, arz ve talebin dinamiklerini manipüle eden kapitalist üretim biçimleri tarafından yaratıldığını sorgulamaktan uzaktırlar. Toplumsal ekolojistlere benzer şekilde eko-Marksistler de teknolojik ilerlemenin topyekûn kötü ilan

edilmesine karşı durmaktadırlar. Buna göre teknoloji, hem yeni talepler yaratıp, hem de topraktan çıkarma ve üretim süreçlerine müdahalede bulunarak kıtlığın derinleşmesine ya da ortadan kalkmasına sebep olabilmektedir. “Kıtlık” doğal dünyanın içindeki nesnel bir olgudan ziyade, sermayenin iradesi ve araçlarının yardımıyla kendini var eden bir olguya dönüşebilmektedir. Toplumun siyasi yapısındaki değişikliklerle, üretimin servet birikiminden uzaklaşıp, gerçek ihtiyaçlara cevap vermesi, sermayenin yapısal olarak devamlı büyüme ihtiyacından ötürü ortaya çıkan ekolojik sınırın ortadan kalkması anlamı taşımaktadır (Garrard, 2016, s.51-52).

Eko-marksizm, siyasal olarak homojen olmaktan uzak bir girişim olmakla birlikte temsilcilerinin oldukça büyük bir kısmının birtakım temalarda uzlaşmaya vardığını söylemek mümkündür. Kapitalist ve/veya bürokratik biçimdeki prodüktivizmden kopmayı tercih eden, doğanın tahribatından beslenen bir üretim ve tüketim biçiminin giderek daha da genişlemesine karşı çıkan eko-marksizm, ekolojik eleştirinin edinimlerinin Marksist sosyalizmin temel fikirlerine eklenmesi yolunda son derece özgün bir girişim oluşturmaktadır. Bu girişimin genel amacı, ekolojik bir sosyalizmin inşasına öncülük etmektir. Kısaca vurgulamak gerekirse: Bu, demokratik denetime, toplumsal eşitliğe ve kullanım değerinin hakimiyetine dayalı ekolojik olarak akılcı bir toplumdur (Dumenil&Löwy,&Renault, 2011, s.59-60).

John Bellamy Foster’a göre, sosyalizmin başat amacı, her daim kapitalizmin sömürü ilişkilerini tersine çevirmek ve bu ilişkilerden doğan çoklu toplumsal eşitsizlikleri ve kötülükleri yok etmektir. Üretim araçları üzerindeki özel mülkiyeti kaldırmayı, her alanda mutlak eşitlikçi bir yapıyı inşa etmeyi, gerçek toplumsal ihtiyaçlar ekseninde örgütlenmiş üretici toplulukları oluşturmayı, köy ve kent, beyin ve beden gücü, ırk, cinsiyet ayrımları gibi pek çok bireysel farklılığa yönelik ayrımcılığı olabildiğince ortadan kaldırmayı amaç edinen sosyalist öğretisi; tüm bunların “bizzat insanları devrimcileştiren devrimci pratikle” mümkün olacağını belirtmektedir. Bu pratiğin elde edilmesinin tek yolu da insan metabolizmasının doğayla ilişkisini değiştirmekten, insani anlamdaki toplumsal ilişkilerimizi dönüştürmekten ve hem doğanın hem de insanın yabancılaştmasını aşmaktan geçmektedir (Foster, 2012, s.36).

Marx ve Engels’in yaklaşımına göre: *"İnsanlar var olduğu sürece doğanın tarihi ve insanların tarihi karşılıklı olarak koşullanır"* çünkü *"dış dünyayı etkileyerek ve değiştirerek, (bizler) aynı zamanda kendi doğamızı da değiştiririz."* (akt. Harvey, 2012, s.204). Dolayısıyla,

emeğin çevreyle buluştuğu noktada, doğanın tarihi ile toplumsal tarihin çakışması kaçınılmazdır. Her ne kadar pek çok felsefi, politik ve dini görüş, insanı doğadan soyutlamaya çalışan muğlak fikirsel öğretilere sarılsa da gerçekte insan ile doğa arasında kesin ve güçlü bir ilişki vardır ve buna paralel olarak, çevreye dair analizlerde ekonomik, kültürel ve toplumsal olguların tamamından faydalanmadan sağlıklı bir değerlendirme yapmak mümkün değildir. Eko-Marksizm ve toplumsal ekolojinin, mistik öğelere sarılan bireyci ekolojik hareketlere getirdiği en büyük eleştiriler de bu noktada anlam kazanmaktadır. İnsan ile doğa arasındaki bağ indirgemeci tutumlarla anlaşılmayacak kadar fazla hikâye barındırmaktadır; çünkü insan doğadan bağımsız bir varlık değildir.

William Cronon, çevresel şartların kendine özgü tarihini şu şekilde özetlemektedir:

“Ekolojik tarih, çevre ve kültür arasında dinamik ve değişen bir ilişki olduğu önermesiyle başlar. Bu ilişki, çelişkiler kadar devamlılıklar yaratmaya da eğilimlidir. Dahası, bu tarih, çevre ve kültür arasındaki etkileşimlerin diyalektik olduğunu öngörür. Çevre, öncelikli olarak verili bir anda insanların kullanabileceği seçenek yelpazesini şekillendirebilir. Ancak daha sonra kültür, bu seçeneklere karşılık gelecek şekilde çevreye yeniden şekil verir. Yeniden şekillenmiş çevre, kültürel yeniden üretim için yeni olasılıklar sunar ve böylece yeni bir karşılıklı belirlenim döngüsü başlatır. İnsanların rızıklarını yaratma ve yeniden yaratma şekilleri sadece toplumsal ilişkilerdeki değişimler değil ekolojik ilişkilerdeki değişimler de göz önüne alınarak analiz edilmelidir.” (akt. Harvey, 2012, s.204-205).

Eko-Marksistler, geleneksel Marksist öğretilerin doğayı sonsuz bolluğa sahip bir yer olarak tasavvur eden anlayışlarından giderek uzaklaşmaktadırlar. Halen üretim ilişkilerinin ve sınıf meselesinin toplumsal değişimdeki esas ana damar olduğuna inansalar da ekolojik meselelerdeki tutumlarında anlamlı değişiklikler meydana gelmektedir. Öte yandan, John Bellamy Foster, kimi sosyalist geleneklerdeki yanlış ve yıkıcı ekoloji politikalarına yönelik bir özeleştirici getirmektedir. Foster’a göre, Sovyet Marksizmi, yirminci yüzyıl başlarının modernizmini şekillendirecek biçimde kendine has bir çevresel felakete imza atarak, abartılı bir prodüktivizme saplanmıştır. Özellikle Stalinist politikaların yükselmesiyle birlikte Sovyetler Birliği’ndeki ekolojik gelişmelerin hemen hepsi hüsrarla bitmiştir. Yine bu dönemlerde pozitivistliğe yönelik aşırı karşı çıkışlardan dolayı doğa bilimlerine yönelik oluşan

antipati, Batı Marksizmi içerisindeki doğa diyalektiğini kesintiye uğratarak, onun ekoloji ile olan bağımlı zayıflatmıştır (2012, s.30).

Paul Burkett'e göre, kapitalizmin maddi gereksinimleri, insani açıdan ihtiyaç duyulan sağlıklı ve sürdürülebilir bir sistemin ihtiyaç duyduğundan bütünüyle farklı olduğu için, kapitalist sistemin çevresel açıdan sahip olduğu esnekliğin Marksistler açısından huzur verici bir yanı bulunmamaktadır. "Kritik önem" kavramının, insani gelişim ilkesini benimseyenler için önemi büyük iken, kapitalistler için maddi zenginlik önünde "kritik" öneme sahip herhangi bir doğal zenginlik ögesi yoktur. Bu yönüyle ele aldığımızda, insan-doğa ilişkileri, birçok açıdan kapitalizmin metalaşmış kullanım değerlerini ve de kapitalizm tarafından işçiler ve topluluklar karşısında yabancılaştırılmış "kritik-olmayan kullanım değerleri"nin yerine ikame etmesi sonucu deformasyona maruz kalmışlardır (2011, s.246-247).

Burkett'in de ifade ettiği üzere, kapitalizmin çevresel krizleri ve insani yaşam biçimlerinin çevresel krizleri arasında büyük farklar bulunmaktadır. Şu var ki, kapitalizmin kendini yenileme kapasitesi ve materyal ihtiyacı konusundaki esnek yapısı düşünüldüğünde, çevresel birikim krizleri periyodik olmaya eğilim gösterir ve sistemin kendini yeniden üretmesine tehdit oluşturmazlar. Tüklenen kaynak insan olmadığı müddetçe, kapitalizmin, kendi elleriyle yarattığı doğal zenginlik yağması ve tüketiminin ağırlığı altında sürekli "çökmesini" beklemenin anlaşılır bir tarafı yoktur. Burkett şöyle devam eder:

"Kapitalizmin ikinci tür çevresel krizine gelince her şey daha da farklılaşır. Bu tür kriz, insani gelişmenin doğal koşullarında niteliksel bozulma yönünde bütünsel, küresel ve sürekli bir eğilimi içinde barındırır –sistemin doğal sınırlar etrafında yenililik yapma gayretiyle daha da ağırlaştırılan bir krizdir bu. Küresel ısınma, bitki ve hayvan türlerindeki azalma, kanserojenlerin ve diğer zehirlerin çevrede birikmesi, zihinsel ve fiziksel olarak hayatla baş edebilmek için giderek daha fazla tıbbi ilaçlara ve diğer uyuşturuculara yönelmesi, çevre ülkelerde artan açlık ve hastalıkların hepsi sermaye, değer, piyasa ve para konularındaki ekolojik çelişkilerle ilişkilidir. Klasik Marksist terimlerle ifade edersek, bunlar kapitalist üretim ilişkileri ile insani-doğal üretici güçlerin sürdürülebilir kalkınması arasındaki çelişkileri temsil ederler." (2011, s.248-253).

John Bellamy Foster'a göre, öne sürülen tüm analizlerin doğruluğu ele alındığında, içinde bulunduğumuz ekolojik krizin mevcut sistemin içerisinde çözüme ulaşması mümkün görünmemektedir. Foster için dünya kapitalist sisteminin şu sebeplerden ötürü başarıya ulaşma şansı yoktur: (i) Kâr sağlamak için sürekli genişlemesi gereken bir üretime yol açan sonu gelmez sermaye birikimi anlayışı, (ii) çevreyi kirleten ve hala yeterli nicelikte ve nitelikte gıdaya erişim şansı tanımayan tarım ve gıda sistemi, (iii) çevreyi acımasızca yok etmesi), (iv) sürekli olarak ülkeler içinde ve arasında zenginliğin katmanlaştırılmasını desteklemesi ve güçlendirmesi, (v) kendi işlemleri yüzünden ortaya çıkan toplumsal ve ekolojik sorunları önlemek için teknolojik sihirli formüller araması (2012, s.69).

John Bellamy Foster, ana akım iktisatçıların ve doğa bilimcilerinin ekoloji ile ilgili konularda birbirinden farklı öngörülere sahip olmasının altındaki nedenin, kapitalist sistemin normal akışı içinde, hem doğanın zenginliğe olan katkısının hem de doğal koşulların yıkımının neredeyse görünmez olmasından kaynaklandığını belirtmektedir. Foster'a göre, kozalarına çekilmiş ortodoks iktisatçılar, ya doğanın varoluşunu aleni bir biçimde yok sayıyorlardır ya da onu bütünüyle dar ve edinimci amaçlara hizmet eden bir şey olarak tarif ediyorlardır (2012, s.76).

Eko-Marksistler için kapitalizm, doğayı gerçek bağlamından kopararak, onu bütünüyle maddi zenginliğin ölçütü olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla, kapitalizm için doğal kaynakların tümü insan tarafından sömürülmek için bahşedilmiş varlıklardır. Oysaki Marksistler için doğa ile insan organik olarak birbirine son derece bağlıdır ve insanın hem maddi hem de manevi varlığını oluşturmak için doğayla bağını koparması mümkün değildir. Bu bağlamıyla düşünüldüğünde, kapitalist sistemde gerek insan gerek ise doğa sürekli yabancılaşmaya maruz kalmaktadır. Marksistler için bu yabancılaşmanın kırılması için öncelikle kapitalizmin tüm ölçeklerinin ayrıntılı bir şekilde analiz edilmesi gerekmektedir ve nihayetinde kapitalist sistemin aksi yönünde, hem doğa hem de insan için sürdürülebilir alternatifler oluşturulmalıdır.

Michael Löwy'e göre kapitalizm -özellikle de bugünkü neo-liberal ve küreselleşmiş haliyle- dünyanın metalaştırılmasına, var olan her şeyin metaya dönüştürülmesine (toprak, su, hava, canlı türleri, insan bedeni, bireyler arasındaki toplumsal ilişkiler, aşk, din...) neden olmaktadır (2014, s.75). Buna paralel olarak Marksizmin, kapitalizmin bu meta fetişizmine karşı manevra

geliştirmesi önemlidir. Günümüzde kültürel çalışmaların hemen her noktasında Marksizmin izlerini bulmak mümkündür. Marksizm ile sinema ilişkisi ise Sovyet Devrimi'nin başlangıcına kadar uzansa da¹⁶ eko-Marksizm, tıpkı eko-eleştiri gibi nispeten yeni bir alan olduğu için¹⁷ eko-Marksizm ile sinema ilişkisine dair çok fazla kuramsal çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla, eko-Marksizmin sinema ile olan ilişkisinin nasıl olması gerektiğine dair tartışma yürütmek, çevresel yıkımın hızlandığı ve kapitalist meta fetişizmin doruğa ulaştığı günümüzde büyük önem arz etmektedir.

Bahar Murat Pehlivan&Gül Esra Atalay, “Aestheticizing the Downfall of Industrial Capitalism: Jim Jarmusch’s Tale of Intellectual Vampires in Zombies’ World” (2017) adlı çalışmalarında eko-Marksist perspektiften Jim Jarmusch’un 2013 yapımı *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır* (Only Lovers Left Alive) filminin analizini yapmaktadırlar. Pehlivan&Atalay’a göre, Jarmusch, çevreye duyarlı vampir karakterlerle Detroit şehrinin çöküşünü estetize etmektedir. Filmin başkarakterlerinden olan Adam, sanayi kapitalizminin tam merkezinde kalıntıların arasında yaşamayı tercih etmiştir. Detroit şehrindeki boşaltılmış evler, okullar ve fabrikalar, endüstriyel kapitalizmin çöküşünü simgelemektedirler (2017, s.44). Filmde Adam ve Eve insanlık tarihinin pek çok aşamasına tanıklık etmiş iki vampirdirler ve insanın tarihsel yolculuğunun geçtiği aşamalar onları depresif kılmıştır. Adam bir müzisyendir ve Eve de Fas’ın Tanca şehrinde yaşayan, başka bir kültürle iç içe olan biridir. Jarmusch, böylece iki farklı vampirle birlikte iki farklı kültürün de modernizme ve endüstriyel gelişime olan tepkisini ölçmektedir.

John F. McDonald, filmin esas olarak Fordizmin ve endüstriyel kapitalizmin çöküşünü temsil eden Detroit (Michigan) şehrinde geçtiğini belirtmektedir. McDonald, Detroit’in, Amerikan otomobil endüstrisinin başarısızlığından etkilenerek iflas ettiğini vurgulamaktadır (2014, s.309). Dolayısıyla Jarmusch, terk edilmiş sokakları, evleri, fabrikaları ve kiliseleriyle Detroit’i katastrofik ve karanlık bir imgenin içine yerleştirerek, kapitalizmin çevresel ve ekonomik açıdan yarattığı tahribata dikkat çekmektedir.

Pehlivan&Atalay’a göre, filmde Detroit kişileştirme yoluyla hastalığa karşı savaşan bir konuma getirilmiştir ve bu yolla doğa, endüstriyel kapitalizme karşı savaş veren bir konuma

¹⁶ Konuya ilişkin detaylı bilgi için: Taylor, R. & Christie, I (Ed.), (1988), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

¹⁷ Detaylı bilgi için: Jonathon Porritt, (1989). *Yeşil Politika*, Ayrıntı Yay.

taşınmıştır. Sanayinin yıktığı şehir, doğaya dönüşün bir yolunu bulmaya çalışmaktadır ve Detroit şehri, Amerikan kapitalizmi için çöküşün semboli olsa da Jarmusch, şehrin harabeleri arasında ekolojik açıdan umudun izlerini bulmaktadır. Bu bağlamda, yeni bir endüstri modeli olarak değil, doğal bir kaynak olarak suyun şehrin yeniden canlanmasındaki rolünü öne çıkarmaktadır. Jarmusch'un bu yaklaşımı eko-Marksist anlayışla eşleşmektedir (2017, s.39-45).

Kovel'in de belirttiği gibi, eko-Marksizm sadece endüstriyel ürünlerin üretimini eleştirmekle kalmayıp, aynı zamanda "tinden uzaklaşma" (despiritualization) olarak kavramlaştırılan kültür endüstrisini eleştirmekle de ilgilidir. Tinden uzaklaşma, Jarmusch'un filminde oldukça önemli bir yer kaplamaktadır (akt. Pehlivan&Atalay, 2017, s.45).

Filmde vampirler temiz insan kanı bulmakta zorlanmaktadır. Bu anlamda, kirlenmiş insan kanı, filmde eko-Marksist bir mecaz olarak öne çıkmaktadır. Nihayetinde kapitalizm hem çevreyi hem de insanı fiziksel ve manevi olarak kirletmekten imtina etmeyen bir üretim modeli olarak çevresel yıkımın başat aktörü konumundadır. Dolayısıyla, insan kanı üzerinden öne çıkarılmış olan kirlilik metaforu, filmi eko-Marksist çerçevenin içine yerleştirmektedir.

Bu bölümde çevre tahribatının hız kazandığı günümüz dünyasında eko-eleştirinin toplumsal dönüşümdeki rolü incelenmiştir. Çevresel yıkım çağında disiplinlerarası yapısının getirdiği avantajlarla birlikte kültürel metinlerin incelenmesinde eko-eleştirinin üstleneceği rolün önemi üzerinde durulmuştur. İnsan-merkezci anlayışın çevresel yıkımdaki rolü ele alınırken, aynı zamanda rakip ekofelsefelerin (Toplumsal Ekoloji, Derin Ekoloji, Eko-feminizm vb.) insan-merkezci anlayışa karşı geliştirdikleri çevresel reflekslerin önemine vurgu yapılmıştır. Eko-eleştiri ve sinema ilişkisinin de incelendiği bu bölümde, çevresel sorunların sinemadaki temsili üzerinde durulmuştur. Eko-eleştiri ile sinemayı birleştirmenin çevre sorunlarına olabilecek muhtemel katkısı tartışılmıştır ve aynı zamanda başta Hollywood olmak üzere popüler sinemanın çevre sorunları söz konusu olduğunda asıl sorumluları nasıl gizlediğine değinilmiş ve çevre sorunlarının alternatif sinema anlayışlarıyla nasıl bir araya getirileceği üzerinde durulmuştur.

2.BÖLÜM

EKOLOJİK SORUNLARA TARİHSEL BİR PERSPEKTİFTEN BAKMAK

Bu bölümdeki temel tartışmalar Avrupalı-Amerikalı kültürün zaman zaman soykırıma varacak şekildeki yıkıcılığı üzerinden ilerleyecektir. Kapitalizm ve sömürgecilik gibi insan faaliyetlerinin dünyanın ekolojik dengesini nasıl bozduğu ve bozulma sonucunda ortaya çıkan pek çok sorunun (kirlilik, küresel ısınma, nüfus patlaması vb.) küresel çaptaki yansımaları üzerinde durulacaktır. Kapitalizm ve sömürgeciliğin yalnızca insan hayatı üzerinde değil, insan-olmayan canlılar üzerinde yarattığı derin tahribatın izleri de bölüm boyunca sürülecektir. Alfred Crosby'nin “ekolojik emperyalizm” olarak kavramlaştırdığı bu tahribatın dünyadaki pek çok flora ve faunayı nasıl bozduğuna dikkat çekilecektir. Bu bölümde, ayrıca tarihsel olarak insanların hayvanlara uyguladığı tahakkümün kaynağı, kuramsal çalışmalar eşliğinde incelenecektir. Öte yandan, kapitalizm ve sömürgecilik gibi insan faaliyetleriyle beraber hayvanlara uygulanan tahakkümün sinema perdesine nasıl yansıdığı da bölüm boyunca öne çıkan bir başka tartışma konusu olacaktır. İnsan-olmayan canlıların dünyasının insan-biçimcilik (antroposentrizm) yoluyla sinema perdesinde nasıl yeniden üretildiği ve bu yeniden üretimin insan/insan-olmayan ikiliğini nasıl beslediği tartışılacaktır. Bölüm boyunca, doğa/kültür, insan/insan olmayan, kadın/erkek vb. ikiliklerin üretiminde sinemanın üstlendiği/üstlenmesi gereken rolün önemi üzerinde durulacaktır.

2.1. Sömürgecilik (Kolonyalizm) /Sömürgecilik Sonrası (Postkolonyalizm) ve Ekoloji

Sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası (postkolonyalizm) gibi kavramlar söz konusu olduğunda, bu kavramlara içkin olan baskıcı güç ilişkilerinden etkilenen grubun sadece insanlar olduğuna yönelik oldukça yaygın ve “yanlış” bir inanış vardır. Sömürgeci hareketlerin bir grup insanın başka bir grup insan üzerinde kurduğu tahakkümle ilişkisi olduğu kadar, bir grup insanın, hayvanlar ve doğa üzerinde kurduğu sonsuz baskıyla da doğrudan ilişkisi vardır. Sömürgeci hareketler neticesinde dünyanın çeşitli bölgelerinin flora ve faunasında önemli değişimler olmuş ve pek çok hayvanın ya nesli tükenmiş ya da sayılarında korkutucu boyutlara varan azalmalar meydana gelmiştir. Sömürgeciliğin doğa üzerindeki yıkıcı etkisini neredeyse görünmez kılan ana nedenlerin başında, doğanın tüm bileşenleriyle insanın hizmetine sunulduğunu savunan insan-merkezli düşünce biçimleri

gelmektedir. Bu düşünce biçimleri nedeniyle insanoğlu tarafından sistematik olarak tahrip edilen doğanın uğradığı bu tahakküm, giderek daha şeffaf bir form almış ve neredeyse görünmez kılınmıştır.

Ania Loomba, sömürgecilik ile emperyalizmin sıklıkla birbirinin yerine kullanıldığından söz etmektedir. Loomba'ya göre, *Oxford English Dictionary* (OED), sömürgecilik sözcüğünü, "çiftlik" ya da "yerleşke" anlamına gelen ve başka topraklarda yerleşmeler de Roma yurttaşı olarak kabul görmeye devam eden Romalıları gönderme yapan Latince "colonia" sözcüğünden geldiğini yazmaktadır. Bu noktada, OED sömürgeciliği şöyle tarif etmektedir:

“Yeni bir ülkedeki bir yerleşke ... yeni bir yöreye yerleşen, anayurtlarına tabi halde ya da onunla bağlantısını koruyarak bir topluluk oluşturan bir grup insan; yerleşimi ilk olarak gerçekleştirenlerin soyu ve ardılları tarafından bu şekilde oluşturulan topluluk anayurtla bağlantıyı koruduğu sürece bu yerleşime "colonia" denir.” (akt. Loomba, 2000, s.18-19).

Oxford English Dictionary'nin sömürgecilik (kolonyalizm) tanımında, yalnızca kolonileştiren halklardan söz edilmektedir. Koloniler kurulan bölgelerde daha önceden yaşayan halklar, OED'nin sömürgecilik tanımı içerisinde kendilerine yer bulamamaktadırlar. Loomba, bu tanım ile birlikte, farklı halklar arasında bir karşılaşma ya da fetih ve tahakkümü hatırlatacak tüm imaların içinin boşaltıldığını belirtmektedir. Loomba'ya göre, sömürgecilik, dünyanın farklı bölgelerinde özdeş bir süreci temsil eden bir şey değildir; aksine, meydana geldiği her yörede, bölgenin asıl sakinleri ile yeni gelenler arasında insanlık tarihinin en travmatik ve karmaşık ilişkilerinin yaşanmasına neden olan bir süreci temsil etmektedir. Yeni topraklarda "topluluk oluşturma" süreçleri, kaçınılmaz olarak, o topraklarda daha önceden yaşayan halkların düzenini “*bozma*” ya da yeniden oluşturma işlemini de beraberinde getirmektedir; bu süreçler, ticaret, pazarlık, savaş, soykırım, köleleştirme ve isyanlar dâhil olmak üzere pek çok pratiğin de art arda meydana gelmesini sağlamaktadır. Tüm bu bileşenlerden sonra Loomba, sömürgeciliği, “*Başka insanların toprakları ve mallarının fethedilmesi ve denetlenmesi*” olarak tanımlamaktadır (2000, s.19).

Sömürgecilik sonrası (Postkolonyal) teori ise, Gauri Viswanathan tarafından, “*Sömürgeci güçler ve sömürgeleştirdikleri toplumlar arasındaki kültürel etkileşim ile bu etkileşimin iki toplumun da edebiyatı, sanatı ve beşeri bilimleri üzerinde bıraktığı izlerin çalışması,*”

şeklinde tanımlanmaktadır. Lacan, Foucault ve Derrida'nın metinlerinden oldukça etkilenen sömürgecilik sonrası teori, kuramsal çalışmalardaki sömürgeci arşiv ve sömürgecilik sonrası kimlik sorunlarını araştıran (tarih, ekonomi, edebiyat, sinemayı da içeren) disiplinlerarası bir alanı referans vermektedir. Sömürgecilik sonrası teori, Fanon'un içgörülerini Derridacı postyapısalcılıkla yeniden birleştirmektedir. Akademi içinde ise sömürgecilik sonrası teorinin kurucu metni, Edward Said'in Batılı emperyal güç ile söylemin stereotip bir "Doğu" kurma yöntemlerini incelemek için Foucaultcu söylem ve güç-bilgi ilişkisi kavramlarını kullanarak kaleme aldığı *Oryantalizm* (1978) adlı eseri olarak kabul edilmektedir. Said'e göre, Batı'nın ve Doğu'nun temsillerinin karşılıklı olarak belirleyici bir işlevi vardır ve asimetrik güç ilişkileri içinde birlikte sıkışmışlardır. Avrupa "rasyonelliği"nin ideolojik üretimi ile Doğulu "irrasyonellik" üretimi el ele gitmektedirler (Stam, 2014, s.300-301). Sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası ile ilgili tanımlar çeşitlilik göstermekle birlikte, bu iki olgunun neredeyse sadece insanları etkilediğine dair yanlış bir inanç bulunmaktadır. Oysaki sömürgeci hareketlerin olumsuz anlamda insanları etkilediği kadar, doğayı ve insan-olmayan canlıları da etkilediği bir gerçektir ve sıklıkla göz ardı edilen bu gerçeğin çevre tahribatındaki rolü yadsınamayacak kadar büyüktür.

Avrupa yayılcılığının doğa üzerindeki olumsuz etkisini inceleyen öncü isimler arasında Alfred Crosby gelmektedir. Crosby, *Dünya Benimdir: Avrupa Ekolojik Emperyalizmi* (2004) adlı eserinde, Avrupa yayılcılığının doğa üzerinde bıraktığı tahribatı incelemektedir. Alfred Crosby'ye göre, Avrupalı göçmenlerin ve onların ardıllarının dünyanın dört bir yanına yayılması açıklanmaya muhtaç bir olgudur. İnsan türünün alt bölümlerinden birini oluşturan Avrupalıların yayılmasını açıklamak, diğer herhangi bir bölümün yayılmasını açıklamaktan çok daha karmaşık ve güçtür. Crosby, diğer grupların bulundukları yerlerin açık bir anlamı olduğunu belirtmektedir. Farklı soylardan oluşmuş pek çok Asyalı, küçük bir azınlığı hariç Asya'da yaşamaktadır. Siyah Afrikalılar ise üç kıtada yaşamaktadırlar ama çoğu okyanusun üzerinde ve birbirlerine yakın, kendi özgün enlemlerinde, yani tropikal bölgelerde topluluklar oluşturmuşlardır. Amerikan yerlilerinin tamamına yakın Kuzey ve Güney Amerika'da yaşamaktadırlar; çok azı farklı bölgelere dağılmışlardır. Avustralya Aborjinlerinin kalan üyelerinin tamamı Avustralya'da barınmaktadırlar. Eskimolar kutup çevresinde yoğunlaşırken, Malinezyalılar, Polinezyalılar ve Mikronezyalılar ise sadece tek bir okyanustaki irili ufaklı adalara dağılmışlardır (2004, s.11).

Öte yandan, Avrupa emperyalizmi sadece ideolojik ve insana dair bir olgu değildir; dünyanın dört bir yanında Avrupa'daki iklimle benzerlikler gösteren bölgeler evcil, yabani ve vahşi hayvanlar, bitkiler, epidemik ve epizotik patojenlerden meydana gelmiş bir “biyota bavulu” tarafından işgale uğramıştır. Crosby'nin “ekolojik emperyalizm” adını verdiği sürecin sonunda, Avrupa'nın biyotası Amerikan yerli biyotasını bütünüyle yerinden etmiştir. Beyazlar pek çok hayvan türüyle beraber çeşitli materyaller ve çiçek, boğmaca, kızamık gibi hastalıkları da beraberinde getirerek, bir çeşit ekolojik taarruzla Kızılderililerin yanı sıra bölgedeki hayvan ve bitki popülasyonunu da sürgün etmişlerdir. Afrika'da yerli flora ve faunanın çok daha dirençli olması nedeniyle biyolojik sömürgeleştirme çok daha yavaş ilerlemiştir. Kuzey Amerika ve Yeni Zelanda ile birlikte Avustralya'da bu süreç son derece hızlı olmasının yanında oldukça da yıkıcı olmuştur (akt. Garrard, 2016, s. 179).

Özellikle Amerika kıtasının politik, kültürel ve ekolojik yapısını, sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası pratiklerden yola çıkmadan anlamak neredeyse imkansızdır. Garrard'a göre, Amerika'nın sömürgeleştirilmesinin tarihi büyük ölçüde ekolojik terimlerle anlaşılmalıdır. Garrard, “iyi” gibi görünen kavramların bile kendi içinde sömürgeciliğin izlerini taşıdığını ve ayrıştırıcı alt metinlerle bezeli olduğunu belirtmektedir. Bu noktada, “Ekolojik Kızılderili” söylemini sorunsallaştıran Garrard, Kızılderililerin ve diğer yerli grupların ekolojik yaşam modelini temsil ettiklerini iddia eden ve bu toplulukları idealize eden söylemlerin de yine Avrupalı-Amerikalı kültürün bir ürünü olduğunu vurgulamaktadır (2016, s.180). Amerikan yerlilerine yönelik idealist söylemler dahi Avrupa menşeli basmakalıplardan meydana gelmektedir. Sömürgecilik sonrası teorinin dile getirdiği gibi, sömürgecilik sadece form değiştirmiştir; artık ordu ve silahlarla doğrudan bir yeri işgal etme eylemlerine, bundan iki yüz yıl öncesinde olduğu kadar sık rastlanmasa da dil, kültür ve ideoloji gibi araçlarla sömürgeci pratikleri devam ettirmek mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla, Avrupa sömürgeciliğinin baskı uyguladığı ve “Öteki” olarak konumlandığı topluluklar adına konuşma hakkını kendinde görmesi, bu kesimleri madunlaştırmaya çalışması, sömürgecilik sonrası politikaların tanımı anlamına gelmektedir. “Kötü”nün tanımı kadar, “iyi”nin tanımı da sömürgeci güçler tarafından yapılmaktadır. Bu, aynı zamanda kaçınılmaz olarak “iyi”yi ve “kötü”yü belirleyen kavramların Batı kültürünün dinamiklerine göre şekillenmesi demektir. “Batılı değerler=evrensel değerler” denklemi, sömürgecilik sonrası dünyanın kültürel, ekolojik ve politik iklimine sirayet etmiş durumdadır.

Alexander Wilson, sömürgecilik sonrası süreçte dilin işlevine dair önemli açıklamalarda bulunur. Wilson, Kızılderililerin sempatzanlarının dahi Kızılderililere yönelik söylemlerinde farkında olarak ya da olmayarak alçaltıcı bir dil kullandığını iddia etmektedir. Kızılderililer söz konusu olduğunda “millet” yerine “kabile, “doktor” yerine “şifacı” gibi ifadelerin kullanıldığına dikkat çeken Wilson, “kaybolup giden Kızılderililer” söyleminin içinde de sömürgecinin ifadesinin izlerinin olduğunu belirtmektedir. Wilson’a göre, “*Kaybolup gitmek bir bakıma içsel bir özelliktir, tıpkı cilde sürüldüğünde kaybolup giden krem gibi, başkalarının size yaptığınızdan ziyade, sizin yaptığınız bir şeydir.*” (1992, s.22). Dolayısıyla sömürgecilik sonrası süreçte dilin tek başına yıkıcı ve kışkırtıcı bir silaha dönüşebilme potansiyeli, sömürgecilik faaliyetlerinde bağımsız olarak okunmamalıdır.¹⁸

Avrupa sömürgeciliğinin en önemli özelliklerinden biri de istikrarlı bir şekilde tahakkümünü meşrulaştırmaya yönelik hamlelerde bulunmasıdır. Avrupalı işgalciler için saldırganca tutumlarının her daim “iyi” bir açıklaması bulunmaktadır. Avrupalıların gerekçelerini sıralarken sürekli kendi kültürel, bilimsel ve siyasi geleneklerini referans göstermeleri açıklamaya muhtaç bir olgu olsa da bu durum Avrupa sömürgeciliğinin “gerekçeler” arkasına saklanan bir çizgiye sahip olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Michael Adas, ırksal eşitsizlikler için bilimsel ve teknolojik kanıtlar arayan Avrupalıların, özellikle on sekizinci yüzyıldan sonra ırksal gruplar arasında zihinsel ve ahlaki açıdan doğuştan gelen farklılıklar olduğunu iddia ettiklerini belirtmektedir. Bu süreçte, kol uzunluğu, cinsel organ büyüklüğü ve özellikle de kafatası ölçümü, araştırmaların odağında yer almaktaydı. Basit pergellerden, Gratton’un kranyometresine¹⁹ kadar pek çok araçla yapılan sözde bilimsel çalışmalar, Avrupalı ırkların dünyanın geri kalan ırklarından daha üstün olduğu fikrini ispatlamaya çalışmaktaydı. On sekizinci yüzyılda frenoloji²⁰ ve kranyoloji²¹ alanına duyulan bu yoğun ilginin nedeni, bilimsel çalışmalara katkı sağlamaktan ziyade, ekonomik çıkarların şekillendirdiği ideolojik bir ırkçılığın zeminini sağlamlaştırmaktan öteye gitmemektiydi. Bazı

¹⁸ ABD Başkanı Donald Trump, Covid-19 virüsünü “Çin virüsü” olarak adlandırmayı tercih ederek, dilin ideolojik bir silah olarak nasıl kullanıldığına örnek göstermiştir. Kaynak: <https://www.ntv.com.tr/dunya/trump-cin-virusu-demenin-irkcilik-oldugunu-dusunmuyorum,GfzFrJvFMEqy4IzvUqqxrg> (Erişim tarihi: 21.04.2020, saat: 01:10).

¹⁹ Kafatası Ölçeri. Kaynak: Michael Adas, *İnsan Ölçütü Olarak Makina: Batılı Hakimiyet İdeolojileri*, 2001, (s.314-322) İnsan Yayınları.

²⁰ İnsanın özyapısını ve zihinsel yetisini kafatasının dış yapısına, dış biçimine bakarak inceleme. Kaynak: Michael Adas, *İnsan Ölçütü Olarak Makina: Batılı Hakimiyet İdeolojileri*, 2001, (s.314-322) İnsan Yayınları.

²¹ Kafatasının yapısı ile ilgili çalışma alanı. Kaynak: Michael Adas, *İnsan Ölçütü Olarak Makina: Batılı Hakimiyet İdeolojileri*, 2001, (s.314-322) İnsan Yayınları.

yazarlar işi fazlaca ileriye götürerek durumu bilimsel olandan bütünüyle uzaklaştırıp basit bir tahmin oyununa çevirmişlerdir. Örneğin, on sekizinci yüzyılın en önemli kranyolojisti olarak kabul edilen Amerikalı doktor Samuel Morton, kafatası ölçümlerini baz alarak Hinduları, “kibar, ağır başlı ve gayretli”, fakat “fantastik dinlere tutkun” ilan ederken; Türklerin de “şiddetli, tutkulu, kaba ve kindar” olduğunu duyuruyordu. Victor de l’Isle’ye göre, farklı ırkların kafa yapılarına ve büyüklüklerine bakılarak, onların “fatih” mi, yoksa “köle” mi olduğunu söylemek mümkündür (akt. Adas, 2001, s:314-322).

Batı’nın “bilimsel veri” olarak sunmaya çalıştığı tüm çabaların nihai amacı, sömürdüğü bölgelerdeki insanların doğal zenginliklerinin kıymetini bilmeyecek denli düşünsel ve teknik beceriden yoksun olduğunu ispatlamaya çalışmaktır. Bu sayede Batı, bu bölgelerdeki doğal zenginlikleri kontrol edebilecek meşru zemini oluşturma gayretine girişmiş ve tarihsel süreçleri göz önünde bulundurduğumuzda, bu amacına büyük oranda da ulaşmıştır. Bu süreçlerde neyin “değerli” ya da “değersiz” olduğuna karar veren hep Batı olmuştur. Örneğin, devasa gökdelenlerden kurulu şehirler Batı için bir gelişmişlik ölçütü olmuşsa, ahşaptan yapılmış derme çatma evlerde yaşamayı tercih eden Doğulu, zihinlerde hep bir “geri kalmışlık” imgesi oluşturmuştur. Oysaki doğayla hemhal bir şekilde yaşamak için ahşaptan evler inşa etmek bir tercih olabilir ve bu tercihin Avrupalı/Batılı olanın “gelişmişlik” kriteriyle uyum içinde olmak gibi bir zorunluluğu da bulunmamaktadır. Son kertede, içinde bulunduğumuz dönemdeki çevresel krizleri derinleştiren yaklaşımın “Batılı” mı, yoksa “Doğulu” mu olduğu fikri tartışmaya açıktır. Fakat “Batılı” ve “Doğulu” kavramları ayrıştırıcı bir niteliğe sahip olduğundan ve ikilik yaratma potansiyelini de elinde bulundurduğundan, “sömürgeci” ve “sömürülen” şeklinde bir ayırım yapmak, çok daha sağlıklı görünmektedir.

2.2. Sömürgecilik, Ekoloji ve Sinema

Sinemada sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası pratiklerinin nasıl işlendiği, sinemanın nerede ve ne şekilde ortaya çıktığıyla doğru orantılıdır. Nereden bakılırsa bakılsın, sinema ilk nüvelerini büyük oranda tarihlerinde sömürgecilik deneyimleri olan Batılı ülkelerde vermiştir; ya da en azından hem maddi hem de teknik açıdan doruk noktasına bu ülkelerde ulaşmıştır. Dolayısıyla, sömürgecilik dili ile sinemanın dili aynı kültürel iklimde filizlenmiştir ve tam da bu nedenden ötürü uzun yıllar boyunca özellikle popüler sinemada çok ciddi bir sömürgecilik eleştirisi görmek pek mümkün olmamıştır.

“Sömürge sineması” kavramı ilk kez 1913 yılında bir Fransız dergisi olan *Cine Journal*’de kullanılmıştır. Fransa, İtalya, Almanya, Hollanda, İspanya ve Portekiz gibi sömürgeci devletlerin, sömürdükleri Afrika’da çektikleri filmler, bu kavramın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Sömürge sineması, sömürgelerdeki yaşam biçimini kanıtlamak, Batılı ülkelerdeki gençlerde sömürgelere gitme arzusu uyandırmak ve sömürge halklarının görgü-bilgisini arttırmak amacıyla ortaya çıkmıştır. Bu bağlamda, sömürgeci ülkeler, gittikleri bölgelere uygarlık götürdüklerini, sömürgelerdeki doğal kaynaklardan faydalanarak buraların kalkınmasına yardım ettiklerini vurgulamak ve bu yöndeki görüşlerini yaymak için sinemadan önemli ölçüde yararlanmayı başarmışlardır. Öte yandan, sömürgecilerin ilgisini çeken bir diğer konu da, yabanıl hayvanların avlanmasıdır. Pathe Yapımevi tarafından görevlendirilen Alfred Machin, 1908 yılına kadar Afrika kıtasına giderek yabanıl hayvanların avlanmasına dair pek çok film çekmiştir. Machin, bu esnada sömürgelerde görevli olan “beyazları” uygarlık elçisi olarak tanıtan bir dizi filme de imza atmıştır. Örneğin, Machin’in 1911 yapımı *Afrika’nın Büyük Göllerinden Bir Mektup Bize Nasıl Ulaşır* (Comment une Lettre Nous Parvient des Grands Lacs d’Afrique Centrale) adlı filmi, Beyaz Adam’ı, Afrika’ya Avrupa uygarlığını getiren bir kahraman olarak resmetmektedir. Afrika’da çekilen ilk kurmaca yapımlarda, Beyazların yüceltiildiği, yerli halkın ise küçümsendiği görülmektedir. Bir çocuğun düşlerini konu edinen 1911 yapımı *Jack’ın Askerleri Fas’ta* (Les Soldats de Jack au Maroc), Camille de Morlhon’un yönettiği 1912 yapımı *Rehine* (L’Otage) ve Hemi Pouccal’ın bir bölümünü Cezayir’de çektiği 1914 yapımı *Lejyoner* (Le Ugionnaire) gibi filmler, bu yargıya ulaşmamızı sağlayan örnekler arasında bulunmaktadır. Birinci ve İkinci Dünya Savaşı arasında sömürgeci ülkelerde ve Hollywood’da çekilen birçok filmde askerler, doktorlar, misyonerler hep sömürge imparatorluğunun kurulması için mücadele eden “kahramanlar” olarak ele alınmışlardır. Sömürge imparatorluğunun Afrika’ya uygarlık getireceği ve yeryüzünde “Beyaz Adam”ın uygarlığından başka bir uygarlık olmadığı fikri, dönemin hâkim görüşü olarak öne çıkmıştır. Beyaz ırkın üstünlüğünü savunan sömürge sineması anlayışının ilk önemli örneği, 1930 yılında çekilmiş olan Hollywood yapımı *Tüccar Hom*’dur (Trader Hom). Van Dyke’in yönetmenliğini yaptığı film, Afrika’da yerlilerin eline düşen beyaz bir kadının iki avcı tarafından kurtarılmasını işlemiştir. *Tüccar Hom* filmi, beyazların “kahraman”, yerlilerin “kötü insan” olduğu ve belgesellerden alınmış görüntülerle (yerlilerin ayinleri, aslan, kaplan ve fil gibi hayvanlar) zenginleştirilen filmlerin öncülüğünü yapmış bir yapımdır. Zoltan Korda’nın yönetmenliğini üstlendiği 1935 yapımı *Bozambo* (Sanders of the

River) başrolde solcu dünya görüşüne sahip olduğu bilinen siyahi şarkıcı Paul Robeson'un oynamasına karşın, Bozambo dışındaki yerlileri kötü, beyazları ise uygarlığın temsilcisi olarak göstermiştir (Teksoy, 2005, s.699-701).

Pek çok kültürel kod ve kitle iletişim aracının yanı sıra, sinema yoluyla da kültürel ve sosyal alanın içine sızmaya başlayan sömürgecinin dili, uzun yıllar boyunca beyaz olmayı “Öteki” ilan ederek, sayısız stereotip üretmiştir. Sinemada stereotipleştirme süreçleri, zihinlerde kolay kolay kırılmayacak ikiliklerin ve çatışmaların oluşmasına olanak sağlamıştır. Sadece ırk veya ekolojik alanla sınırlı kalmayan stereotipleştirme süreci, beyaz, Batılı ve heteroseksüel olmayan tüm kişileri ve durumları “tekinsiz” ilan ederek, devasa bir sömürü havuzunun oluşmasına olanak tanımıştır. Serpil Kirel’e göre, özellikle söz konusu olan popüler sinema ise, bu sinemayı üretildiği dönemdeki egemen bakış ve eğilimlerden bağımsız okumak güçtür. Kirel, popüler sinemadaki filmlerin dönemin bakışını ve eğilimlerini yansıtan kültürel malzemeler olduğunu belirtmektedir. Özellikle tarihsel, ekonomik ve toplumsal kırılmaların yaşandığı dönemlerdeki popüler sinema filmlerinin içerik ve biçimlerinin hem kavramsal hem de karşılaştırmalı olarak ele alınması gerekmektedir. Popüler filmlerin yıldız olgusuna dayanarak cazibe ürettiğinden söz eden Kirel, bu cazibe dünyasının etkileyici bir biçimde muhafazakâr kodları ileten ve egemenler açısından rıza üreten bir sistemin işlemesi için ihtiyaç duyulan kültürel ve sosyal zemini de beslediğini belirtmektedir (2010, s.378-79).

Sömürgecinin dilinde kırılmalara yol açan en önemli sinema deneyimlerinden birinin Üçüncü Sinema olduğunu belirtmek mümkündür. 1950 yıllarından itibaren küresel çapta başlayan özgürlük talepleri, Üçüncü Sinemanın ortaya çıkmasında etkili olmuştur.²² Mike Wayne’ye göre, Üçüncü Sinema her açıdan devrimci bir nitelik taşımaktadır. Hem geleneksel sinemanın yapılış tarzına meydan okuyarak, daha kolektif ve demokratik yapım yöntemlerine öncülük etmiştir hem de sinemayı basit bir tüketim aracı olmaktan uzaklaştırmıştır. Üçüncü Sinema, genel devrimci praksis gibi, teori ile pratiği birleştirerek sinemaya olumlu anlamda yıkıcı bir müdahalede bulunmuştur (2009, s.14-15). Üçüncü Sinema’nın ortaya çıkmasıyla birlikte, sinemada sömürgecilik ve sömürgecilik sonrası kavramları hem çok daha fazla ele alınmış hem de son derece eleştirel bir perspektifle işlenmiştir. Michael F. O’Riley’e göre, “dekolonizasyon” veya “postkolonyal direniş” sinemasını kuramsallaştırmaya yönelik en

²² Detaylı bilgi için: Biryıldız, Esra& Çetin Erus, Zeynep, 2007: *Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması*, Es Yayınları.

önemli çaba, 1960'lı yılların sonunda Üçüncü Sinema alanında çalışmalar yürüten Arjantinli sinemacılar Fernando Solanas ve Octavio Gettino'dan gelmiştir (2010, s.4). Solanas ve Gettino'nun 1968 tarihli *Kızgın Fırınların Saati* (La Hora de los Hornos) adlı filmleri Üçüncü Sinema'nın manifestosu olarak kabul görmüştür. Mike Wayne'ye göre, çığır açıcı bir niteliğe sahip olan film, "Üçüncü Sinema" teriminin kuramsal çerçevede oluşmasını sağlayan ilk yapımdır (2009, s.15). Film, yeni sömürgeciliğin hem ekonomik hem de kültürel olarak Arjantin özelinde Latin Amerika üzerinde yarattığı dramatik ve trajik etkinin ağıtı niteliğindedir.

Gillo Pontecorvo'nun 1969 tarihli epik filmi *İsyan!* (Burn/Queimada!), hem politik hem de ekolojik alegorinin etrafında dönen etkileyici bir yapımdır. John Bellamy Foster'a göre, Pontecorvo'nun bu filmi, kapitalizmin doğayla kurduğu ilişkiyi anlamamızda önemli ilkeleri içerisinde barındırmaktadır (2012, s.110). Film, Karayipler'deki hayali bir ada olan Burn'de ve 19. yüzyılın başlarında geçmektedir. Ada, Portekiz'e ait bir köle kolonisidir. Monokültür²³ tarımının egemen olduğu adada şeker, dünya ekonomisine ihraç edilen çok önemli bir üretim kaynağıdır. Film, sömürgeciliğin hem doğa hem de insan üzerindeki yıkıcı etkisinin ilk örneğini daha açılış sahnesinde vermektedir. Adanın isminin Burn olmasının tesadüf olmadığını açıklayan bu sahneyle, adaya gelen ilk Portekizli sömürgecilerin adada yaşayan yerli halkı ortadan kaldırmak için tüm adayı nasıl ateşe vererek yaktığını öğrenmekteyiz. Adanın yerli halkı yok edildikten sonra adada yeniden şeker kamışı ekilmiştir ve bu şeker kamışlarının kesilmesi için Afika'dan köleler getirilmiştir. Filmde, Marlon Brando'nun canlandırdığı Britanya ajanı William Walker, adanın Portekizli yöneticilerini devirmek için adaya gelerek siyah köleler arasında bir isyan başlatır. Amacı, Portekiz'i yenerek, adanın yönetimini Britanyalı sömürgecilerle işbirliği içinde olan beyaz plantasyoncu sınıfa vermektir. William Walker görevini başarıyla yerine getirirse de işler uzun vadede iyi gitmez ve on yıl sonra eski köleler yeniden isyan başlatır. İkinci kez adaya gelen William Walker isyanı bastırmak için adayı yeniden ateşe vermek gerektiğini belirttiğinde, insanların güvenliğinden ziyade ürünlerinin yok olmasından endişe ederek karşı çıkan yönetici oligarşik gruba şu sözlerle cevap verir: "*Kârın mantığı nedir? İnsanlar para kazanırlar ve bazen para kazanmaya devam etmek ya da daha çok para kazanmak için yok etmek gerekebilir*".

²³ Belirli bir bitki türünün bir bölgede çok yaygın olarak uzun yıllar yetiştirilmesine dayanan tarımsal yöntem. Kaynak: Prof. Dr. Ahmet Altındışlı, *Organik Tarımın İlkeleri ve Dünyadaki Durum*, 2007, (s.2), E.Ü. Ziraat Fakültesi Yayınları.

Nihayetinde adanın üzerindeki emek gücünün daha çok sömürülmesi için ada tekrardan ateşe verilir ve doğa, yine insanoğlunun kâr hırsı nedeniyle imha edilir.



Görsel 8: İsyen!



Görsel 9: İsyen!

John Bellamy Foster, *İsyen!* filminden yola çıkarak sermayenin sınıf temelli birikim arzusu için yeni mahreçlere ihtiyaç duyduğunu ve bu arayış sürecinde, onun, hem daha önceden mevcut olan doğal koşulları hem de önceki toplumsal ilişkileri yıkıma uğratması gerektiğini belirtmektedir. Foster, sınıfsal sömürünün, emperyalizmin, savaşın ve ekolojik imhanın, tarihin birbirleriyle ilgili talihsiz kazaları olmadığını, tüm bu bileşenlerin, kapitalist gelişmenin ilişkili, içsel özellikleri olduğunu vurgulamaktadır (2012, s.111).

İsyen! filmi çok katmanlı yapısıyla sömürgecilik, kapitalizm, doğanın tahribatı, savaş ve özgürlük üzerine çok güçlü mesajlar barındırmaktadır. Filmin başlarında İngiliz ajanının kışkırtmasıyla isyan eden köleler, daha sonra ücretli işçiliğin de bir çeşit kölelik olduğunu fark ederek ikinci bir isyan başlatırlar. Bu noktada kapitalizm/emperyalizm gibi kavramların “özgürlük” olarak sunmaya çalıştığı “yanılsamalara” dair güçlü bir anlatı söz konusudur. “Özgürlüğünüz için savaşın” diyen sömürgeci bir gücün özgürlük anlayışı, köleleri kendi çıkarları için harekete geçirmekle özdeş bir süreci temsil etmekten ibarettir. Bu süreçte köle olan yine köle olarak kalacaktır; kölelik, form değiştirerek varlığını sürdürecektir. Oysaki isyancıların lideri Jose Dolores, İngiliz hükümetinin çıkarları için bir araç olarak kullanıldığını anladığı andan itibaren, filmin içinde özgürlük gerçek tanımına ulaşmaktadır. Dolores’in de dediği gibi: “Özgürlük size verilecek bir şey değildir; sizin kazandığınız bir şeydir.” Dolores’in bilinçlenmesiyle beraber filmin içindeki anti-sömürgeci alt metinler tüm çıplaklığıyla seyirciye aktarılmaktadır: Emeğin sömürüldüğü, doğanın hoyratça tahrip

edildiği, kendi topraklarımızda kölelikten öteye bir şeyin vaat edilmediği bir noktada, hem fiziki hem de zihinsel bir özgürlükten bahsetmek mümkün değildir.

Sömürgeciliğin popüler/anaakım sinemada nasıl temsil edildiğine baktığımızda ise karşımıza Steven Spielberg’ün *Amistad* (1997) filmi çıkmaktadır. Steven Spielberg’ün 1997 yapımı filmi *Amistad*, on dokuzuncu yüzyılın ortasında geçmektedir ve film, *Amistad* adlı bir gemiyle nakledilen bir grup siyah kölenin, gemide çıkardıkları isyan sonucu mürettebatı öldürerek özgür kalma çabalarıyla başlar. Gemide hayatta kalan iki köle sahibi, bu insanları yeniden Afrika’ya götüreceğine ikna eder, fakat geminin yönünü Amerika’ya çevirir. Amerikan donanması tarafından ele geçirilen gemideki köleler yakalanarak cezaevine konulur. Bu süreçten sonra, kölelerin kime ait olduğuna dair hararetli bir tartışma başlar. Mike Wayne, filmde çeşitli kesimlerin siyah köleler üzerinde hak talep etmesinin ve kölelerin “aitlik” üzerinden birer meta olarak ele alınmasının önemi üzerinde durmaktadır. Fakat film, bu olgu üzerinden ilerlemek yerine, belirli bir kalıba sıkıştırılmış insan hakları söylemine sığınmayı tercih etmektedir. Wayne bu bağlamda, liberal insan hakları anlayışının barındırdığı “sınırlı olma” durumuna dikkat çekmektedir. Bu noktada Marx’tan ilham alan Wayne, liberal özgürlüğün özel mülkiyete sahip olma hakkıyla eşitlenen bir süreci temsil ettiğini belirtmektedir. Öte yandan, Marx’ın özel mülkiyetten ziyade (örneğin bir televizyon), emeği sömüren üretici mülkiyetle ilgilendiğini belirten Wayne, bunları fabrikalar, bürolar, sermaye ve toprak vb. şeklinde özetlemektedir. Oysaki liberal insan hakları anlayışının içinde, bu mülkiyet biçimleriyle insan özgürlüğünün arasında bir çatışma bulunmamaktadır. Tam da bu sebepten ötürü, ücretli kölelik, iş gücünün metaya dönüşmesi, baskı ve emeğin sermayeye satılması (ya da sermaye tarafından kovulması) ile ilişkili olan “sahiplik”, bu filmin anlatısı içinde kabul gören bir şey değildir (2009, s.79).

Pontecorvo’nun aksine Spielberg, kölelik meselesini ele alırken, sömürgeciliğin özgül yıkıcı koşullarına dair herhangi bir eleştiride bulunmamaktadır. Spielberg için kölelik; emeğin sömürülmesi için ideolojik, kültürel ve politik olan tarafından inşa edilmiş bir şey değil, bütün bunlardan bağımsız bir şekilde, daha kişisel bir çerçeveden oluşmuş bir çeşit insan hakkı ihlalden ibarettir. Oysaki kölelik; bir grup insanın, başka bir grup insanın ten rengini beğenmediği için onları daha aşağıda görerek, haklarını ihlal etmesinden çok daha fazla anlamlar barındırmaktadır. Film, “köleliği” tüm tarihsel bağlamlarından kopardığı için kölelik

sorununun ortadan kalkmasıyla birlikte her şeyin düzeleceğine dair yanıltıcı alt metinleri de seyirciye sunmaktadır. Filmin başarıyla sunduğu en önemli şey ise, filmin başkarakterlerinden olan Cinque'nin flashback (geriye dönüş) sahnelerinde görebildiğimiz, kölelerin yaşadığı insanlık dışı koşulları tüm çıplaklığıyla sunmasıdır. Fakat bu sahnelerin başarısı, filmin göz ardı ettiği pek çok ayrıntı düşünüldüğünde, belli bir noktaya kadar anlam ifade etmektedir. Sömürgecilik eleştirisini es geçen; köleliği, ekonomi-politikten, kültürden, güç ilişkilerinden ve siyasetten mümkün olduğu kadar uzaklaşmış bir anlayış içinde vermeye çalışan *Amistad*, hem Hollywood'un hem de popüler sinemanın el verdiği oranda adil ve şeffaf olmayı becerebilmektedir.

Sömürgecilik faaliyetleri ile sinema arasında birbirini besleyen bir ilişki açısından söz etmek yanlış olmayacaktır. Özgür Adadağ, sömürgeciliğin tüm çarklarıyla işlemeye başladığı dönemle sinemanın doğduğu dönemin aynı olduğunu ve ikisinin de birbirini beslediğini belirtmektedir. Adadağ'a göre, sinema, sömürgecilik ve imparatorluk fikirlerinin yaygınlaşması ve kökleşmesine katkı sağlarken; sömürgecilik ise bir yandan sunduğu görsel malzemelerle gösterimlere çeşitlik getirmiş, diğer yandan *cinematograf* (sinematograf) ve benzeri aletlerin yeni pazarlara ulaşmasına olanak tanıyarak sinemanın bir sektör olarak gelişmesine katkı sağlamıştır (2014, s.28). Sömürgecilik ile sinema arasındaki bu rızaya dayalı ilişki neticesinde sömürgecilik olgusu çok daha hızlı bir şekilde kendi “meşru” alanını yaratmıştır. Sinema aracılığıyla sömürgelerden gelen görüntüler, Avrupalı halklar arasında hızla yayılmış ve “Öteki” olarak kodlanmış sömürge halkları üzerinden bir tatmin duygusu oluşturulmuştur. Adadağ, Avrupalı gözüyle çekilmiş olan bu görüntülerin, tam da bir Avrupalının görmek isteyeceği türden görüntüler olduğunu belirtmektedir. “Gizemli” ve “egzotik” olarak resmedilen sömürgeler, ilgi çekici görüntü depoları olarak sinemaya hizmet etmiştir. Örneğin, sinemanın daha ilk yıllarında Cezayir’de çekilmiş olan *Müezzinin Namazı*’nda (Priere du muezzin, 1896) bir kişiyi yerel kıyafetleri içinde namaz kılarken, *Afyonhane* (Fumerie d’opium, 1900) adlı çalışmada ise iki erkeği yere uzanmış afyon içerken görürüz. Sömürgecilik dilinin dolaşıma sokulmasında sinemanın üstlendiği rolü çarpıcı bir şekilde aktaran *Kadınlar Tapınağı Önünde Para Toplayan Annamalı (Vietnamlı) Çocuklar* (Enfants annamites ramassant des sapèques devant la Pagode des dames, 1901) adlı filmde, sömürgeci gücün temsilcileri olarak beyaz giyinmiş kadınlar hayli düşük değerli paraları sokağa saçmaktadır ve yerli halk bu paraları toplamak için büyük bir mücadele

göstermektedir. Böylece sömürgecinin zenginliğine, üstünlüğüne ve iyilikseverliğine gönderme yapılarak, sömürgecinin o bölgelerdeki varlık sebebine meşruluk kazandırılmaya çalışılmıştır (2014, s.12). Bu görüntüler, kendilerini daha üstün görmek isteyen pek çok Avrupalının izlemek isteyeceği türden görsel malzemelerdir. Bir Avrupalı için uzak diyarlardaki “egzotik Öteki” bir yandan zengin bir görsel malzeme iken, diğer yandan kendi “üstünlüğünü” belgeleyen bir çeşit tatmin aracı konumuna indirgenmiştir. Dolayısıyla, sinema Avrupalıların bir yandan ekonomik çıkarlarını koruyan, diğer taraftan manevi bir tatmin alanı da yaratan sömürgecilik faaliyetlerinin meşruluk kazanmasında önemli rol oynamıştır.

2.3. Kapitalizm, Ekoloji ve Sinema

Günümüzde kapitalizm kavramına pek çok çevrede pejoratif bir anlam yüklenmişse de yine şaşırtıcı bir şekilde ona negatif anlamlar yükleyen kimi çevrelerde bile “alternatifsiz” bir şeymiş gibi sunulmaktadır. “Evet, kapitalizm kötü ama insan doğası...”, ya da “Evet, kapitalizm kötü ama doğal şartlar...” şeklinde başlayıp devam eden cümlelerle kapitalizm, adeta insanın koparılıp atılmayacak bir parçası olarak tasvir edilmektedir. Bununla birlikte, Lucien Febvre’e göre, çeşitli tartışmalarla birlikte kapitalizmin ortaya çıkışı on altıncı yüzyıla denk gelmektedir. Febvre, Marx’ın da ana hatlarıyla kapitalizmi on altıncı yüzyılda ortaya çıkmış bir olgu olarak değerlendirdiğini belirtmektedir (1995, s.73). Dolayısıyla kapitalizm, insanoğlunun koparılıp atılmayacak bir parçası olmadığı gibi, insandan ve insanın bir parçası olduğu doğadan çekip aldıkları göz önünde bulundurulduğunda, hayatlarımızdan ivedilikle söküp atılması gereken bir parça gibi görünmektedir.²⁴

²⁴ Covid-19 salgını kapitalizmin/neo-liberal politikaların çıkmazlarının oldukça önemli bir göstergesi haline gelmiştir. Noam Chomsky durumu şu sözlerle özetlemektedir: "Sözkonusu olan devasa piyasanın başarısızlığı... Bu, neoliberal vahşiliğin kızıştırdığı piyasaların özü ve derin sosyoekonomik sorunların neoliberaler tarafından şiddetlendirilmesi ile ilgili. Küresel salgınların muhtemel olduğu uzun zamandır biliniyordu. SARS’ın biraz değişmiş hâli ile bir koronavirüs salgını olmasının muhtemel olduğu iyice anlaşılmıştı. 15 yıl önce virüsler tanımlanmıştı, aşılar vardı. O dönemde, dünyanın her yanından laboratuvarlar olası bir koronavirüs salgınına yönelik bir koruma sağlamak için çalışabiliyorlardı. Bunu niye yapmadılar? Piyasa göstergeleri yanılttı. İlaç şirketleri -kaderimizi özel tiranlıklara devrettik- kamuya hesap vermeyen şirketleri ellerinde tuttular. Bu durumda, büyük ilaç şirketleri söz konusu. Onlar için ise yeni vücut kremi yapmak, insanları nihai bir yıkımdan kurtaracak bir aşı bulmaktan daha kazançlıydı. Devletin müdahil olması imkansızdı ama savaşta seferberlik dönemine geri gidecek olursak bu gerçekleşmişti. O dönemde, Polio (çocuk felci), çok iyi hatırlıyorum korkunç bir tehditti. Roosevelt yönetimince oluşturulan bir devlet kurumu tarafından Salk aşısının bulunmasıyla sona erdi. Patent yoktu, herkese açıktı. Bu olay, günümüzde de olabilirdi ama neoliberal salgın bunu engelledi. Özel sektörden gelen -tabii burada iktisatçıların da

Kapitalizmin çevreyle olan ilişkisini sağlıklı bir şekilde analiz etmenin yolu, onun tarihsel başlangıçlarını, yani feodalizmden kapitalizme geçiş aşamalarını sorgulamaktan geçmektedir. Uzun yıllar boyunca sürmüş olan bu geçiş sürecinin tüm dinamiklerini burada incelemek mümkün olmasa da bazı önemli noktalarına dikkat çekmek gerekmektedir. Burjuvazi, feodal ekonominin açtığı yarıklardan yeşermiştir. Burjuvazinin bir sınıf olarak ortaya çıkması, kent merkezlerinin ve ticaretin varlığıyla doğrudan ilişkilidir. Burjuva toplumunun bir “sistem” olarak varlığını kabul ettirmesi için gerek duyduğu şey, feodal üretim biçimlerinin radikal dönüşümü ve onun yerine kapitalist üretim ilişkilerinin yerleşmesiydi. Feodalizmin baskın bir şekilde bir tarım sistemi olması, tarım ilişkisinin bir parçası olan işçilerin bir üretim aracı olarak toprakla olan ilişkilerinde de dönüşümü kaçınılmaz kılmaktaydı. Tüm bu dinamiklerden ötürü kapitalizm, gelişim göstermek için doğayla yeni bir ilişkiye ihtiyaç duymaktaydı: Emeğin üretim araçlarıyla, diğer bir deyişle emeğin yeryüzüyle bağına doğrudan aşındıracak ve çevreyle ilişkili olan geleneksel hakları ortadan kaldıracak bir ilişki. Sanayi devriminin başladığı İngiltere’de, on beşinci asırla on sekizinci asır arasında işçiler kamulaştırma yoluyla topraktan uzaklaştırılmaktaydı. Sömürgecilik ve emperyalizmle birlikte kapitalist dünya ekonomisi, insanın doğayla yabancılaşmasını sağlayacak son derece gaddar bir dönüşümün öncülüğünü yapmaktaydı (Foster, 2012, s.30-31). Kapitalizm, hem yeşerdiği topraklarda hem de daha uzak diyarlarda, eşi benzeri görülmemiş bir özelleştirmenin önünü açmış en önemli olgu olarak karşımızda durmaktadır. Bu olgunun en önemli özelliği, sürekli biriktirmeye dayalı bir sistem olmasından ötürü, sermayenin herhangi bir doyum noktasının bulunmamasıdır. Bu doyumsuzluk arzusu, doğaya yönelik bitip tükenmek bilmeyen bir fetih isteğini de beraberinde getirmektedir. İnsan bedeni ile birlikte doğanın bedeni de sınırsızca sömürüldüğünden, içinde bulunduğumuz çağda ekolojik yıkımlar kaçınılmaz olmaktadır. Tıpkı insan gibi doğa da maddi bir olgudur ve yine insan bedeninin sınırsız sömürüsü ölümcül sonuçlar doğuracağı gibi, doğanın bedeni de benzer sömürü süreçlerinden geçtiği için aynı ölümcül sinyalleri vermektedir.

sorumluluğu var -bir ideolojinin altında yaşıyoruz.” Kaynak: <https://medyascope.tv/2020/04/02/noam-chomsky-koronavirusun-iyi-yani-belki-de-insanlari-nasil-bir-dunya-istedigimiz-konusunda-dusunmeye-itmesi-olacak/> (Erişim tarihi, 21.04.2020, saat: 01:01).

Kapitalizm doğası gereği hayatın her alanına sızdığı gibi sinemanın da içerisine sızmayı başarmış ve kendi ideolojisini sinemanın içine yedirmeyi başarmıştır. Adrian Ivakhiv, “The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond the Capitalocene” (2016) adlı makalesinde, Jonathan Beller’in *The Cinematic Mode of Production* (2006) adlı kitabında ileri sürdüğü gibi, sinema ve kapitalizmin tarihsel ve teknolojik anlamda birbiriyle ilişkili olması, ikincinin (kapitalizm) bir o yana bir bu yana kıvrılıp durmasının karşılığının birincide de (sinemada) bulunacağı anlamına geldiğini belirtmektedir (2016, s.730-731). Ortaya çıkışı doğrudan kapitalizmin varlığıyla ilişkilendirilen sinemanın, diğer sanat dallarına oranla kapitalizmin içkin değerlerine hizmet etmesi çok daha mümkün görünmektedir. Bu bağlamda, sanat üretiminde herhangi bir sorumluluktan söz ediyorsak, sinemacının omuzlarındaki sorumluluğun çok daha büyük olduğu sonucunu çıkartmak mümkün olabilmektedir.

Sinemanın ideolojileri yeniden üretme (bu bağlamda, kapitalist ideolojiyi de yeniden üretme) kapasitesine sahip olması, onun sıklıkla bir çeşit ideolojik araç olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. James Roy MacBean, özellikle burjuva sinemasının kapitalist değerleri nasıl beslediğine dair fikirlerini şu şekilde dile getirmektedir:

“Burjuva sineması izleyicinin varlığını bilmezden gelir gibi görünür, perdede olanları ve söylenenleri izleyiciyi hedeflemiyormuş gibi düzenler, sinemanın gerçekliğin bir yansıması olduğu yalanını söyler; ama bu sinema her zaman izleyicinin/dinleyicinin duygularını sömürür ve burjuva kapitalist toplumun pazarladığı düşlere ve fantezilere ustaca, sinsice, farkında olmadan katılmaya ikna etmek için onun özdeşleşme-yansıtm mekanizmalarından yararlanır.” (akt. Yılmaz, 2008, s.73).

MacBean’in de belirttiği gibi, burjuva sineması alt metinler aracılığıyla kapitalist ideolojiyi seyirciye ustaca aktarmaktadır. Özellikle Hollywood yapımlarında herhangi bir sorunun nedeni hiçbir zaman sistemin kendisi olarak gösterilmemektedir. Başarısızlıklar çoğunlukla bireylerle ilişkilendirilmekte ve bu sayede sistem başarılı bir şekilde aklanmaktadır.

Robin Wood, Hollywood filmlerinin temel özellikleri arasında “paranın her şey olmadığı”, “para yozlaştırır” ve “yoksul daha mutludur” gibi kapitalist ideolojiye uygun fikirlerin baskın olduğunu öne sürmektedir (2004, s.423). Kolker de Hollywood yapımları için Wood’a yakın saptamalar yapmaktadır:

“Sınıfsal farklar neredeyse her zaman stereotipleştirilir. Çok zengin genellikle kötü olarak tanımlanırken, yoksul ıstırap çekişi içinde soylu olarak görülür ve kaderinden mutlu olmaya zorlanır. Sadece mutlu olacağımız için bizi sahip olduğumuzdan daha fazla istememeye sevk eden daha büyük ideolojik istikrar anlayışıyla suç ortaklığı yaptığı görülen filmlerde -Yurttaş Kane (O. Welles, 1941) ve Baba II’yi (F. F. Coppola, 1974) düşünün- sürekli olarak paranın mutluluk getirmediği, zenginliğin ise kedere yol açtığı klişesi sunulur.” (akt. Yılmaz, 2008, s.79).

Gerek Wood, gerek ise Kolker’in kapitalist ideolojinin en belirgin şekilde seyirciye olumlu anlamda aktarıldığı Hollywood yapımlarına yönelik fikirleri, sinemanın egemen ideolojiyi yaymaktaki rolünü gözler önüne sermektedir.

Sinemanın egemen güçler tarafından ideolojik bir araca dönüştüğü fikri Frankfurt Okulu’nun iki önemli temsilcisi olan Adorno ve Horkheimer tarafından da sorunsallaştırılmıştır. Kapitalizm ile birlikte hemen her şeyin metalaştığı bir dünyada, kültürün kendisi ve bu bağlamda kültürel ürünler de metalaşmıştır; birer metaya dönüşen kültürel ürünler ise tüketilmek üzere piyasaya sunulmuştur. Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* (2014) adlı eserlerinde sinema ve radyonun kendilerini sanatmış gibi göstermelerinin gereksiz bir çaba olduğuna dikkat çekmektedirler. Adorno ve Horkheimer, sinema ve radyo için, “Herhangi bir işten başka bir şey olmadıkları hakikatini, bilerek ürettikleri zırvaları meşrulaştıran bir ideoloji olarak kullanılırlar.” ifadelerini öne sürmektedirler (2014, s.163). Kültürün giderek birer metaya dönüşmesi ve kültür ürünlerinin endüstriyel bir yapı içerisinde tüketilmek üzere pazara sunulması (sinema da dâhil), Frankfurt Okulu düşünürleri tarafından “kültür endüstrisi”²⁵ kavramı ile açıklanmıştır.

Özellikle Hollywood söz konusu olduğunda, ekonomik kaygılardan azade bir sinema üretiminden söz etmek mümkün değildir. Elbette ki yeni filmler yapabilmek için belli oranda bir ekonomik getirinin kaygısını gütmek şaşırtıcı değildir; fakat Hollywood’un sinema üretimi bütünüyle “kâr” elde etme üzerine kurulmuştur. Dolayısıyla, kapitalizmin doğası ile sinemanın doğası arasında kurulan ekonomik korelasyonların anlamlı olduğunu belirtmek gerekir. Bu noktada, sinemanın kapitalizme özgü değerlerden bağımsız üretim yapamaması, onun kapitalizme özgü tüm değerleri de kaçınılmaz olarak içermesi demektir. Günümüzde

²⁵ Detaylı bilgi için: Adorno, W. Theodor, (2016). *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, İletişim Yay.

kapitalizmi aşırı tüketime dayalı bir üretim modeli olarak tarif ediyorsak, benzer anlayışın Hollywood için de söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Tamamen kâr ve gişe odaklı film yapımı, sinemanın sanatla olanla bağını yıprattığı gibi, kâr elde etme önünde engel olarak görünen tüm toplumsal, kültürel ya da ekolojik olguların da görmezden gelinmesine olanak sağlayabilmektedir. Hayvanlara ve doğaya yönelik istismarlarla dolu pek çok popüler film örnekleri, bu durumu kanıtlar niteliktedir.²⁶

2.4. Ekolojik Sorunlarda Doğa-Kültür İkiliği ve Sinema

Her ne kadar insanların dünyayı ikiliklerle açıklama çabası çok daha eskilere dayansa da Kartezyen düşüncenin ortaya çıktığı zamanlardan itibaren (Descartes, on yedinci yüzyıl), dünyayı, zihin-madde, doğa-kültür gibi birbirine karşıt olarak konumlandıran terimlerle açıklama arzusu, insanlar tarafından çok daha büyük coşkuyla karşılanmıştır. Dünyayı ikilikler üzerinden açıklayan düşünce, yoğunluklu olarak insanın diğer tüm canlılardan üstün olduğunu iddia eden söylemler üzerinden ilerlemiştir. İnsanoğlunun mutlak bir “üstünlük” ile var olduğunu savunan retorik yaklaşımların eski Yahudi-Hristiyan geleneklerinin birer parçası olduğuna dair iddialar sıklıkla dile getirilse de, insanı bağlı bulunduğu organik evrenden koparıp, onu doğanın tam karşısında konumlandıran düşünsel yaklaşımlar, yoğun olarak on altıncı yüzyıldan itibaren güç kazanmaya başlamıştır. Frankfurt Okulu düşünürlerinin “sözde aydınlanma”²⁷ olarak tanımladıkları Aydınlanma Çağı’nın düşünsel çerçevesi, neredeyse bütünüyle insanın “üstünlüğü” ile ilgilenen ve insan dışındaki hemen her şeyi “Öteki” olarak konumlandıran indirgemeci bir yapıya sahiptir. Aydınlanma Çağı ile beraber giderek güçlenen indirgemeci tutumlar, hiç kuşku yok ki modern insan ile doğa arasında giderek büyüyen bir yabancılaşmanın ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Bu yabancılaşmayla beraber insanlık tarihinde bir eşi daha görülmemiş bir doğa yıkımının ilk adımları da atılmıştır.

İnsanoğlunun doğayla olan ilişkisini nasıl ikilikler üzerinden belirlediği ve bu anlayışın ne kadar eski olduğunu örnekleyen en önemli eserlerden biri de *Gilgamiş Destanı*’dır. Batı Avrasya medeniyetine dair en eski metinlerden biri olarak kabul edilen *Gilgamiş Destanı*, yaban hayatına yönelik yoğun bir korkuyu besleyecek şekilde kaleme alınmıştır. Destan,

²⁶ Popüler Hollywood filmlerindeki hayvan sömürsünü detaylı incelemek için linki verilmiş olan web adresine bakılabilir: <https://www.nbc26.com/news/national/10-popular-movies-that-faced-claims-of-animal-abuse> (Erişim tarihi: 24.03.2019, saat: 20:39)

²⁷ Detaylı bilgi için bkz: Phil Slater, *Frankfurt Okulu*, 1998, Kabalcı Yayınevi.

yaban hayatını büyük bir tehdit olarak betimlemekte ve ona “tekinsiz Öteki” imajı biçmektedir. Benzer şekilde Yahudi kutsal metinlerinde de sıklıkla yaban hayatına yönelik pejoratif bir yaklaşım vardır. Bu metinlerde yaban hayatı, cennetten kovulanların sürgün edildiği yer olarak tasvir edilmiştir. Çile, tehlike, kaçış, özgürlük ve saflık gibi “iyi” ve “kötü” olanın iç içe geçtiği birçok anlamıyla yaban hayatı, Yahudi-Hristiyan geleneğinin içinde önemli bir yer edinmiştir. Metaforik olarak Batı Avrupalıların ikinci kez cennetten kovulmalarına denk düşen bir sonraki dönem ise “Bilimsel Devrim”in başladığı on yedinci yüzyıl olarak kabul edilmektedir. Hem derin ekolojistler hem de eko-feministlere göre, Francis Bacon (1561-1626), Rene Descartes (1596-1650) ve Isaac Newton (1642-1727) gibi isimlerin öncülük ettiği evreni makine olarak açıklama çabası, atalarımızın yaşadığı organik çevrenin büyük bir yıkıma maruz kalmasına neden olmuştur. Bu noktadan itibaren zihin, doğa üzerinde sınırsız bir baskı kurma aracına dönüşmüştür. Bütüncül ve organik bir dünya görüşünün yerini, parçalı ve mekanik bir dünya görüşü almıştır ve bu durum, doğanın sistematik olarak yok olmasına neden olan bir sürecin başlangıcı anlamına gelmiştir. Öte yandan, Bilimsel Devrim’e yönelik eleştirilerin toplumsal cinsiyet çıkarımları da bulunmaktadır. Daha önce pozitif bir Yüce Ana fikri ile ele alınan doğanın, negatif bir rasyonellikle eril bir aklın egemenliğine sokulması, cinsiyetler bağlamında da bir ikiliğin doğmasına öncülük etmiştir (Garrard, 2016, s.97-99).

Dolcerocca’ya göre, insanın doğa karşısında elde ettiği zaferden duyduğu gururu antik Mezopotamya mitolojisinde tekrar tekrar görmek mümkündür. Metinlerde insanın teknik başarıları (*tekhne*), özellikle geçitler, tüneller, duvarlar, sulama kanalları ve kuyular övülmektedir. Tüm bu yapılar, düzenli bir şehir devletinin temelini oluşturmaktadır. Bu nedenden ötürü Gılgamış’ı, yeniden kurduğu Uruk şehrinden ayrı düşünmemiz mümkün değildir. O, doğaya hükmederek, onu evcilleştirmiş ve eskisinin yerine ihtişamlı bir kent inşa etmiştir. Siyasi otoritesini ise bu teknik bilgi ve ustalığından almaktadır. Gılgamış bir yarı-tanrıdır, büyük bir savaşçıdır ve dünyadaki en güzel insandır; fakat tüm bu özelliklerden önce, Uruk şehrinin kurucusudur. Gılgamış’ın başarıyla inşa ettiği duvarlar, ona ün getirmiştir ve bu duvarlar, hem asıl itibarıyla hem de sembolik olarak şehri doğadan ayırmakta, onu çevrelemekte ve tanımlamaktadır. Şehirlerin kurulması insanla doğanın ilişkisini büyük oranda değiştirmiştir ve duvar da bu negatif ilişkinin en açık temsilidir; o içeriği dışarıdan,

düşmanı halktan, Ötekiyi kendinden, yabancıyı yerliden, kaosu düzenden, yabancı terbiyeden, vahşiyi ehlileşmiş olandan ayıran bir *tekhne*'dir (2019, s.26).

İnsanlık tarihinin en eski metinlerinde dahi doğa sıklıkla “kötücül” ve “Öteki” olarak ele alınmıştır. Hiç kuşku yok ki kadim zamanlardan bu yana doğaya atfedilmiş olan bu negatif imaj doğa-kültür ikiliğinin keskinleşmesine neden olmuştur; çünkü bu metinler çoğu zaman bu ikilikten beslenen çevreler için önemli referanslar olarak öne çıkmışlardır. Terry Eagleton’a göre, doğa yalnızca kültürün “Öteki”si değildir; aynı zamanda, onun içinde süreduran bir çeşit ağırlıktır; insan öznesini baştan sona kesen içsel bir gediğin yaratıcısı olan bir ağırlıktır. Eagleton, sadece kendi doğal enerjilerimizi bu amaca yönlterek kültürü doğadan çekip alabileceğimizi belirtmektedir. Dolayısıyla, bu yönüyle bakıldığında kültürler sadece kültürel araçlarla kurulmamaktadırlar. Fakat bu egemen enerjiler çoğunlukla durdurulması imkânsız ve kültürün yaşamını sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğundan çok daha fazla bir hareketlilik yaratmaktadırlar. Eşit derecede bir saldırganlıkla bu devinimi kendimize de çevirebilecek durumdayızdır. Bütün bunlarla beraber, kültürün meydana gelmesinde, her zaman sonunda kendini geçersiz kılan bir şeyler bulunmaktadır (2005, s. 130).

Doğayı kültürün yanında ikincil pozisyona iten ve insan-doğa ilişkisinde kopuşlara neden olan doğa-kültür dikotomisi, toplumsal cinsiyet kutuplaşmasının da önünü açan en önemli etkenler arasında sayılmaktadır. Ünlü eko-feminist düşünür Marti Kheel, ikilikler üzerinden doğaya atfedilen kavramlara yönelik eleştirel bir tutum geliştirmiştir. Kheel’in iki temel izlek üzerinden oluşturduğu eleştirel perspektifin birincisi, “Doğa Ana” figürüyle doğaya atfedilen dişiliktir. Doğanın, asil prensi tarafından kurtarılmayı bekleyen masalsı “başı dertte genç kız” şeklinde sunulması, Kheel için eleştirilmesi gereken bir ikiliği temsil etmektedir. Bu şekildeki bir düalist yaklaşımda erkek/kadın arasındaki ayrım, erkeği insan türünün tamamının temsilcisi kılarken, edilgenleştirilmiş doğa ise eylemsiz duruma getirilmiş kadın figürünü temsil etmektedir. Pek çok dini gelenek ve destanlarda kadını, hayvanı ve doğayı canavarlaştıran bir yapının olduğuna dikkat çeken Kheel, bu sayede insanlığın temsilcisi olarak sunulan erkeğin kendisinden olmayanı “Öteki” kılarak, ikilikleri besleyen bir yapıyı inşa ettiğini belirtmektedir (akt. Dönmez, 2012, s.275-76). Rasyonel düşüncenin güçlenmesiyle birlikte insan hayatındaki yerini sağlamlaştıran düalist yapı, sadece insan-doğa

arasındaki ikiliği beslememektedir; aynı zamanda, insanlar arasındaki ikiliklerin de doğup büyümesine neden olmaktadır. Kheel'in ikinci yaklaşımı ise doğanın salt bir maddeden oluştuğunu ve kendisinden üstün özelliklere sahip rasyonel insanın ihtiyaçları için var olduğunu savunan fikirlere getirdiği eleştirilerden oluşmaktadır. Kheel, bu düşünce yapısının, Aristoteles'in dile getirdiği, “bitkilerin hayvanlara nafaka sağlamak, hayvanların ise bu nafakayı ‘insana’ vermek” şeklinde sıraladığı hiyerarşik düzlemdeki fikirlerinden beslendiğini belirtmektedir. Aristoteles'in kurduğu bu hiyerarşik düzen, İncil ve Tevrat'ın “Yaratılış” bölümünde de “*İnsanı yeryüzünde hareket eden her şeye egemen kıldık.*” şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Bununla beraber Kartezyen düşüncede doğa birer makine, hayvanlar ise “bilinç” ve “mantık”tan yoksun canlılardır ve Kartezyen görüşte, “bir maymunun bacaklarını ezmenin bir saatin akrebini ve yelkovanını sökmekten” farksız olduğu fikri sorun teşkil etmemektedir; çünkü “makinelere acı hissetmezler.” Aristoteles ve Descartes gibi düşünürlere göre, besin zincirinin en üstünde yer alan insanın kendi dışındaki herhangi bir canlı varlığa karşı ahlaki bir sorumluluğu yoktur (akt. Dönmez, 2012, s.276-277). Uzun yıllar boyunca geçerliliğini korumuş olan ikiliğe dayalı düşünce; insanı kendi dışındaki tüm yaşam biçimlerine düşman kılan bir fikrîsel yörüngenin içine hapsetmiştir. Her ne kadar bu düşünce biçimleri “akılcılık” kisvesi altında kendisini kabul ettirmişlerse de yoğunluklu olarak kendi çelişkilerini de yaratmışlardır. Doğa, insanın varlığına ihtiyaç duymadan yoluna devam edebilmektedir, üstelik sömürüye maruz kalmadan bunu yapabilmektedir; oysa insanın doğa olmadan yoluna devam etmesi mümkün değildir.

Aydınlanma Çağı filozoflarının ve bilim insanlarının öncülük ettiği akılcılık, akıldışı birçok mitin yıkılmasına öncülük etmişse de öte yandan insanı doğadan üstün ve bağımsız bir varlık şeklinde ele alarak, kendi mitini yaratmıştır. Rasyonel düşüncenin ürünü olan “üstünlük” miti, son derece ironik bir şekilde irrasyonel bir doğa karşıtlığına dönüşmüştür. Dinsel mitleri yıkmak adına ortaya çıkan rasyonel düşünce, binlerce yıllık Yahudi-Hristiyan geleneğinin sahiplendiği “doğa insan için vardır” fikrini benimseyerek, kendi çelişkisini doğurmuştur. Binlerce yıllık teolojik gelenekte doğanın insan için var olduğu fikri öne çıkmışsa da bir şekilde Aydınlanma Çağı düşünürlerinin fikirleri de bu doğayı öteleyen insan-merkezci yıkıcı düşünceyle kesişmiştir.²⁸ İnsanın merkezde olduğu ilerleme fikrini her koşul altında savunan yaklaşımlar, insanın barındırdığı “kötülük yapma” potansiyelini görmeyi çoğu zaman ihmal

²⁸ Detaylı bilgi için: Hülya Tufan, “Kolektif Bellek ve İnsan/Doğa İlişkisi”, *Cogito*, Sayı 2 (1994, s.68-75).

etmişlerdir. Örneğin, teknolojik ilerleme çoğu zaman hayatlarımızı kolaylaştırırsa da insanın kötülük potansiyelinden ötürü yıkıma da uğratabilme kapasitesine sahiptir. Uçakları üreten ve kıtalar arasındaki mesafeleri saatlere kadar düşüren teknoloji, aynı zamanda atom bombalarını da üreterek kocaman şehirleri saniyeler içinde yok edebilmekte, doğaya ve insana geri dönüşü mümkün olmayan zararlar verebilmektedir.

Popüler sinemanın tüm yapısı ise neredeyse ikilikler üzerinden inşa edilmektedir. Blockbuster²⁹ niteliğindeki Hollywood yapımlarından, klasik bir Yeşilçam melodramına kadar, hemen hemen tüm filmler iyi/kötü, kadın/erkek, siyah/beyaz, zengin/fakir vb. ikilikler üzerinden kendi öyküsünü kurgulamışlardır. Kavramsal düzlemde ikilikler olmadan kendimizi ifade edemediğimizi düşündüğümüz anlarda bile, çok hayati bir soru devreye girmektedir: İkilikleri “nasıl” tanımlıyoruz? “Beyaz”a vurgu yapmak için, ya da “beyaz”ın varlığını açıklamak için “siyah”a ihtiyaç duyuyorsak, “siyah”ı nasıl tarif ettiğimiz, ona nasıl imajlar biçtiğimiz çok önemli bir durum halini almaktadır. Bu bağlamda, sinemada kadın/erkek, heteroseksüel/homoseksüel ve siyah/beyaz gibi kimi ikilikler güç ve tahakküm ilişkilerinden bağımsız olarak inşa edilmemektedirler. Kavramsal bir müphemlik durumuna açıklık getirmekten ziyade, tahakküm ilişkilerini biçimlendirmek adına yaratılan bu hayali evrende, siyahlar “tehlikeli” ve “güvenilmez”, kadınlar “edilgen” ve “korunmaya muhtaç”, eşcinseller ise “hastalıklı” ve “anormal” gibi yaklaşımlarla açıklanmakta ise, “nasıl” sorusunun hayati önemi daha net anlaşılır hale gelecektir. Sinemada yaratılan ikiliklerle, insanın doğaya atfettiği ikilikler arasında şaşırtıcı bir benzerlik olduğunu belirtmek gerekmektedir. İnsanın doğayı “Öteki” olarak kodladığı noktada başlayan yıkım, insanlar arasındaki düalist yapılar için de geçerliliğini korumaktadır.

Bu bağlamda, İngiliz Kültürel Çalışmalar veya Kültürel Çalışmalar Birmingham Okulu olarak bilinen düşünce okulunun öncü isimlerinden olan Stuart Hall’un ufuk açıcı düşüncelerine başvurmak yerinde olacaktır. Hall, Saussure ve diğer dilbilimcilerden yola çıkarak, “Ötekilik”, “farklılık” ve “ikilikler”e vurgu yapmaktadır. Bununla birlikte, “farklılık” anlamın temelini oluşturmaktadır; farklılık olmadan anlamdan söz etmek mümkün değildir. Saussure, “siyah”ın anlamını biliyor oluşumuzun nedeni olarak “beyaz”ı göstermektedir; çünkü siyahı tam zıttı olan beyazla karşılaştırırız ve bu bağlamda, anlamı taşıyan da siyah ile

²⁹ Büyük bütçeli filmler için kullanılan İngilizce terim. Kavramla ilgili detaylı bilgi için Zeynep Çetin Erus’un “Film Endüstrisi ve Dağıtım: 1990 Sonrası Türk Sinemasında Dağıtım Sektörü” (2007) adlı makalesine bakılabilir.

beyaz arasındaki farklılıktır. Hall, Derrida'nın ikili karşıtlık düşüncesine de başvurmaktadır. Derrida az sayıda nötr ikili karşıtlık (neutral binary oppositions) olduğunu belirtmektedir. İkiliğin bir kutbu çoğunlukla baskın taraftır ve diğer tarafı da uygulamalar alanı içerisinde etkisi altına almaktadır. Dolayısıyla, ikili karşıtlıklar arasında mutlak bir güç ilişkisinden söz etmek mümkündür. Hall, bu yaklaşımlardan yola çıkarak, söylemdeki güç boyutunu şu şekilde tarif etmektedir: Beyaz/siyah, erkekler/kadınlar, erkeksilik/kadınsılık, yüksek sınıf/daha alt sınıf, İngiliz/yabancı (alien) vs. (akt. Kirel, 2010, s.365-366).

Öte yandan, doğanın temsili ile ilgili sorunlu anlatılar her türden sinema anlayışının içine sızmışsa da özellikle popüler sinemanın sevdiği kimi yaklaşımlar, doğaya yönelik algılarımızda önemli değişimlere yol açmaktadır. Örneğin “katil” kavramı insan davranışlarına yönelik bir olgu olarak ortaya çıkmışsa da kimi popüler filmlerde doğaya ve hayvanlara da atfedilen bir olguya dönüşmüştür. “Katil balinalar”, “katil arılar” ya da “katil ağaçlar”, “katil bitkiler” vb. şekilde tanımlanan içeriğe sahip pek çok film, doğaya ve hayvanlara yönelik “tekinsizlik” yargısını güçlendirmektedir. 2004 yapımı *Katil Arılar* (Killer Bees) ve 2003 yapımı *Katil Fareler* (Killer Rats) gibi filmlerde hayvanlara doğrudan “katil” etiketi yapıştırılırken; daha popüler yapımlar olan 1963 yapımı *Kuşlar* (The Birds) ve 1975 yapımı *Denizin Dişleri* (Jaws) filmlerinde ise hayvanlara dolaylı olarak “katil” etiketi yapıştırılmaktadır. 1963 yapımı olan *Triffidlerin Günü* (The Day of the Triffids) filminde söz konusu “katil” etiketini bitkiler alırken, 2001 yapımı *Ağaçlar* (Trees) filminde ise “insan yiyen çam ağaçları” ile olgu absürt bir noktaya taşınmaktadır. Her şeyden önce, doğanın ve hayvanların cinayet işleyebilecek bilince sahip olduğunu varsayıyorsak, bu durumda “bilinci olmayan doğa” söylemi geçerliliğini yitirmek durumundadır; zira bu türden bir edimi gerçekleştirmek için belirli düzeyde bilinç gerekmektedir. Düalist düşüncede “bilinçsiz” olduğu varsayıldığı için tahakküm altına alınan doğa, “bilinçli” olduğu varsayıldığı durumlarda da tahakküm altına alınmaktadır. Bu bağlamda, doğaya atfedilen “katillik” olgusu, basit bir “teşbih”ten fazla anlam ifade etmektedir; çünkü “katil olmak” ile suçladığımız insan dışı varlıkları öldürme, yok etme hakkını kendimizde görmekteyizdir. Örnek filmlerde herhangi bir hayvan ya da bitkinin “katil” olduğu düşünüldüğü noktada, o canlının yok edilmesine yönelik yoğun bir güç birliği yapılmaktadır.

2.5. Küresel Isınma ve Sonuçları: Kıyamet Filmleri

Modern uygarlığın en önemli ekolojik sorunlarından biri olan “küresel ısınma”, son dönemlerde oldukça popüler bir olguya dönüşmüştür. Hem yazılı hem de görsel basında oldukça sık dile getirilen “küresel ısınma” nosyonunun tam olarak neyi ya da neleri ifade ettiği çoğu zaman tartışmalı olsa da hayatlarımızın ve gezegenimizin üzerindeki etkisinin olumsuz olacağı bir gerçektir. Küresel ısınma gezegenimiz için birer “bilinmezlik” anlamı taşımaktadır; çünkü gezegen ilk defa kendi iç dinamiklerinden bağımsız olarak, tamamen dışarıdan bir etkiyle (insan) krize sürüklenmektedir. Bilim insanları kaçınılmaz sonun giderek yaklaştığına yönelik yeni bulgular ortaya koysalar da gezegenin kimyasını bütünüyle bozan insan faaliyetlerinde dikkat çeken herhangi bir değişiklik göze çarpmamaktadır. Sinemanın kendi potansiyeli çerçevesinde sürece olumlu katkılar vermesi umut edilse de özellikle Hollywood yapımlarının sorumluluktan uzak yapıları, sinemanın henüz sürece pek olumlu katkı sağlamadığını göstermektedir. Benzer şekilde ABD Başkanı Donald Trump da uluslararası iklim sözleşmelerine muhalafet ederek³⁰, Hollywood ile benzer bir süreci takip etmektedir. Bu sebepten ötürü, özellikle Hollywood’dan gelen yapımlara karşı kuşkulu ve eleştirel yaklaşmak, sinemanın ekolojik sorunlara olan katkısını olumlu anlamda dönüştürmeye olanak sağlayacaktır.

“Küresel Isınma”, Sanayi Devrimi ile beraber fosil yakıtların kullanılmaya başlanması, ormansızlaşma, tarımsal etkinlikler, sanayileşme süreçleri gibi çeşitli insan faaliyetleri ile birlikte atmosfere salınan sera gazlarının atmosferde hızlı bir şekilde birikmesi ve kentleşmenin de katkısıyla doğal sera etkisinin güçlenmesi sonucunda, yeryüzünde ve atmosferin alt katmanlarında tespit edilen sıcaklık artışı olarak tanımlanmaktadır (Atay, 2017, s.8).

Yaşadığımız gezegenin “normal” sıcaklığı, kutupların dondurucu soğuklarından çöllerin kavurucu sıcaklarına kadar uzanan bir yelpazenin ortalaması baz alındığında yaklaşık olarak “14” dereceye denk gelmektedir. Brezilyalı ekolojist ve eski Çevre Bakanı Jose Lutzenberger’e göre, herhangi bir canlının hayatta kalmasına olanak sağlayan sıcaklık aralığı sıfırın biraz altından -bu noktada ancak hareketsiz kalarak yaşanabilir- sıcak su kaynaklarında

³⁰ ABD Başkanı Donald Trump’ın iklim sözleşmelerine yaptığı muhalefetle ilgili makale için bkz: <https://www.fmo.org.tr/wp-content/uploads/2019/02/Amerika-Kararsiz-Kuresel-Iklim-Degisiklikleri-Politikasi-ve-Donald-Trump-Yonetimi-BM-2015-Iklim-Anlasmasi-Taahhutlerini-Yerine-Getirmemesi.pdf> (Erişim Tarihi: 18.04.2020, saat: 02:28).

bulunan kimi bakteri ve alglerin yaşamayı başarabildiği sıcaklık olan 80 dereceye kadar uzanmaktadır. Nereden bakılırsa bakılsın, gezegenimizde ortalama 100 derecelik bir sıcaklık aralığında yaşam bulmak olanaklı gibi görünmektedir. Bu aralıklarda yaşanan en ufak değişiklikler bile pek çok canlının hayatında oldukça radikal değişimlere neden olabilmektedir. Dinyar Godrej bu duruma açıklık kazandırmak adına bir mecaza başvurmuştur. Godrej, insanlar hastalandıklarında vücut sıcaklıklarının normal seviyesi olan 36.7'den 37 dereceye çıktığını ve 0.3 derecelik bu küçük artışın bile kendimizi hasta hissetmemiz için yeterli olduğunu belirtmektedir. Godraj'e göre, insan bedeninin sıcaklık değişimine gösterdiği hassasiyetle dünyanın gösterdiği hassasiyet arasında paralellik bulunmaktadır (Godrej, 2003, s.21). Godrej'in başvurduğu mecaz, küresel ısınmanın gezegen üzerindeki etkisini basit bir şekilde açıklamaktadır. Fakat insanlar kendi bedenlerine gösterdikleri hassasiyetin bir benzerini yaşadıkları gezegene göstermekten uzaktırlar.

Soluduğumuz havadaki sera gazı konsantrasyonları sürekli artmaktadır ve böylece dünyada atmosfer sıcaklıklarının da hızla yükselmesine neden olmaktadır. Sera gazlarının, atmosferin ısınmasına yol açtığı ve dünyayı ekstra bir örtü gibi sardığı gerçeği ise, yaklaşık yüz yıldır kabul görmüş bilimsel bir veri niteliğindedir. Sanayi Devrimi'nin başladığı dönemlerden günümüze kadar uzanan süreçte sera gazının asıl kaynağı olan karbondioksitin (CO_2) konsantrasyon oranı üç katına çıkarken, metan (başka bir güçlü sera gazı) konsantrasyonu ise iki katına çıkmıştır. Bu süreç içerisinde dönem dönem dalgalanmalar olmuşsa da, son yüz elli yıllık zaman dilimi içerisinde küresel sıcaklıklar yaklaşık olarak 0.8 derecelik bir artış göstermiştir. İçerisinde yaşadığımız zaman dilimi içerisinde CO_2 düzeylerindeki artışla beraber, küresel sıcaklıklardaki yükselmenin hızlanarak devam etmesi beklenmektedir (Lynas, 2009, s.6-7).³¹ Küresel ısınma ile ilgili tüm bilimsel çalışmaların bizi ulaştırdığı noktada insan faaliyetlerinin izine rastlanmaktadır. Gezegenimiz çağlar boyunca çeşitli aşırı iklim olayları ile karşı karşıya kalmışsa da bunları kendi doğal döngüsü içinde çözüme ulaştırmıştır. Oysaki küresel ısınma gibi olgular insan eliyle meydana gelmektedir ve gezegenimiz ilk kez dışarıdan bir müdahale (insan) ile meydana gelen ciddi bir iklim krizi ile karşı karşıyadır. Gezegenin bu

³¹ Kuzey Hindistan'ın Pencap bölgesinde Covid-19 nedeniyle sokağa çıkma yasağının ilan edilmesi neticesinde hava kirliliğinin azaldığı gözlemlenmiştir. Bunun neticesinde onlarca yıl sonra ilk kez Himalaya Dağları 160 km uzaktan bile görülebilir hale gelmiştir. Benzer etkiler dünyanın pek çok yerinde gözlemlenmiştir. Bu, insanların doğa üzerindeki olumsuz etkisini gösteren en çarpıcı örneklerden biridir. Kaynak: https://edition.cnn.com/travel/article/himalayas-visible-lockdown-india-sci-intl/index.html?fbclid=IwAR2w0M7cO9T_gx6g3yIsQGSCUytXgEDDYhOsrK9P6GKdt9Q89oK-P20f4lo (Erişim tarihi, 21.04.2020, saat, 02:27).

müdahaleye nasıl cevap vereceğine yönelik tartışmalar hızla sürse de içinde bulunduğumuz krizin çözümü yine insan faaliyetlerinde gizlenmektedir: Sera gazı emisyonlarının hızla düşürülmesi.

Son dönemde medyada oldukça popüler olan İsveçli aktivist Greta Thunberg de küresel ısınmaya dikkat çekmeye çalışan isimlerden biridir. Hanna Kalla, 2018 yılında medyada yer almaya başladığında 15 yaşında olan Greta Thunberg'in Stockholm'de başlattığı protestonun esas olarak İsveç hükümetinin 2015 yılında Birleşmiş Milletler'in Paris Antlaşması'nda belirlediği iklim hedeflerine ulaşmaması gerçeğine dayandığını belirtmektedir. Kalla'ya göre, Greta Thunberg'in eylemi dünyanın dört bir yanındaki gençlere kendi ülkelerini iklim değişikliği konusunda protesto etmek için ilham verdi. Aynı zamanda dünya liderleri de bu durumdan etkilendi ve Greta Thunberg, eylemleri için hem destek hem de eleştiri aldı (2019, s.4-5). Henüz 15 yaşındaki genç bir insanın ekolojik sorunlar için çaba göstermesi elbette ki önemlidir ve iyi niyetinden kuşku duyulmamalıdır. Fakat bu çaba ne kadar etkili olabilir? Bu noktada tekrardan Murray Bookchin'e dönüş yapmak faydalı olacaktır. Bookchin'e göre, insanlıkla doğanın kavgası, insanla insanın kavgasının bir uzantısıdır. Dolayısıyla, ekolojik sorunlara dikkat çekerken tahakküm sorununun tüm yönlerini ele almak gereklidir. Bunu yapmadığımız sürece, günümüzdeki ekolojik bunalımın kökenindeki nedenleri ortadan kaldırmak mümkün değildir. Ekolojik bunalımın radikal biçimde kapsamlı bir devrim fikrine ihtiyacı vardır. Bunu göz önüne almadan, sadece kirlenme ve korunma ile ilgili reformlarda, kısacası sadece "çevrecilik"te takılıp kalmak, mevcut doğa ve insan sömürüsüne dayalı sistemin emniyet supabı olmaktan öteye gitmeyecektir (1996, s.47-48). Son kertede, mevcut eylem biçimiyle Greta Thunberg'in iyi niyetli çabalarının sonucunu alması olasılık dahilinde görünmemektedir. Thunberg'in iklim sorunu ile ilgili yarattığı farkındalık takdiri fazlasıyla hak etse de sorunun kökenine inmediği gibi onu daha da çok bulanıklaştırdığı iddia edilebilir. Örneğin, her ne kadar bağlamından koparılmış olsa da Thunberg'in ABD ve Çin gibi sera gazı emisyonunda ilk sırada olan ülkeler yerine Fransa, Almanya, Türkiye, Brezilya ve Arjantin gibi ülkeleri Birleşmiş Milletlere şikâyet etmesi (Thunberg, esasında bu ülkeleri çocuklara bireysel şikâyet hakkı tanıyan BM Çocuk Hakları Sözleşmesine imza attıkları halde sözleşmeye uymadıkları için şikâyet etmiştir) tepki toplamış ve Thunberg'in esas sorumluları

görmezden geldiği belirtilmiştir.³² Sonuç olarak, mevcut eylem biçimi ve duruşuyla Thunberg'in iklim değişikliğiyle ilgili sorunların çözümünde radikal bir etki yaratması beklenmemelidir ve aynı şekilde, mevcut koşullarda Thunberg'in "iyi niyetli bir çevreci" olmaktan öteye yol alması da pek mümkün görünmemektedir.

Medyanın Greta Thunberg'i sansasyonel bir biçimde haberleştirmesi de bir diğer sorun olarak karşımıza çıkmaktadır. Daha önce medyanın ekolojik sorunları sansasyonel bir biçimde aktarmasının olumsuz anlamda doğuracağı sonuçları üzerinde durmuştuk. Bu bağlamda, Hanna Kalla'nın Greta Thunberg'in medyada yer alma biçimi üzerine yaptığı kapsamlı çalışmasına bakmak faydalı olacaktır. Kalla'ya göre, Greta Thunberg hakkındaki raporların çoğunda odak nokta, onun yaşı, İsveçli oluşu ve protestoyu gerçekleştirmek için okula gitmemesi olmuştur. Diğer taraftan, Greta Thunberg söz konusu olduğunda en belirgin olan söylem, yaşının yanı sıra iklim değişikliğiyle paralellik gösteren haberleştirilmesindeki sansasyonel söylem olmuştur. Ancak bu söylem, bilimsel bir iklim değişikliği söylemi değil, daha çok duygusal yanı ağır basan iklim değişikliği söylemidir. Aynı zamanda, İsveç'te Thunberg hakkında makaleler yazılmakta, ailesiyle röportajlar yapılmakta ve ülkesinde giderek coşkulu bir ulusal söylemin parçası olmuş durumda. Kalla'ya göre, medyanın bir grup insanı görmezden gelerek, bu grubun içinde sadece Greta Thunberg'i öne çıkarması da önemli bir sorundur ve bu sorunun çarpıcı bir de nedeni bulunmaktadır. Kalla, Thunberg'in genç bir kadın olsa bile medyanın onu kültürel olarak kendine çok daha yakın bir yerde gördüğü gerçeğine dikkat çekmektedir. Kalla'ya göre, Thunberg beyaz, genç, Avrupalı ve iyi derecede İngilizce konuşabildiği için grubun diğer üyelerinden çok daha fazla dikkat çekmekte ve ilgi görmektedir (2019, s.28-29). Bir şekilde medyanın tekrardan sorunu bağlamından koparmaya çalıştığını ve ekolojik sorunları duygusal yanı ağır basan sansasyonel ve spekülasyon söylemlerin içinde erittiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Fakat Kalla'nın dikkat çektiği bir başka nokta daha bulunmaktadır ve bu da oldukça önemlidir. Kalla'ya göre, daha önce iklim sorunu söz konusu olduğunda sadece politikacılar ve bilim insanları öne çıkarken, Thunberg'in medyada dikkat çekmesiyle birlikte artık gençlerin sesi de medyada çok daha fazla duyulmaya başlanmıştır (2019, s.28-29). Bu, oldukça dikkat çekici ve önemli bir gelişme olsa da, tekrardan vurgulamakta fayda var ki, eylemin yapılış biçimi ve niteliği çok daha büyük bir öneme sahiptir.

³² <https://www.dw.com/tr/greta-thunberg-neden-t%C3%BCrkiye-bm-ye-%C5%9Fikayet-etti/a-50565900> (Erişim tarihi 20.04.2020, saat: 23:16).

Ekolojik sorunları çarpıtmaktan ve bunun sonucunda oluşan korkuyu sömürmekten çekinmeyen Hollywood, son dönemlerde küresel ısınma ve iklim değişikliği konulu filmlere oldukça ağırlık vermektedir. David Ingram ve Pat Brereton gibi isimlere göre, bu durum yeni bir şey değildir; Hollywood 1960'lı ve 1970'li yıllar boyunca yeni nesil film yapımcıları aracılığıyla çevre perspektifli filmleri popüler sinemanın içine dâhil etmeyi başarmıştır. 1966 yapımı *Hür Doğanlar* (Born Free), 1971 yapımı *Tek Adam* (Omega Man) ve 1972 yapımı *Sessiz Kaçış* (Silent Running) bu türden filmlere örnek teşkil etmektedirler. Bu yıllardan itibaren insanın dışındaki dünya, artık klasik Hollywood anlatısında olduğu gibi karakterlerin iç dünyalarının bir yansıması olarak değil, kendi varlığıyla bir karakter olarak filmlerin içinde kendine yer bulmaktaydı. 1960'lı ve 1970'li yıllarda fosil yakıt kullanımındaki hızlı artışla eşzamanlı olarak iklim değişikliğine yönelik bilimsel anlayışlar da kendine alan açmaktaydı ve bu anlayışlar sinemada da karşılığını bulmaktaydılar. Bu noktada, Richard Fleisher'in yönetmenliğini yaptığı ve başrollerinde Charleton Heston ve Edward G. Robinson'ın oynadığı 1973 yapımı *Açlık* (Soylent Green), adlı filmin küresel ısınmayı doğrudan anlatan ilk yapım olduğunu kabul etmek yerinde olacaktır. 2022 New York'unda geçen distopik yapım, kalıcı bir ısı dalgasına maruz kalan kırk bir milyon insanla birlikte, artık bitki ve hayvanların bulunmadığı ve gıda arzının tek bir kurum tarafından kontrol edildiği bir dünyaya odaklanmaktadır. Bazı zenginlerin seralarda yetişen taze sebzeleri tükettiği New York'ta, geri kalan insanlar Soylent Green adındaki bir krakeri tüketmekten başka bir şansa sahip değildirler (akt. Rust, 2013, s.194-195). *Açlık*, hemen hemen tüm Hollywood filmlerinin vazgeçilmez ögesi olan “kurtarıcı kahraman” klişesine başvurduğu için zaman zaman oldukça tutarsız olabilen bir anlatıya sahiptir. Filmin en büyük tutarsızlığı, ekolojik meseleleri kurtarıcı kahraman mitiyle halletmenin mümkün olamayacağı gerçeğini yok saymasından kaynaklanmaktadır. Hollywood, Rambo stratejisini ekolojik sorunlara uyarlamaya kalktığı anda, bu sorunlar için farkındalık yaratmaktan uzaklaşıp, sorunları ideolojik bir mistifikasyonun içinde eritmekten öteye gitmemektedir. Ekolojik sorunların Hollywood'un klasik yaklaşımına göre uyarlanması, sorunu sadece daha gizemli hale getirerek büyütecektir. Dolayısıyla, ekolojik sorunlar, bir yerlerde esir alınmış insanların “kurtarıcı Beyaz Adam”ı beklediği klasik Hollywood anlatısı üzerinden aktarılamayacak denli karmaşık ve önemlidirler. Bu bağlamda, ekolojik sorunlar, Rambo ya da Batman gibi kurtarıcı kahramanlarla kurgulanmış bir anlatıyla değil, kolektif bir bilinçle çözülebilecek sorunlardır. *Açlık*'taki ana karakter bir süper kahraman pozisyonunda olmasa da pek çok açıdan “kurtarıcı

Beyaz Adam” profiline uymaktadır. Dedektif Thorn (Charlton Heston), Soylent isimli şirketin yetkililerinden birinin vahşi bir cinayete kurban gitmesini soruşturmaktadır. Thorn, bir noktadan sonra sıradan bir dedektif olmaktan çıkar ve insan etinden kraker üreten bu şirketin gizemini tek başına açığa çıkarır. Böylece, milyonlarca insanın kaderi yine Beyaz bir adamın kahramanlığıyla ilişkilendirilir. Her şeyden önce *Açlık* gibi Hollywood yapımları, konu edindikleri çevre sorunlarına dair neredeyse hiçbir şey söylememektedirler. Küresel ısınma nedir, neden kaynaklanmaktadır? Küresel ısınmanın ve iklim değişikliğinin tarihsel geçmişi nelerden oluşmaktadır? Ekolojik sorunları doğuran temel dinamikler nelerdir? Bu sorunlara karşı kolektif bir mücadele nasıl mümkün olabilir? Bu soru ve sorunlardan herhangi birini gündemine almayan yapımlar, çoğunlukla ekolojik sorunları sömürerek gişe hasılatı elde etme gayesiyle hareket etmektedirler.

Küresel ısınmayı büyük oranda birer gişe unsuru olarak kullanan bir diğer yapım da Roland Emmerich’in yönetmenliğini yaptığı *Yarından Sonra* (2004) adlı filmidir. Lynas’a göre film, küresel ısınmanın mantığına en ters gelen etkilerinden birini kullanmaktadır. Bahsi geçen etki, sıcak Atlas Okyanusu akıntısının (bilinen adıyla Gulf Stream) tekleyip yavaşlamasıyla, Avrupa’nın kuzeybatısındaki sıcaklıkları fırlatma olasılığıdır. Bu olasılık filmde Atlas Okyanusu’nun akıntısının kesilmesinin yeni bir buzul çağını başlattığı, New York ve Londra’nın ani bir şekilde donmasına neden olduğu bir felaket algısı içinde işlenmektedir. Bilim çevrelerindeki pek çok insan, filmdeki abartılı kurguya tepki göstererek, termodinamiğin yasalarına açıkça aykırı hareket eden filme önemli eleştiriler getirmektedirler (2009, s.17). Hollywood çevreci filmlerdeki (ya da öyle görünen) “abartma” stratejisini gişeye göre belirlemektedir. Tamamen bilimsel verilerle hareket eden bir filmin gişe için oldukça ciddi bir riski beraberinde getirdiğinin farkında olan Hollywood, söz konusu gezegenimizin geleceği olsa da aksi yöndeki bir riski göze almamaktadır. *Yarından Sonra* da bu stratejiye göre hareket etmektedir. Filmde dünyayı kurtarmaya çalışan Amerikalı beyaz bir erkeğin varlığı her karede kendini hatırlatsa da küresel ısınmanın ne olduğuna ve hangi insan faaliyetleri sonucunda var olduğuna dair gerçekçi izlere pek rastlanmamaktadır. Dolayısıyla “çevreci mesaj” verdiği düşünülen bir başka yapım daha, gişe kaygısı ve üzerine giydiği ideolojik zırhla çoğu zaman “ucuz” felaket tellallığına soyunmaktan öteye gitmemektedir.

Al Gore'un 2007 yapımı belgesel filmi *Uygunsuz Gerçek* (An Inconvenient Truth) küresel ısınma ve iklim değişikliğine yönelik çekilmiş önemli yapımlardan biridir. Stephen Rust'a göre, film, diğer felaket filmlerinde olduğu gibi duyguları bilime iletme gibi bir işlevi üstlense de diğer yapımlardan farklı olarak bilimsel gerçekliği, filmin ahlaki yükünün ağırlığını arttırmak için kullanmaktadır. Filmde, Al Gore'un kıyamet tonu, eriyen buzullarla birlikte delinmektedir; öte yandan, mizah, nostalji ve Michael Brooks'un bestelediği müziklerle beraber film kıvamını bulmaktadır. Filmin içine videolar, fotoğraflar, bilimsel grafikler, uydu görüntüleri, bilgisayarda oluşturulmuş iklim modelleri ve çeşitli animasyonlar da eklenmiştir. Gore, tüm bu teknikleri, bilimsel gerçekleri ortalama seyirci için daha çekici kılmak ve filmi duygusal olarak daha etkili hale getirmek için kullanmaktadır. İklimbilimciler genel olarak medyada çıkan haberlere ve popüler yapımlara kuşkuyla baksalar da 2007 yılında yapılan bir ankete göre, iklimbilimciler *Uygunsuz Gerçek* filmi bilimsel gerçekliği en iyi temsil eden yapımlardan biri olarak seçmişlerdir (2013, s.201-202). Filmin bir bölümünde Al Gore, meselenin politik değil, daha çok ahlaki olduğunu belirtmektedir. Elbette ki meselenin ahlaki bir boyuta sahip olduğu tartışmasız bir gerçektir; fakat meselenin politik olmadığını dile getirmek, gerçeklikten son derece uzak bir yaklaşım anlamına gelmektedir. Bu düşünce biçimi, sorunu "bireysel sorumluluk" noktasına taşımaktadır-ki bunun bariz bir şekilde kapitalizm ve sömürgecilik gibi olguların temize çekilmesi anlamı taşıdığını tekrardan vurgulamak gerekmektedir. Film ilerledikçe Al Gore, aslında içine düştüğü yaklaşımın çelişkilerini farkında olmadan dile getirmektedir. Mevcut problemi sürekli dile getirdiği halde çözüme çok az katkı sağladığını belirten Gore, devamında anayasayı değiştirme yetkisini elinde bulunduranlardan ve onların umursamaz tavırlarından yakınmaktadır. Sorunun çözümündeki en önemli problemlerden biri yasa koyucuların umursamaz tavırları ise, mesele nasıl sadece "ahlaki" olanla tanımlanmaktadır? Al Gore, zaman zaman bu türden "problemli" yaklaşımlarla meseleye eğilse de genel toplamda küresel ısınmaya yönelik oldukça çarpıcı bilgilerin olduğu başarılı bir işe imza atmaktadır. Son kerte *Uygunsuz Gerçek* küresel ısınmayı ve iklim değişikliğini gündemine alan diğer filmlere oranla çok daha başarılı bir yapımdır. Başarısı, çevresel sorunlara yönelik iddialarını somut ve bilimsel verilerle destekleyerek vermesiyle doğrudan ilintilidir.

Küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi kavramlar son yıllarda yazılı ve görsel basında sıklıkla yer edinmektedir. Bu başlıkta, hem küresel ısınmaya dair yapılan çalışmalar

incelenmiştir hem de küresel ısınmanın filmlerde nasıl temsil edildiği üzerinde durulmuştur. Küresel ısınmanın bir gerçek olduğu ve sonuçlarının her gün hayatlarımızı olumsuz anlamda etkilediği inkâr edilemez. Fakat bu önemli gerçekliğin bağlamından kopararak medyaya ve filmlere aktarılması da problemin bir diğer boyutunu gözler önüne sermektedir. Bu kavramlar medyada ve filmlerde genellikle kıyametçi bir çerçeveye sunulmaktadırlar; çünkü bu yöntem çok daha ilgi çekicidir. TV ve Hollywood benzeri anakım sinema için sorunun kendisinden çok verilmiş biçimi önemlidir ve bu biçim genellikle eskatolojik bir anlatıyla oluşturulmaktadır.

2.6. Kirlilik ve Filmlerdeki Temsili

İçinde yaşadığımız gezegenin fiziki kapasitesi sınırlıdır ve hızla çoğalan insan nüfusuyla beraber artan yiyecek, giyim ve barınma ihtiyacı, fiziksel açıdan sınırlı olan çevrenin her geçen gün daha çok tahrip edilmesi anlamına gelmektedir. Kendini yenilemesine dahi olanak verilmeden sürekli tahrip edilen doğanın sınırlı kapasitesini en çok zorlayan olguların başında insan faaliyetlerinden kaynaklı “kirlilik” gelmektedir. Hava kirliliği, su kirliliği, toprak kirliliği vb. pek çok türü olan bu olgunun bilimsel detaylarına odaklanmak kadar, kültürel uzantılarını anlamaya çalışmak da yaşanılacak bir gezegen ideali için hayati bir öneme sahiptir.

Kavramsal olarak ele aldığımızda “kirlilik”, son derece geniş bir yelpazede değerlendirilebilen bir olgudur. Sokağın ortasına atılmış küçük bir çöp parçası da fabrikalardan çevreye yayılan yoğun kimyasal atıklar da kirlilik olgusu içinde ele alınmaktadırlar. Sanayileşme ve teknolojik ilerlemeyle beraber konfor alanı genişleyen insanoğlu, mevcut alanını korumak adına her geçen gün çevreye daha çok yüklenmektedir. Bu bağlamda, fiziki ve beşeri çevre ile ekonomik çevre arasındaki bağ büyük önem kazanmaktadır; çünkü sanayileşme ve teknolojik olarak ilerleme arzusunun altındaki ana neden, ekonomik olarak gelişme isteğinden kaynaklanmaktadır.

Kirlilik, Latince “polluere”, yani “bozmak/lekelemek/kötüye kullanmak” fiilinden gelmektedir ve İngilizcedeki ilk kullanımı da daha çok ahlaki/dini boyutu yansıtmaktadır. On yedinci yüzyıla kadar kirlilik olgusu, bireyin ahlaki açıdan bozulmasını ya da bu türden bozulmaları tetikleyen eylemleri (örneğin mastürbasyon) ifade etmek için kullanılmaktaydı. Hem içsel hem de öznel olarak ele alınan bu tanım, on yedinci ile on dokuzuncu yüzyılları arasında kademeli olarak dışsal ve nesnel olana dönüşmüştür. Aslında kavramın bu dönüşümü

tamamen çevreyle ilişkili nedenlerle açıklanmaktadır. Bu bağlamda *Oxford English Dictionary*, “kirlilik” olgusunun modern tanımını Francis Bacon’ın ve modern bilimsel metodolojinin öncü ve temel eserlerinden sayılan *The Advancement of Learning* (1605) metninden yola çıkarak vermektedir: “*Güneş kirliliklerin arasından geçer ve eskisi kadar saf ve temiz kalır.*” Burada bahsi geçen kirliliğin ahlaki olanla değil, daha çok maddesel olanla ilişkisi bulunmaktadır. Bu yeni bakış, kirlilik kavramının dönüşümünde anahtar bir rol üstlenmiştir (akt. Garrard, 2012, s.22).

Kirlilik kavramının dönüşümü on yedinci yüzyılla beraber başlamışsa da maddi kirliliğin hayatlarımızın üzerindeki olumsuz etkileri esas olarak 1960’lı yıllardan itibaren derinlemesine sorgulanmaya başlanmıştır. Kuşkusuz bunda Rachel Carson’ın etkileyici kitabı *Sessiz Bahar*’ın (1962) payı büyüktür. Elbette ki süreç sadece Carson’ın zihinlere düşürdüğü şüphe nedeniyle hızlanmamıştır, bu dönemde pek çok çevre felaketinin de peş peşe yaşanması, sürecin kamuoyu nezdinde hızlanmasına olanak tanımıştır. Roussopoulos’a göre, sadece 1966 ile 1972 yılı arasında sayısız çevre felaketi yaşanmıştır. Üstelik bu çevre felaketleri ilk defa meydana gelmemişlerdir. Daha önce, 1948 yılında Pennsylvania eyaletinin Donora kentinde sülfürik sisin yarattığı etkiler nedeniyle 20 kişi hayatını kaybetmiştir ve nüfusun yaklaşık % 40’ı da hasta olmuştur. 1952 yılında Londra’da kışın ortaya çıkan sis, 445 kişinin aniden ölümüne sebep olmuştur ve sonraki yıllarda 4 bin kişi daha dolaşım ya da solunum yetmezliği nedeniyle hayatını kaybetmiştir. 1966 yılında Güney Galler’deki Aberfan Köyü’nde bir kömür tozu yığnında meydana gelen çökme neticesinde 116’sı çocuk olmak üzere toplam 144 kişi hayatını kaybetmiştir. Bu durum, kaderine terk edilmiş toprakların ve kirliliğin barındırdığı tehlikenin boyutlarını gözler önüne sermiştir. 1967 yılında Torrey Canyon adlı bir tankerden yaklaşık olarak 875 bin varillik ham petrol İngiltere’nin güneybatısındaki kıyı şeridine sızmıştır. Bu bölgede yayılan petrolün dağıtılması için kullanılan deterjanlar ise biyolojik bozulmayı daha da arttırmıştır. Bu olay kamuoyunda oldukça büyük sarsıntıya neden olmuştur ve yaklaşık iki yıl sonra iki adet uluslararası antlaşmanın imzalanmasına neden olmuştur. 1969 yılında California’da Santa Barbara kıyılarında yer alan Union Oil şirketine ait platformda meydana gelen petrol sızıntısı devasa bir hasara yol açmıştır. Yaşanan felaket haftalar boyunca varlığını sürdürmüştür ve aylar sonra dahi kirlilik, plajlarda etkisini sürdürmüştür (2017, s.34-35). Roussopoulos’nun ayrıntılı olarak verdiği ve bizim sadece küçük bir bölümünü özetlediğimiz bu felaketler, günümüzde

de periyodik aralıklarla yaşanmaya devam etmektedir. Sadece yirmi yıllık bir zaman dilimi içerisinde dahi onlarca çevre felaketinin yaşandığı dünyamızda, gerekli adımlar atılmadığı takdirde doğanın daha ne kadar direneceği merak konusudur. Bilim insanlarına göre bu süre çok uzun değildir ve karar anı kapımızı çalmaktadır.

Yirmi birinci yüzyıla girdiğimizde ise kirlilikle beraber yaşanan diğer çevre sorunlarının yarattığı tahribatın geri döndürülemez bir seviyeye ulaşması, içinde bulunduğumuz çağın Antroposen Çağı (İnsan Çağı) olarak anılmasına neden olmuştur. 20 Nisan 2010 tarihinde Meksika Körfezi'nde yaşananlar, açık denizde insan eliyle yaratılmış en büyük petrol sızıntısı felaketi olarak tarihin karanlık sayfalarındaki yerini almıştır. Banu Yobaş, BP felaketi olarak anılan bu olayın yarattığı etkileri inceleyen araştırmalardan bazılarının sonuçlarının 20 Şubat 2019'da düzenlenen Meksika Körfezi Petrol Sızıntısı ve Çevrebilimi Konferansı'nda açıklandığını belirtmektedir. Yobaş'a göre, araştırma sonuçlarının verileri, çevreye verilen tahribatın halen devam ettiğini ve yakın bir zaman dilimi içerisinde de sona ermesinin beklenmediğini söylemektedir. Petrol yatağındaki yüzer sondaj platformunda meydana gelen patlamada, 11 kişi hayatını kaybetmiş ve patlamadan yaklaşık 36 saat sonra açılan petrol kuyusundan okyanusa petrol boşaldığı fark edilmiştir. Kuyunun ağzının kapatılmasına yönelik tüm çabalar karşılıksız kaldığı için 87 gün boyunca kuyudan okyanusa petrol akışı engellenememiştir. Kamuoyunun zifte bulanmış karabataklar başta olmak üzere, çaresiz pek çok hayvanın görüntüsüyle hatırladığı bu felaket, petrol miktarı açısından tarihin en büyük sızıntısıdır (2019, s.266-267). Bu olay, ilerleyen teknolojinin çevre felaketlerine önlem almakta yetersiz kaldığı gibi, kimi zaman çok daha büyük felaketlere de neden olduğunu gözler önüne sermektedir.

Zaman içerisinde daha çok sayıda ülkenin sanayileşmeye başlamasıyla beraber, kirlilik son iki yüzyıl içerisinde büyük bir artış göstermiştir ve karmaşık, yapay kimyasal madde kullanımının artmasıyla da daha tehlikeli bir hal almıştır. Etkileri gittikçe yayılmış olan zehirler, asit yağmurları gibi ülkelerarası kirlilik yayılımı yollarıyla, sadece sanayi tesislerinin çevresindeki bölgeler değil, dünyanın en ücra kesimlerindeki bölgelerin de kirlenmesine neden olmuştur. Kimyasal maddelerin ne denli kolay yayıldığıнын en önemli örneklerinden ikisi, 1983-84 yılları arasında Doğu Almanya'da ve 1978 yılında da ABD'de yaşanmıştır. Doğu Almanlar, 1983-84 yıllarında pek çok ülkede yasaklanmış olan DDT adlı böcek zehrini

kullandığında, Stockholm'ün kuzeyinden Fransa'nın güneyine kadar uzanan 1600 kilometrelik bir alanda bu zehrin kalıntılarına rastlanmıştır. 1978 yılında ise ABD'nin Superior Gölü'ndeki adalar, 1500 kilometreden daha uzak bir mesafedeki güney bölgesinde pamuklar için kullanılmış olan zehirlerin izlerini taşımaktaydılar (Ponting, 2000, s.335). Kirliliğe neden olan eylemler, sadece meydana geldikleri bölgelerdeki çevrenin tahrip olması anlamı taşımamaktadırlar. Bugün kirliliğin ne türden devasa sorunlara yol açtığını ve ne denli geniş ölçekli bir alanı kapsadığını anlamak için Antartika'daki erimeye ve ozon tabakasının delinmesine bakmak yeterli olacaktır. Dolayısıyla kirliliğe neden olan eylemler tüm insanlığın ortak sorunlarıdır ve kişisel ya da bölgesel bir sorun olarak değerlendirilemezler.³³

Çevre kirliliğine vurgu yapmak adına ekoeleştirmenler çeşitli yöntemler geliştirmektedirler. Tanınmış ekoeleştirmenlerden olan Lawrence Buell, “toksik sözbilimin türlerini, kökenlerini, kullanımlarını ve eleştirel çıkarımlarını açıklamayı” hedeflediği “Toxic Discourse” (Toksik Söylem) adlı makalesinde toksik tehlikeye odaklanmaktadır. Doğanın aşırı derecede toksikliğe (acute toxicity) maruz bırakılması neticesinde pek çok canlının kısa süre içerisinde ölmesine neden olan sansasyonel ve yıkıcı çevre felaketlerine dikkat çeken Buell, aynı zamanda atom bombasına hedef olduğu için, tüm kısımları zehirli olan zakkum çiçeğine benzetilen Hiroşima ile beraber, onunla aynı kaderi paylaşmış olan Nagazaki şehrinin de izlerini takip etmektedir. Buell'in odaklandığı çevre felaketleri arasında Love Canal, Bhopal, Three Mile Island ve Exxon Valdez gibi yakın dönem ekoloji tarihine geçen felaketler de yer almaktadır. Makale, odak noktasına ABD'yi almasına rağmen, Buell çevre felaketlerinin evrensel boyutlarına da dikkat çekmektedir. Buell'e göre, doğaya bir anda, aşırı miktarlarda ya da azar azar ama sürekli bir şekilde bırakılan zehir, kronik toksiklik yaratacaktır ve neticede bir bumerang gibi insanlığa geri dönecektir. İnsanlar için faydacılığın söylemden önce geldiğini belirten Buell'e göre, tıp, politika, ekonomi ve sosyoloji alanlarında defalarca tartışılmış olsa da korkunun kaynağı olan toksiklik olgusu söylem olarak yeterince gündeme gelmemektedir (akt. Kaya, 2012, s.182).

³³ “Stanford'da dünya sistemleri yardımcı doçenti Marshall Burke, Wuhan'da fabrikaların kapatılması sayesinde düşen kirliliğin elli bir binle yetmiş üç bin arası hayatı kurtardığını tahmin ediyor- bu rakam 8 Mart itibarıyla Hubei Eyaletinde virüsün öldürdüğü insan sayısının 20 katı.” Kirliliğin insan hayatı üzerindeki etkisini gösteren bu alıntı, Kate Brown'un, “The Pandemic is Not a Natural Disaster” adlı makalesinden alınmıştır. Kate Brown'un oldukça ufuk açıcı bu makalesi hem canlılar arasındaki bağlantıya vurgu yapmaktadır hem de Covid-19'un neden ekolojik bir sorun olduğunu detaylı bir şekilde açıklamaktadır. <https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-pandemic-is-not-a-natural-disaster> (Erişim tarihi: 24.04.2020, saat: 20:30)

“Kirlilik” kavramı kültürün çeşitli alanlarında karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, çevreci kaygılardan dolayı olarak bahseden Sylvia Plath’ın şiirlerinden, net bir biçimde çevreci olan Hollywood tarzı yeşil gerilim filmlerine (*On Deadly Ground*, 1994) kadar çeşitli düzeylerde temsil edilmektedir. Buell’e göre, kültürel olarak toksik söylemin dört ölçütü vardır: Rachel Carson’ın meseli gibi, pastoral kökenli “iharet edilmiş Cennetlerin mitografisi”;³⁴ savaş sonrasında nükleer silahların yaratabileceği radyoaktif kirlilik korkusundan beslenmekte olan, “zehrin yayılışından kaçış olmayan bir dünyanın” dehşet veren “görüntüleri”; güçlü şirketlerin veya hükümetlerin tehdit altındaki topluluklar karşısındaki “hegemonik baskı tehdidi”; ve son olarak, çevre sergilenirken pislik ve kirliliğin “gotikleştirilmesi.” Tüm bu ölçütler, bahsi geçen “kirlilik” mefhumunun soyağacıyla birlikte, Dickens’ın *Zor Yıllar*’ı gibi banliyölerde geçen Gotik romanlarda (1854), *Tatlı Bela* (2000) gibi çevre meselesini işleyen filmlerde veyahut Terry Tempest Williams’ın *Refuge*’ü (1991) gibi mekânın ve ailenin zehirlenmesini konu edinen anlatılarda rastlanan makul ve modern bir eko-eleştirel mecaza olanak tanımaktadır (akt. Garrard, 2012, s.28-29).

David Ingram’a göre, çevreci filmler, insan ile çevre arasındaki ilişkinin ideolojisini belirleyen bir yığın çelişkili söylemden meydana gelmektedirler. Hollywood’un çevreci filmleri, insan dışındaki doğaya dair endişelerini, antroposantrik bir çerçeve içinde ele alarak, ticari sinemanın bir parçası haline getirmektedirler (akt. Willoquet-Maricondi, 2010, s.47-48). Çevre, Hollywood filmlerinde insan hikâyelerine göre şekillenen ve insan hikâyeleri için kullanılan bir fon görevi üstlenmektedir.

Steven Soderberg’in yönetmenliğini üstlendiği ve 2000 yılında çekilen Hollywood yapımı *Tatlı Bela* (Erin Brockovich) adlı film, Hollywood-çevre ilişkisine dair önemli detaylar barındırmaktadır. Film, bir avukatın yanında çalışan ve hiçbir hukuk eğitimi olmayan evli ve iki çocuk sahibi genç bir kadının, ABD’nin en büyük şirketlerinden birine karşı başlattığı hukuk mücadelesini işlemektedir. Krom-6 maddesi ile suları kirlenmiş ve bu nedenden ötürü pek çok hastalıkla mücadele eden şehir halkının hukuk mücadelesini üstlenen Erin Brockovich’in gerçek hayat hikâyesinden esinlenerek çekilmiş olan film, çevresel adaletsizlik, ahlaki sorumluluk ve kirlilik gibi temaları odağına almaktadır. Film, merkezine aldığı bu önemli olgulara dair belli oranda bir farkındalık yaratma becerisine sahip olsa da genel olarak

³⁴ Mitografi, mitolojik konuların sunumu anlamı taşımaktadır. Kaynak:<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/941/11713.pdf> (Erişim tarihi: 3.02.2020, saat: 23:09)

klasik Hollywood tipi anlatı sinemasının tüm klişelerini içinde barındırmaktadır. Toplumsal sorunların bireysel çabalarla çözülebileceğine inanan ve bu bağlamda “kahraman” yaratmaya ihtiyaç duyan Hollywood tarzı anlatı sineması, toplumsal sorunların kolektif çabalarla değil, kahramanlar aracılığıyla çözülebileceği vurgusunu bu film aracılığıyla da vermektedir.

Willoquet-Maricondi, *Tatlı Bela* filminin, başrolündeki kadın kahramanı üzerinden çizdiği aktivistlik modelinin, hikâyenin anlatısı açısından son derece sorunlu bir durumu işaret ettiğini belirtmektedir. Filmin sonunda anlatının odağı olarak kalması gereken noktalar kirlilik ve çevresel adaletsizlik iken, ilginin odağı, kadın oyuncunun kahramanlığına ve bu kahramanlık neticesinde gelen paralara, şöhrete ve prestije kaymaktadır. Willoquet-Maricondi, aynı zamanda filmin kahramanı olan Erin’in seksi, çekici ve bir giydiğini bir daha giymeyen havalı kadın imajına da odaklanmaktadır. Erin’in seksi ve sağlıklı vücuduna odaklanan seyirci, insan ve çevre ilişkisini, zehirlenmelerden etkilenen insanların “toksik organları” üzerinden değil de, Erin’in sağlıklı ve seksi vücudu üzerinden kurmaktadır (2010, s.47-48).

Tatlı Bela, Hollywood’un çevreci filmlerde (sadece çevreci filmlerde değil) yarattığı kahraman aracılığıyla seyirciyi çevre sorunlarının oluşumundaki neden-sonuç ilişkisinden nasıl uzaklaştırdığına iyi bir örnektir. *Tatlı Bela* filminde de Hollywood tarafından bir kahraman yaratılmıştır; fakat bu sefer kahraman kadın olduğu için öne çıkarılan unsur kadın bedeni olmuştur. Maricondi’nin de belirttiği üzere, filmdeki ana kahramanın (Julia Roberts) bedeninin ön plâna çıkarılması, Hollywood’un stratejik hamlesi olarak kabul edilebilir. Kamera, Erin’nin belli aralıklarla ziyaret ettiği ve chrome-6 maddesine maruz kaldıkları için bedenleri hasar görmüş insanlara neredeyse hiç odaklanmamaktadır; çünkü toksik/hasarlı bedenler, seksi ve alımlı bedenler kadar ilgi çekici değildir. Bu bağlamda, hem gişede gerekli ilgiyi görmesi için hem de sorunu neden-sonuç ilişkisinden koparmak için filmin toksik bedenlerden uzaklaşıp, çok daha cazip bedenlere odaklanması gerekmektedir. Film boyunca Julia Roberts’ın alımlı bedeni, çevre sorunlarına olan ilginin yönünü değiştiren ana unsur olarak sıklıkla öne çıkarılmıştır. Roberts’ın giydiği seksi kıyafetler, onun bedenini ilgi çekici kılarken, chrome-6 maddesine maruz kalmış insanların bedeninin görünmez kılmasıdır. Öte yandan, film boyunca Erin’in çocukları ve erkek arkadaşıyla olan sorunları/sıkıntıları, chrome-6 maddesine maruz kalmış insanların sorunlarından çok daha fazla öne çıkarılmıştır.

Bu noktada, kahramanlık hikâyesinin hangi zorlu şartlar altında gerçekleştiği vurgulanmış ve seyircinin dikkati çevre sorunlarından başarılı bir şekilde uzaklaştırılarak ana kahramana yönlendirilmiştir. Yalnız ve çocuklu genç bir kadının mücadelesi, ilgi çekici düzeyde cazip bir bedenle öne çıkarıldığı anda, çevre sorunlarına yönelik oluşabilecek muhtemel kaygı ve ilgi, yerini genç kadının başarılı olup olmayacağı sorusuna bırakmıştır. Her ne kadar *Tatlı Bela*, “çevreci film” etiketiyle kendini var etmeye çalışsa da filmdeki çevre söylemi Hollywood’a özgü ekonomik ve ideolojik kaygıların içinde eriyip gitmiştir.



Görsel 10: *Tatlı Bela*



Görsel 11: *Tatlı Bela*

David Ingram, küresel ısınma, ozon kirliliği ve endüstriyel kirlilik gibi çevre sorunlarının genellikle yavaş oluştuğunu ve hızlı çözümlere uygun bir yapıya sahip olmadıklarını belirtmektedir. Bu sorunların, çoğu zaman görünmez ve karmaşık bir yapıya da sahip olduğunu belirten Ingram, bu olguların hiçbirinin kahramanlarının ahlaki bir dönüşüm geçirdiği ve bireysel kahramanlıklarla sorunların üstesinden geldiği Hollywood sinemasının klasik anlatısına uygun olmadığını vurgulamaktadır. Dolayısıyla, bu olguların hem Hollywood’un hem de popüler sinemanın ticari yapısının içerisinde formüle edilebilme kapasiteleri de mümkün olmamaktadır (akt. Willoquet-Maricondi, 2010, s.49). *Tatlı Bela* ve *Yarıdan Sonra* gibi yapımların çevresel açıdan “yetersiz” temsiller olmasının en büyük nedeni de bu filmlerin, Ingram’ın Hollywood açısından “formüle edilmeleri zor” dediği konuları, oldukça indirgemeci ve zorlama bir yaklaşımla formüle etmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Barbara Adam’a göre, çevresel bozulmaların gerçeklerini kitle iletişim araçlarının geleneksel yöntemleriyle açıklamaya çalışmak, beraberinde oldukça yüksek bir yanlış anlama/anlaşılma riskini de getirmektedir. Adam, ozon tabakasının delinmesi, küresel ısınma, nükleer

radyasyon ve toksik kirlilik gibi durumların son derece yavaş ve anlaşılması zor süreçlerden geçerek oluştuğunu belirtmektedir (akt. Ingram, 2000, s.1). Bu yüzden de bireysel ve kolektif çabanın nerede önem kazandığı son derece karmaşık olabilmektedir. David Ingram'a göre ise, bu kadar karmaşık olan çevresel sorunlara karşı Hollywood sinemasının estetik stratejileri gerçekten yetersiz kalmaktadır. Dahası, Hollywood filmleri çoğu zaman toplumsal ve politik sorunları abartmaktadır ve gerçek hayatla kıyaslandığında bu sorunlara son derece kolay çözümler üretmektedir (2000, s.1). Ingram'ın da belirttiği gibi, Hollywood'un ve genel olarak tüm dünyadaki popüler sinemanın politik ve toplumsal sorunları ele alış biçimi çoğu zaman bu sorunların gündelik hayattaki karşılığına denk düşmemektedir. Bu bağlamda, popüler sinemanın ekolojik sorunlara yaklaşımını eleştirel bir süzgeçten geçirmeden benimsemek gerekmektedir.

Milyonlarca insanın temiz suya ulaşmakta zorlandığı günümüz dünyasında,³⁵ kirlilik hayatımızın en önemli sorunlarından biri olmaya devam etmektedir. Sadece suyun değil, toprağın ve havanın da hızla kirlendiği gezegende, sorunun insanlara etkili bir şekilde aktarılması önemlidir. Hiç kuşku yok ki, sadece kirlilik değil, tüm çevre problemlerine yönelik kolektif bir bilincin oluşturulması için güçlü bir kültürel araç olan sinemaya ihtiyaç vardır. Fakat başta Hollywood filmleri olmak üzere popüler sinemanın çevre sorunlarına olan yaklaşımı, onları bir taraftan çekici hale getirmek (özel efektler, kahramanlık hikâyeleri, cinsellik) olurken, diğer taraftan görünmez kılmaktır. Bu başlıkta incelediğimiz *Tatlı Bela* filmi bu anlayışın tipik bir örneği olarak öne çıkmaktadır. Anlatının odağına çevre sorunları yerine kahramanları koyan ve bunu yaparken de etkileyici özel efektlerden ve melodramatik anlatıdan faydalanan bu sinema anlayışına eko-eleştirel bir çerçeveden bakmak, sinemanın çevre sorunlarının çözümüne olan katkısını çok daha etkili hale getirecektir.

2.7. Nüfus Patlaması ve Sinemadaki Karşılığı

Nüfus patlaması olgusunu gündemine alan insanların en önemli kaygıları, oldukça kıt kaynaklara sahip olan ve günümüzde bu kısıtlı kaynakların da optimal olarak kullanılmadığı bir dünyanın, hızla artacak insan nüfusunun yiyecek, barınma ve konut sorununu nasıl çözeceği üzerinedir. Başta Neo-Malthusçu geleneğin önde gelen temsilcileri tarafından bu

³⁵ Dünyadaki su sorununun detaylı olarak incelendiği Emrah Firidin'in makalesi için bkz: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/209245>, (Erişim tarihi, 10.10.2019, saat: 17:14)

olgu üzerinden üretilen kimi iddialar ve söylemler, olgunun sıklıkla bağlamından koparılarak ele alınmasına neden olmaktadır. Bu başlıkta sıklıkla aktaracağımız üzere, Neo-Malthusçu gelenek nüfus sorununa dair iç karartıcı yaklaşımlarıyla kıyametçiliği çevre sorunlarının içine dâhil etmektedir. Kıyametçi söylemleri kitlelerin ikna edilmesine yönelik hamleler olarak kabul etsek dahi, çevre sorunlarının bu anlayışla ele alınması uzun vadede pek çok sorunu da beraberinde getirecektir. Dolayısıyla bu anlayışın uzun vadeli zararları beraberinde getirmesi, onun retoriksel olarak işe yaramasını gölgede bıraktırır. Bu başlıkta ayrıca Hollywood sinemasının nüfus sorununa olan yaklaşımını *Yedinci Hayat* (What Happened to Monday, 2017) filmi üzerinden aktarmaya çalışacağız. Film, Holllywood’a özgü anlatı gelenekleri üzerinden sorunun kökenini görünmez kılarak popüler filmlerin çevre sorunlarına olan yaklaşımını özetlemektedir.

Dünya nüfusu ilk kez 1825 yılında bir milyara ulaşmıştır; nüfusun bu düzeye gelmesi için yaklaşık iki milyon yıl gerekmiştir. 1980’li yılların sonuna gelindiğinde ise toplam nüfus dört kat artmış ve dünyada yaşayan insan sayısı beş milyara ulaşmıştır (Ponting, 2000, s.211). Dünya nüfusunun milyonlarca yıl içinde ulaşmadığı boyutlara, iki yüzyıldan daha kısa süre içinde nasıl ulaştığı sorusunun cevabı ise, çoğunlukla, artan ekonomik ve teknolojik ilerlemeyle birlikte beslenme ve tıp alanındaki gelişmelerde aranmaktadır. A. Kadir Topal’a göre, dünya nüfusu hemen her dönemde kademeli olarak artış göstermişse de Sanayi Devrimi sonrası süreçte bu oran katlanarak büyümüştür. On dokuzuncu yüzyıla kadar nüfus artışında ılımlı bir ilerleme gözlemlenmiştir; fakat bu yüzyıldan sonra sanayileşmenin hızlanmasıyla birlikte dünya nüfusunun ikiye katlanma süresi 41 yıla kadar düşmüştür. Topal, bu ani artışın sebebini ölüm oranlarındaki azalmaya ve doğum oranlardaki artışa bağlamaktadır. Topal’a göre, ölüm oranlarındaki azalmanın temel sebepleri arasında tıp alanındaki gelişmeler ve besin üretimindeki artışlar gelmektedir. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra da ölüm oranlarındaki düşüş hızlanarak devam etmiştir ve bu durum, nüfus patlaması denen olgunun doğmasına neden olmuştur (2011, s.135-136).

Nüfus artışına yönelik bilimsel çalışmalarının öncüsü İngiliz bilim insanı olanı Thomas Robert Malthus (1766-1864) olarak gösterilmektedir. Malthus’un 1798 yılında kaleme aldığı “Nüfus İlkesi Üzerine Bir Deneme” (An Essay on the Principle of Population, 1798) adlı makalesi, nüfusu üzerine yapılan modern tartışmaların başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

Topal'a göre, Malthus bu makalesinde, “*Nüfus geometrik bir dizi şeklinde artarken, gıda maddeleri aritmetik bir dizi şeklinde artmaktadır.*” fikrini ileri sürmüştür. Başka bir deyişle, nüfusun artışı 2, 4, 8 şeklinde olurken, gıda maddelerinin artışı ise 1, 2, 3 şeklinde olmaktadır. Malthus'un fikirleri, nüfus artışının kontrol altına alınmaması durumunda, gelecekte insanların açlık sorunuyla karşı karşıya kalacakları öngörüsü üzerine inşa edilmiştir (Topal, 2011, s.138-139). Malthus, üretim ile tüketim arasındaki boşluğu ortadan kaldırmak için “koruyucu” ve “sınırlayıcı” olmak üzere iki tür kontrolden söz etmiştir. Koruyucu sınırlama bir çeşit aile planlanması olarak ele alınmıştır, kontrolle ve etik nedenlerden ötürü cinsellikten kaçan insanlar, bu sayede nüfusu kontrol altında tutacaklardır. Pozitif kontroller ise savaşlar ve doğal felaketler olarak ele alınmıştır (akt. Mazı&Tan, 2009, s.2). Malthus'un modern kıyamet yazınının öncü eserlerinden kabul edilen makalesi, çevreci bir kaygıyla kaleme alınmamıştır; eser, daha ziyade artan nüfusla birlikte ortaya çıkacak olan gıda sorununa odaklanmıştır. 1960'lı yıllardan itibaren nüfus ile çevre sorunları arasında kurulan korelasyonlarla birlikte Malthus'un fikirleri yeniden gündem yaratmıştır. Nüfus artışı ile çevre sorunları ilişkisi ilk kez bu dönemlerde ciddi tartışmaların odağı haline gelmiştir.

Malthus'un nüfus artışı ile kıtlık arasında kurduğu analojiden yola çıkan ve nüfus artışını çevresel sorunlara neden olan/olacak en önemli olgular arasında gösteren Neo-Malthusçu geleneğin en önemli temsilcileri arasında Paul Ehrlich gelmektedir. Paul Ehrlich'in *The Population Bomb* (1968) adlı eserinde kaleme aldığı kıyamet öngörülleri şu şekildedir:

“Tüm insanlığı beslemek için verilen savaş sona erdi. 1970 ve 1980'li yıllarda yüz milyonlarca insan, halihazırda sürdürülmekte olan programlara rağmen açlıktan ölecek. Dünya genelindeki ölüm oranlarının ani artışını engelleyecek hemen hiçbir şey yok” (1972, s.11).

Ehrlich'in, Malthus'un ayak izlerini takip ederek oluşturduğu bu kıyamet senaryosu gerçekleşmemiştir. Tıpkı Malthus gibi, Ehrlich de modernleşmenin kademeli olarak hane halkının doğum oranını düşüren yapısını öngörememiştir. Başta Avrupa olmak üzere, modernleşme sürecini büyük oranda gerçekleştirmiş ve ekonomik olarak gelişmiş ülkelerin doğum ve ölüm oranı arasında son derece dengeli bir seyirden söz etmek mümkündür.³⁶ Neo-

³⁶ Nüfus, doğum-ölüm oranları vs. ile ilgili detaylı bir inceleme için kaynak: https://www.tbb.org.tr/Dosyalar/Arastirma_ve_Raporlar/kuresel_demografik.pdf (Erişim tarihi: 24.04.2019, saat: 15:45)

Malthusçu geleneğin temsilcilerinin gündemlerine almadıkları en önemli olgu, ekonomik olarak gelişmiş ülkelerin tüketim alışkanlıklarıdır. Halen küresel emisyonun %14'ünden sorumlu olan ABD, genel toplamda da dünyanın kirlenmesine en büyük etkiyi yapmış olan ülkedir.³⁷ Dolayısıyla ABD, Çin'in yaklaşık beşte biri, Hindistan'ın ise yaklaşık dörtte biri kadar bir nüfusa sahip olmasına rağmen, çevresel felaketlere en çok katkı sağlayan ülke olarak öne çıkmaktadır. Artan nüfusun doğal kaynaklar üzerinde yaratacağı tahribatı yadsımamakla birlikte, üretim ve tüketim alışkanlıklarının, çevre tahribatına nüfus artışından çok daha fazla etki yaptığı görülmektedir. Hem Malthus'un hem de Neo-Malthusçu düşünürlerin nüfus artışı ile ilgili kaygıları, çevresel bir bilinçten ziyade, zengin azınlığın sınırsız üretim ve tüketim döngüsünü tehdit eden kitlelerin kontrol altına alınmasıyla ilgilidir.

Murray Bookchin'e göre, Malthus'a atfedilmiş "peygamberlik" söyleminin içi boştur. Malthus bir peygamberden ziyade, Sanayi Devrimi'nin İngiliz köylüsü ve işçi sınıfını içine düşürdüğü sefaletle bahaneler üretmiş bir apolojisttir.³⁸ Bookchin'e göre, yiyecek tedariki aritmetik olarak artarken, insan nüfusunun üstel (üstü olan) olarak büyüdüğünü öne süren hatalı Malthusçu iddia, İngiliz yönetici sınıfı tarafından kulak ardı edileceğine, coşkuyla karşılanmıştır ve zulmün toplum açısından zorunlu olduğunu, zengin, beyaz emperyalistler ile ayrıcalıklı sınıfın -pek çok insanın yoksullaşması pahasına- "hayatta kalmak" açısından neden en "uygun" kesim olduğunu açıklayan sosyal Darwincilik anlayışına eklenmiştir. Bookchin'in yaklaşımına göre, büyük oranda William Godwin'in özgürleştirici bakış açısına karşı kötü niyetli bir saldırı mahiyetinde kaleme alınan "Nüfus İlkesi Üzerine Deneme"sinde (1798) Malthus, nüfus artış hızı ile yiyecek temin edilmesi artış hızı arasındaki farktan ötürü açlık, yoksulluk, hastalık ve erken ölümlerin kaçınılmaz olduğunu kanıtlamaya çalışmıştır. Bu sebepten, kıtlık ve salgın hastalıklar (Malthus bunlara daha sonra "ahlaki kısıtlamaları" da eklemiştir) nüfus artışını kontrol altına almak için gereklidir -söz konusu kontrol, hiç kuşkusuz değiştirilemez nüfus yasalarını ihlal eden başlıca aday olarak diğerlerinden ayırdığı "toplumun aşağı katmanlarına" uygulanacaktır. Tüm bunların sonucunda Malthus, geleneksel olarak onların olan kamu arazilerini köylülerin elinden alma çabasına saplanmış İngiliz asilzadeleri ile yeni yeni ortaya çıkmakta olan "endüstriyel/teknolojik" fabrika sistemi

³⁷ Küresel emisyonlar ve ülkelerin kirliliğe olan etkilerini detaylı ele alan bir kaynak için:

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/608828>

(Erişim tarihi: 24.04.2019, saat: 16:27)

³⁸ Savunma yapan kişi. Hristiyanlıkta dini savunan kimse. Kavramla ilgili detaylı bilgi için:

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/143839> (Erişim tarihi, 3.03.2020, saat: 23:58).

içerisinde çocuk, kadın ve erkekleri ölümüne çalıştırma amacı taşıyan İngiliz kapitalistlerinin baş ideologu konumuna gelmiştir (2019, s.160).

Malthusçuluk, yalnızca Hitler'in Üçüncü Reich'ında tekrardan dünyaya gelmekle yetinmemiş, 1940'lı yılların son yarısında, bulaşıcı hastalıkların kontrol altına alınmasını sağlayan antibiyotiklerin keşfini müteakip yeniden boy göstermeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra esmeye başlayan Amerikan barışı rüzgârına sırtını yaslayan William F. Vogt ve bir grup Neo-Malthusçu henüz keşfedilmiş olan antibiyotiklerin –bilindiği üzere, temel olarak Asya, Afrika ve Latin Amerika'da- hastalık ve ölümlerin önüne geçebilmek maksadıyla kullanılmasına karşı çıkmışlardır. Tekrardan, Neo-Malthusçuları takip eden Rockefeller ortakları ve büyük şirket temsilcileri ile bu yeni mizantropi çeşitlemesi aleyhinde fazlasıyla kapsamlı eleştiriler yazan Joshua de Castro gibi üçüncü dünya kuramcıları yanında yer alan her türden duyarlı insan arasında yeni bir “nüfus tartışması” patlak vermiştir (Bookchin, 2019, s.161).

Daha önce de sıklıkla vurguladığımız gibi, başta Hollywood olmak üzere popüler sinema çevre sorunlarını trajik kıyamet tonuyla vermekten oldukça hoşlanmaktadır. Bu yöntem her şeyden önce seyirci için çok daha ilgi çekici ve etkileyicidir. Öte yandan, çevre sorunlarını trajik bir kıyamet senaryosunun içine yerleştirmek, sorunun esas kaynağını gizlemeye yönelik ustaca bir hamledir ve özellikle Hollywood sineması bunu sıklıkla yapmaktadır. Tommy Wirkola'nın yönettiği 2017 yapımı *Yedinci Hayat* adlı film, doğrudan nüfus patlamasını konu edinmektedir ve film trajik kıyamet senaryosuna iyi bir örnektir. Film, yakın gelecekteki distopik bir düzende, dünyanın en önemli sorunu haline gelmiş nüfus artışının hükümet tarafından baskıcı yöntemlerle kontrol altına alma sürecini işlemektedir. Sistem tarafından her aileye sadece bir çocuk yapma hakkı tanınmıştır ve bu kuralın dışına çıkan ailelerden çocuklar alınmaktadır. Baskıcı politikalar uygulayan hükümet, çocukların geçici olarak uyutulduğunu ve nüfusun kontrol altına alındığı gelecekte tekrardan uyandırılacağını vaat etse de gerçekte çocuklar bir mekanizmanın içinde önce uyutulup, sonra da yakılarak öldürülmektedirler. Filmin hikâyesi, böylesi bir baskıcı ortamda hükümetten saklanarak hayatta kalmaya çalışan yediz kardeşlere odaklanmaktadır. Birbirlerine tıpatıp benzeyen bu kardeşler tek bir kişiymiş gibi davranarak uzun yıllar boyunca hükümetten kaçmayı başarsalar da kardeşlerden birinin ortadan kaybolmasıyla beraber bu süreç sona ermektedir. Film, nüfusu sorununu çocukların

yakılarak öldürüldüğü bir gelecek tasavvuru içinde vererek, trajik kıyametçiliğin sınırları içine girmektedir.

Yedinci Hayat, merkezine aldığı nüfus sorununa dair neredeyse hiçbir şey söylememektedir. Filmin açılış sekansında kameranın kalabalık sokaklar ve plajlara kısa bir süre odaklanması dışında, filmde nüfus artışının dünya üzerindeki yansımasının ne olduğuna ya da olacağına dair somut bir veriye rastlamak mümkün değildir. Film, baştan sona kadar klasik Hollywood aksiyon filmlerinin tipik bir örneğini izleyiciye sunmaktadır: İyi ile kötü arasında geçen amansız bir savaş. Haftanın günlerine göre isimlendirilmiş olan yedizler, bu distopik filmin içinde iyi tarafı temsil ederken, hükümet ve onun için çalışan biyolog Nicolette Cayman (Glen Close) ise çerçevenin kötü tarafında olanlardır. Fakat filmde hükümetin ve onun için çalışan Cayman'ın kötü tarafı temsil etmesi, birden fazla çocuğu olan ailelerden çocuklukları almalarıyla ilgilidir. Bu sayede, nüfus sorununa neden olan yanlış politikaların kaynağı başarılı bir şekilde gizlenmiştir ve sorun, hükümetin koyduğu kuralı ihlal eden kişiler ve onlarla mücadele eden yetkililer noktasına çekilmiştir. Eko-eleştirel çerçeve, bize filmin nüfus patlamasına ve bu patlamayla gelen sorunlara neden olan politik, ekonomik, kültürel ve toplumsal dinamikleri incelemesi ve sorunun çözümüne yönelik öneriler sunması gerektiğini söylemektedir. Fakat hemen her Hollywood filminde olduğu gibi, bu filmde de sistemin kendisi ile birlikte onun yanlış işleyen mekanizması sorunla ilişkilendirilmemektedir. Film, Hollywood kuralları gereğince iyiyi kahramanlaştırır iken; kötüyü ise sistemle ilişkilendirmeyerek, kötülüğünü bireysel bir çerçevenin içine yerleştirmektedir. Böylece, kişiselleştirilen iyi-kötü çatışması, bir taraftan seyirci için cazibe unsuruna dönüşürken, diğer taraftan bu yolla sorunun kaynağı seyirci için gizemli bir hale sokulmaktadır. Sonuç olarak, *Yedinci Hayat*, nüfus sorununu kendi aksiyon hikâyesi için fon olarak kullanmaktan öteye gitmeyen bir film olarak öne çıkmaktadır.



Görsel 12: *Yedinci Hayat*



Görsel 13: *Yedinci Hayat*

Diğer canlıların üreme döngüleri eko-sistemler tarafından kontrol edilirken, insanın üremesi bunun dışında gelişim gösteren bir durumu işaret etmektedir. Durum böyle olunca, özellikle Sanayi Devrimi sonrasında sağlık ve beslenme alanında kat edilen olumlu mesafeler, insan ömrünü uzatmakla kalmamış nüfusun da kısa sürede büyük artışlar göstermesine neden olmuştur. Nüfusun aniden bu kadar yüksek artış göstermesi, 1960’lı yıllardan itibaren Neo-Malthusçu geleneğin önde gelen isimleri tarafından kıyametçi bir tonda ele alınmıştır. Bu başlıkta, nüfusun artmasına neden olan dinamiklerle beraber, nüfus artışına yönelik kıyametçi söylemleriyle tanınan Neo-Malthusçu geleneğin öngörülerinin nasıl çürüdüğü/çürütüldüğü üzerinden tartışma yürütülmüştür. Öte yandan, toplumsal ekolojinin öncü ismi Bookchin’in hem Malthus’a hem de Neo-Malthusçu geleneğe dair eleştirilerinin önemine vurgu yapılmıştır. Bununla beraber Hollywood’un ve bu bağlamda popüler sinemanın nüfus sorununa olan yaklaşımı *Yedinci Hayat* (2017) filmi üzerinden tartışılmıştır.

2.8. Tarihsel Süreçte İnsan-Hayvan İlişkisi ve Hayvanların Filmlerdeki Temsili

Tarih boyunca insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkiyi çoğunlukla insanı diğer tüm canlılardan ve doğadan üstün gören düşünce biçimleri şekillendirmiştir. İnsanı merkeze koyan fikişsel yaklaşımlar ise insan dışında kalan hemen her şeyi “cansız” ve “pasif” olarak nitelemişlerdir. Oysaki bu fikirlerin aksine doğa, son derece hareketli, canlı ve eyleyici bir yapıya sahiptir ve insanlarla da etkileşim halindedir. Fakat doğanın canlı ve eyleyici bir varlık olduğu gerçeği, insanların sonsuz sömürsünün meşruluğunu kırarak bir noktaya tekabül etmektedir. Bu durum, acı çekme kapasitesi bakımından insandan farksız olan hayvanların dahi son derece “mekanik” bir çerçeveye ele alınmasına neden olmuştur. Hayvanların da insanlar gibi “canlı”

olduğu ve yine onlar gibi “acı” çektiği fikri, kaçınılmaz olarak beraberinde etik bir sorgulamayı da getirecektir. İnsanlar tarih boyunca bu sorgulamadan kaçabilmek adına hayvanlara gerçeklerden uzak pek çok nitelik atfetmiştir. Bu niteliklerin pek çoğu kültürel araçlarla birlikte yayılmış ve hayvanlar, insanlar için var olan birer meta olarak algılanmıştır.

Peter Singer, bir varlık acı çekiyorsa, bu acının yok sayılmasını haklı gösterecek hiçbir ahlaki gerekçenin olmadığını belirtmektedir. Singer, eşitlik ilkesinin acı çeken varlığın doğasından bağımsız olarak değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Singer için önemli olan nokta, herhangi bir varlığın acı çekiyor olabilme kapasitesidir. Bu yetiye sahip olan tüm varlıkların eşitlik ilkesi gereğince benzer şekilde değerlendirilmeleri gerekmektedir. Dolayısıyla, hissetme yetisi başkalarının çıkarlarını gözetme açısından sınır çizgisi görevini üstlenmektedir. Bu yetinin, akıl, zekâ ya da dil becerilerinden bağımsız olarak ele alınması gerekmektedir; aksi takdirde, keyfi bir yaklaşımdan söz etmiş oluruz. Singer’a göre, bu keyfi davranışın bizi başka bir niteliğe (örneğin deri rengi) karşı benzer davranışlar içine sürüklemeyeceğinin garantisi yoktur (2002, s.46).

Jeremy Bentham’a göre, hayvanlara yapılan zulmün kölelikten bir farkı yoktur. Bentham, bir varlığın muhakeme kabiliyetinden değil, acı çekebilme kapasitesinden dolayı ahlaki değerlendirmeye tabi tutulması gerektiğini savunmaktadır. Singer’ın da büyük oranda Bentham’dan etkilenecek, hayvanlara farklı davranmamıza sebep olan irrasyonel önyargıya “türcülük” adını verdiği görülmektedir. Tıpkı kadınların ve Afrikalıların ahlaki bir durumla ilişkili olmayan fizyolojik farklılıklarından ötürü kötü muameleye maruz kalması gibi, hayvanlar da varlıkların değerli olanının değersizden ayıran sözde “geçilmez bir çizginin” dışarısında bırakılmaktan muzdariptir. Fakat bu noktada “akıl” ve “söylem”e başvurulduğunda bile, bu çizginin tüm hayvanları dışarıda bırakacak ya da tüm insanları dahil edecek bir yapısı yoktur. Bentham bu durumu, “*Yetişkin bir at veya bir köpek bir günlük, bir haftalık hatta bir aylık bebekten daha rasyonel ve sosyal bir hayvandır.*” şeklinde açıklamaktadır (akt. Garrard, 2012, s.197-198). Bentham’ın da üzerinde durduğu gibi, herhangi bir canlıyla kurduğumuz ilişkinin ahlaki ölçüsünü, o canlının muhakeme yeteneği değil, hissedebilme kapasitesi belirlemelidir.

İnsanlık tarihi, hayvan sömürsünden bağımsız okunamayacak denli karanlıktır. Hemen her dönemde bu sömürünün varlığından söz etmek mümkün olsa da modern toplumların

oluşmasından sonraki süreç, en kanlı ve vahşi bölümü oluşturmaktadır. Clive Ponting, bu sömürü ve katliam tarihini detaylı olarak işlese de burada hepsini dile getirmek mümkün değildir. Yine de Ponting'in sadece on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki "hayvan avlama modası" olarak değerlendirdiği küçük bölüme bakmak dahi, bu sömürünün boyutunu anlamamıza yardımcı olacaktır. Ponting'e göre, on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında Afrika ve Hindistan'daki büyük hayvan avlama modası, hayvan sayılarında önemli azalmalara neden olmuştur. Özellikle besin zincirinin en üstünde yer alan aslan ve kaplan gibi etoburlara büyük darbe vurulmuştur. Bu dönemlerde ayakkabı ve çanta yapılan timsah derisi, süs eşyası yapılan fil dişleri ve afrodizyak etkiye sahip olduğu düşünülen gergedan boynuzu gibi modalar (bazıları günümüzde de devam etmektedir), belirli türlerin büyük oranda katledilmesine neden olmuştur. On dokuzuncu yüzyılda şapkalarla egzotik tüy takma modasından ötürü, 1869 yılında yalnızca Brezilya'dan yüz yetmiş bin kuş ölüsü ihraç edilmiştir ve 1913 yılında Londra'daki mağazalarda yetmiş yedi bin balıkçıl, kırk sekiz bin Güney Amerika akbabası ve yüz altmış iki bin yalıçapkınından elde edilmiş tüyler bulmak mümkün olmuştur (2000, s.147). Ponting'in ele aldığı bu katliamların çoğu, insanoğlunun keyfi davranışlarının sonucunda meydana gelmiştir.

Gary L. Francione, söz konusu hayvan hakları olduğunda insanların bir çeşit "ahlaki şizofreni"yle karşı karşıya olduğunu belirtmektedir. Francione, bu terimi, hayvan haklarıyla ilgili yapılmış araştırmaların sonuçlarını örnek göstererek üretmektedir. Araştırmalar, insanların büyük bir çoğunluğunun hayvan hakları konusunda duyarlı olduğunu gösterse de bu duyarlılık sadece kâğıt üzerinde kalmaktadır. Dolayısıyla, Francione için, insanların büyük bir bölümü hayvanlarla insanların aynı haklara sahip olduğunu düşünüyorsa, her gün milyonlarca hayvanın öldürülmesi ve zulme maruz kalmasının rasyonel bir tarafı yoktur. Francione, teori ve pratiğin bu denli çeliştiği noktayı da "ahlaki şizofreni" olarak tanımlamaktadır (2008, s.19-23).

Garrard'a göre, Descartes'ın Kartezyen rasyonalizmi, fizyologların dirikesim sırasında hayvanların çıkardığı acı dolu sesleri mekanik bir çalar saat olarak kabul edip yok saymalarına neden olmuştur (2016, s.199). Ryan'a göre ise Batı felsefesinin tarihi, hayvanların kapasitelerini ölçme, onlara nasıl muamele yapılacağını belirleme ve genel olarak

insandan (ya da daha açık olmak gerekirse “erkek”ten)³⁹ daha aşağıda varsayılan konumlarına dair düşünüşte başat bir etkiye sahip olan antroposantrik düşünme biçimiyle şekillenmiş hayvan esaretini olumlayan örneklerle doludur. Klasik felsefecilerin hayvanların yaşamını sistematik olarak ilk defa ele almaya başladıkları Eski Yunan ile Aydınlanma’yı etkilemiş olan bir dizi felsefecinin insanın doğadaki konumunu kavrama gayretlerinde yönlerini gelenek ve inançtan bilim ve akla çevirdikleri on yedinci yüzyıl Avrupası. Bu iki dönem, sadece insan dışındaki hayatın kavramsallaştırılma ve ele alınma yöntemini biçimlendirmede büyük ölçüde etki sahibi olacak antroposantrik varsayımları teşhir ettiklerinden ötürü değil, aynı zamanda insanlık durumunu merkeze almayan bir düşünüş imkânına dair bir açıklık sağlayan marjinalize edilmiş sesleri içinde barındırdıklarından dolayı da hayati öneme sahiptir. Antroposantrik felsefenin tarihi içinde, hayvanlar ve hayvanlık durumuna daha az antroposantrik ya da antroposantrik olmayan yaklaşımların alternatif tarihine dair tohumlar da mevcuttur (Ryan, 2019, s.17).

Hayvanlara yönelik çalışmalar çok çeşitli ve zaman içerisinde giderek büyüyen bir alandır ve bu yönüyle eko-eleştiriye de benzemektedir. Artık belli başlı kavramları tanımlamak mümkündür ve bu kavramlar bir tipoloji biçiminde kullanışlı bir şekilde sınıflandırılabilirler. Hayvanların filmlerde, kitaplarda, sosyal medyada, bilimsel deneylerde, siyasi çalışmalarda nasıl temsil edildiklerine dair yoğun ilgi, etikten ilham alan bir olgudur ve etikten önce de var olduğu iddia edilebilir. Sonuç olarak, hayvanlarla ilgili felsefi bir tartışma, her halükarda bir kültürün ortaya koyduğu “hayvan” kavramını, her ne kadar o kültüre eleştirel baksa da muhatap almak durumundadır. Örnek vermek gerekirse, hayvanlar, temel olarak insana benzeyen ya da benzemeyen yönleriyle tanımlanabilirler. Herhangi bir durumda mecaz-ı mürsel söz konusu olduğunda hayvanlar insana ait terimlerle (antropomorfizm) veya insanlar hayvana ait terimlerle anlaşılabilirler (zoomorfizm) ve her ikisi de hem ilkel hem de oldukça karmaşık ve eleştirel şekilde olabilir. Hayvanlar insanlardan farklı temsil edilseler dahi, bu fark bir eksiklik olarak (mekanomorfizm) yahut nadiren de olsa bir üstünlük olarak (alomorfizm) inşa edilmektedir. Kısaca, her tipolojinin riskli bir genelleme olduğunun bilincinde olarak sınıflandırmayı, alternatif terimleri parantez içine alarak, şu şekilde yapabiliriz (Garrard, 2012, s.207):

³⁹ Yazarın vurgusu

Tablo 1: Hayvan temsillerinin tipolojisi

<i>Benzerlik (mecaz-ı mürsel)</i>	<i>Ötekilik (metafor)</i>
Hayvanlardan İnsanlara	Küçümseyici/indirgemeci ötekilik
<i>İlkel antropomorfizm (Disneyleştirme)</i>	<i>Mekanomorfizm</i> <i>(Kartezyencilik, insanredcilik)</i>
<i>Eleştirel antropomorfizm</i>	
<i>Eleştirel zoomorfizm</i>	
<i>İlkel zoomorfizm (teriyomorfizm)</i>	<i>Alomorfizm (teriyoilkelcilik)</i>
İnsanlardan Hayvanlara	Gizemli ötekilik

Tablo: Greg Garrad, *Ekoleştiri* (2016, s.207) adlı kitabından alınmıştır.

Tüm bu terimler içerisinde en bilindik olanı, yakın zamana kadar insan duygularının hayvanlara yansıtılması anlamına gelecek şekilde pejoratif bir anlam yüklenerek kullanılan antropomorfizmdir. Örneğin, Michael Leahy, Singer’ın endüstriyel tarımla ilgili yaklaşımına felsefi açıdan değil fakat ekonomik açıdan karşı çıkmaktadır ve özgürleşmecileri antropomorfizmle suçlamaktadır. Leahy’e göre, hayvanlara kendi özgürlük arzumuzu atfetmekteyizdir. Tarihsel açıdan terim ilk olarak, insanların tutku ve adalet gibi duyguları da dâhil olmak üzere çeşitli insan biçim ve özelliklerini tanrılara atfedilmesi şeklinde kullanılmıştır. Teologlar ise Tanrı’ya herhangi bir niteliğin atfedilmesini doğru bulmadıklarından, antropomorfizme şüpheyle yaklaşmaktadırlar (akt. Garrard, 2012, s.2008).

Hayvanlar özellikle Sanayi Devrimi’nden sonra giderek görünmez kılınmıştır. Her ne kadar hemen her çağda hayvanlara yönelik bir tahakkümden söz ediyor olsak da hayvanların gündelik hayatın birer parçası olmaktan uzaklaştırıldığı, et üretim sürecinin saklı kılınmaya başlandığı ve hayvanların hızla “Öteki” ilan edildiği Sanayi Devrimi sonrası dönem, bu yönüyle oldukça önemlidir. Garrard’a göre, hayvanların Sanayi Devrimi sonrasında bu denli ötekileştirilmesiyle beraber, görünür olan az sayıdaki hayvan da evcil hayvanlar ya da Disney karakterlerinden oluşan gösteri nesneleri olarak varlıklarını sürdürmüş ve vahşi yaşama dair kitaplarda ve filmlerde yer almışlardır (2016, s.203). Hayvanların Sanayi Devrimi sonrasındaki süreçte “gösteri nesneleri”ne dönüşmesinde sinemanın da katkısı yadsınmamalıdır. Garrard’ın da belirttiği gibi Sanayi Devrimi’nden sonra insanlar hayvanları

Disney karakterlerinden ya da sinema filmlerinden takip etmeye başlamışlardır. Böylesi bir durumda sinema perdesine yansıyan hayvan imgesinin belleklerde bırakacağı izin hayvanlara olan yaklaşımımızı etkileyeceği kuşku götürmeyecektir. Jonathan Burt, *Animals in Film* (2002) adlı kitabında, sinema perdesinde beliren hayvan imgelerinin salt imge olarak değerlendirilmemesi gerektiğini savunmaktadır. Burt'e göre, hayvana zarar verilmeyeceğine dair net bir bilgi barındırsa dahi, hayvanların acısını tasvir eden herhangi bir sahnenin diğer sahnelerle oranla seyirciden farklı tepkiler alabileceğini belirtmektedir (2002, s.10). Seyircinin hayvan sahnelerine gösterdiği tepkinin nedeni, perde beliren görüntüyü gerçek gibi algılanmasından kaynaklanmaktadır. Seyirci, hayvanların bu sahnelerde istismara uğrasa da buna karşı savaş verecek bir alanı olmadığını düşünmektedir.

Sinema tarihini göz önüne aldığımızda hayvanların filmlerin neredeyse ayrılmaz bir parçası olduğunu görmekteyizdir. Fakat hayvanların filmlerde sıklıkla görünmesine rağmen sinema filmlerinde nasıl temsil edildiklerine ya da hangi koşullar altında filmlerde yer aldıklarına dair çok az araştırma örneği ve kuramsal çalışma bulunmaktadır. Jonathan Burt, *Animals in Film* (2002) kitabını yazarken bu durumun kendisini çok zorladığından bahsetmektedir. Burt, hayvanların görsel kültürdeki önemini ve filmlerde görülme sıklıklarını göz önüne aldığımızda filmlerdeki temsillerini inceleyen çok az bilimsel çalışmanın bulunmasını "kasıtlı bir körlük" olarak değerlendirmektedir. Burt'e göre, hayvanlar tarih boyunca hemen hemen tüm film türlerinde az ya da çok görünmüşlerdir: Vahşi yaşamı konu edinen filmlerden büyük bütçeli Hollywood filmlerine, animasyon filmlerinden sürrealist ve avangart fimlere kadar farklı biçim ve teknolojiden meydana gelmiş yapımların hemen hepsinde (2002, s.18-19). Burt'ün de belirttiği gibi hayvanların filmlerde oynatılma koşullarına ve temsil edilme biçimlerine dair çok az bilimsel kaynak bulunmaktadır. Burt'ün bu durumu "kasıtlı körlük" olarak değerlendirme eğiliminde olması anlamlıdır; çünkü hayvanların filmlerde oynamaya başladıkları (aslında oynamaya zorlandıkları) tarihten günümüze kadar uzanan süreçte sıklıkla hayvanlara yönelik tahakküm ve istismar haberleri duyulmuştur.⁴⁰ Dolayısıyla örgütlü bir çabanın söz konusu olmadığı durumlarda insanların filmlerde hayvanlara yönelik bu tahakküm ve istismar biçimleriyle yüzleşmeyi reddetmeleri olasıdır. Bu durum, yukarıda sözünü ettiğimiz ve Gary L. Francione'nun "ahlaki şizforeni" (2008, s.19-23) olarak

⁴⁰ Hayvanların sinemadaki temsilini detaylı olarak inceleyen Nil Kemer'in, "Sinemada hayvanların kullanımı ve etik ile hayvan haklarının gündeme getirilmesi" (2016) adlı tez çalışması, konuyla ilgili çok daha kapsamlı bir içeriğe sahiptir.

kavramlaştırdığı duruma benzerdir. İnsanların çoğu, hayvanlarla insanların eşit haklara sahip olduğunu iddia etseler de bu iddiayı gündelik hayatlarının pratiğine dönüştürme potansiyelleri gerçekten düşüktür. Dolayısıyla, sinema alanında tahakküme ve istismara maruz kalan hayvanlar da bu düşük potansiyelden paylarına düşeni almaktadırlar.

Sinema bir taraftan kurmaca ve belgesel gibi türlerde hayvanlara yönelik tahakküm ve istismarın önünü açarken, diğer taraftan animasyon filmlerindeki insan olmayan hayvan karakterler üzerinden insan-biçimciliğin inşasına soyunmuştur. İlkel insan-biçimciliğin (antropomorfizm) en popüler yansımaları genellikle çocuk kitaplarında ve filmlerinde karşımıza çıkmaktadır. Baker, bunu “disneyfication”, yani “disneyleştirme” terimiyle açıklamaktadır: “*Disneyleştirmenin temel süreci, bir şeyi görselleştirerek onu aptal kılmaktır.*” İnsan-biçimci hayvan anlatıları genel anlamda “çocuksu” kabul edildikleri ve küçümseledikleri için olgun olmayan bir algı yaratmaktadırlar. Disneyleştirmenin mevcut ilişkilendirmeyi daha da kötüleştiren etkisi, önemsiz bir şeyin argoda “Mickey Mouse” olarak tanımlanmasından da anlaşılabilir. Disneyleştirmeye görsel bir ipucu olarak, bebekler ve hayvanlarla özdeşleştirilen bir dizi özellik, diğer bir deyişle “neoteni” gösterilebilir: Büyük gözler, bedene oranla büyük kaşan bir kafa, kısa bacaklar ve genellikle yuvarlak bir biçim. WWF (Dünya Doğayı Koruma Vakfı) logosundaki panda, neoteni ve doğayla disneyleştirilerek kurulan “şirin” ilişkiyi örneklemektedir. Baker, “*Bunda şikâyet edecek pek bir şey yoktur, disneyleştirme bu şekilde işler,*” diye belirtse de disneyleştirilmemiş hayvan imgelerinin nasıl öne çıkarılabileceği üzerinde de durmaktadır (Garrard, 2016, s.209). Öte yandan, David Whitely’nin Disney animasyonları üzerine çalışması (2008), disneyleştirmenin varlığını kabul etmekle beraber şaşırtıcı bazı karşı akımları da tanımlamaktadır. Örneğin, son derece insan-biçimci ve ataerkil bir anlatıya sahip olan *Kayıp Balık Nemo*’da (Finding Nemo, 2003), animasyoncular mercanlardan oluşan arka planı, abartılı denecek derecede detaylı anlatmışlardır. Anaakım seyirci, büyük bir olasılıkla Nemo’nun palyaço balığı olan babasının gerçekte yapacağı gibi partnerinin ölümünden sonra cinsiyet değiştirmesine hazır değildi; fakat bunun yanında, Mr. Ray’in mercan ekolojisini öven, biyolojik açıdan haklılık payı da taşıyan şarkısının keyfini çıkarabilirdi (Garrard, 2016, 209-210).

Diğer taraftan, Ayşe Dilara Bostan ve Serpil Kirel, “Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi” (2018) adlı

makalelerinde, Disney anlatılarının ve bu anlatılarda sunulan temsillerin, klasikten postmoderne doğru daha katmanlı ve “kafa karıştırıcı” hale geldiğini belirtmektedirler. Bostan ve Kirel’e göre, temsil bağlamında yaşanan bu dönüşümde 1980’lerde Hollywood’da belirginleşmiş olan postmodernizm ile birlikte küreselleşmenin yeni ideolojisi haline gelmiş olan neo-liberalizm ve yine 1990’larda Disney’in çocuk film endüstrisindeki tek şirket olma özelliğini kaybetmesi de etkili olmuştur. 1990’larda DreamWorks ve Pixar gibi şirketlerin çocuk film endüstrisine hızlı ve başarılı bir şekilde giriş yapması, Disney’i üretim ve pazarlama konusunda yeni yöntemler aramaya itmiştir (2018, s.11).



Görsel 14: Mickey Mouse



Görsel 15: Kayıp Balık Nemo

Walt Disney yapımları animasyon filmlerindeki insan-biçimciliğin (antropomorfizm) öncülüğünü yapmışlardır. Selçuk Hünerli, animasyon sinemasının en ünlü karakteri olan *Mickey Mouse*’un (1928) önceleri Mortimer ismiyle tanındığını, fakat sonradan kendine özgü bir kişilik ve sevimlilik kazanınca, orta halli bir Amerikan vatandaşını temsil edecek bir boyut kazandığını belirtmektedir. Bununla birlikte, Disney karakteri olan bu fareye insana benzer biçim, duygu ve davranış yüklenmiştir (akt. Burak Medin, 2017, s.470). Disney’in ürettiği ve insan-biçimcilik üzerine inşa edilmiş olan bu dil, zaman içerisinde animasyon sinemasına egemen olmuştur. Böylece insanlar çocuk yaştan itibaren insan-biçimcilikle yoğrulmuş olan hayvan karakterlerle özdeşlik kurarak, sürece eleştirel bakmaktan uzaklaşmışlardır. İnsan-biçimciliği doğal hayatın bir parçası gibi sunan bu filmler, ilk zamanlarda basit çizim teknikleriyle neredeyse sadece çocuklara yönelik yapılan çalışmalar iken, günümüzde gelişen teknolojiyle birlikte yetişkinler için de yapılmaya başlanmıştır. Burak Medin’e göre, animasyon filmlerindeki teknolojik gelişmelerle beraber anlatılması ve yaratılması imkânsız görülen birçok öykü, bu sinema diliyle anlatılmaya başlanmıştır. Medin, aynı zamanda bu alandaki insan-biçimciliğin de geçmişten günümüze büyük bir değişim gösterdiğini

belirtmektedir. Günümüzdeki animasyon filmlerinde neredeyse bütün öyküler insan-biçimci karakterler tarafından anlatılmaktadır (2017, s.471).

Animasyon filmlerindeki insan-olmayan karakterler aynı zamanda ideoloji aşlamak için benzersiz bir alan açmaktadırlar. Antropomorfize edilmiş (insani özellikler yüklenmiş) bu karakterler her şeye rağmen insan değildirler ve onlar aracılığıyla alt metinlerde verilen ideolojik mesajlar insanlar tarafından çok daha rahat bir şekilde benimsenmektedir. Disney yapımlarında sevimli, sakar ve saf olarak tarif edilen insan-olmayan hayvan karakterleri ideolojik olarak sorgulamak, pek çok açıdan seyirciler için çok daha güç bir durumdur. Oana Leventi Perez, “Disney's Portrayal of Nonhuman Animals in Animated Films Between 2000 and 2010” (2011) adlı tez çalışmasında, Disney filmlerindeki insan-olmayan hayvan karakterleri incelemektedir. Perez, insan/insan-olmayan hayvan ikiliğinin iki alt teması olduğunu belirtmektedir: (1) uygarlaştırma/ehlileştirme ve (2) pedagojik olarak insan-olmayan canlılar. Disney karakterlerinden bazıları insan-olmayan hayvanlar şeklinde görünür ancak insan gibi davranır ve iletişim kurar, bazıları da insan-olmayan hayvanlara dönüştürülür ve tekrar insan yapılmadan önce değerli dersler verilir. Bununla birlikte, ilk bakışta görüldüğü gibi akışkan bir şekilde insan ile insan-olmayan hayvanların dünyası temelde bölünmüş bir şekilde kalır. Antroposentrik terimlerle insan-olmayan hayvanların dünyasının yetersizliği ifade edilir. İnsan olan erkeklerden meydana gelmiş aristokrat grubun haklı olarak sosyal piramidin tepesinde olduğu bir dünyada, insan-olmayan hayvanlar insan kurumuna bağlı bırakılır ve uygarlaştırmaya/ehlileştirmeye tabi tutulur (2011, s.87). Disney bir taraftan insan-olmayan hayvanların dünyasının yetersizliğine vurgu yaparken, diğer taraftan bu dünyayı antroposentrik terimlerle yeniden inşa ederek insanın üstünlüğüne vurgu yapmaktadır. Disney için insan-olmayan canlıların dünyası antroposentrik kavramlarla şekillenmediği sürece kendi içinde bir anlam ifade etmemektedir. Perez, Disney’in ikibinli yıllardan itibaren çektiği animasyon filmlerindeki NHA’ların (Non-human Animals/İnsan-olmayan Hayvanlar) bağlamını incelemektedir. Buna göre, Disney’in *Cesur Civciv* (Chicken Little, 2005), *Dinozor* (Dinosaur, 2000) ve *Kahraman İnekler* (Home on the Range, 2004) gibi filmlerinde ana kahramanlar çoğunlukla insan olmayan hayvanlar olduğu halde, anlatılan hikâye insan kültürünü anlatmaktadır/yansıtmaktadır. Örneğin, *Cesur Civciv* filmindeki Oakey Oaks adlı yerleşim yeri herhangi bir Amerikan kasabası olabilecek şekilde tasarlanmıştır. Oakey Oaks sakinlerinin tamamı insan olmayan hayvanlardan meydana

gelmesine rağmen, temsiller açıkça farklı insan tipolojilerini işaret etmektedir: Hindi Lurkey sürekli bilgilerin not edildiği okuma kartlarına bakarak açıklama yapan ve korumalarla gezen bir politikacıyı canlandırmaktadır; Foxy Loxy bir okul kabadayısıdır; Buck Cluck oğlunu yetiştirmek için mücadele eden bir babadır; Chicken Little, Aby ve Fish ise farklı görünümülerinden ötürü okulda marjinal olarak görülen karakterlerdir. Karakterler bazen insan olmayan özellikleri içinde verilseler de bu özellikler (bukalemunların renk değiştirme özelliklerinde ötürü trafik ışığı ve keçilerin de çim biçme makinası olarak kullanılması) komik bir etki yaratmak için kullanılmıştır (2011, s.91).

Süleyman Duyar, “sinematik hayvan” kavramı üzerinden sinemadaki hayvan tasvirlerine odaklanmaktadır. Duyar’a göre, sinema, “sinematik hayvanı” seçici biçimde üretebilen, teknoloji, insan ve hayvan arasında karşılaşmalar yaratmakta kilit role sahip bir araçtır. Endüstriyel aygıtlar tarafından modifiye edilmiş çiftlik hayvanları gibi, sinematik hayvanlar da yeni ve modern bir varlık olarak karşımızda durmaktadırlar. Sinematik hayvanlar, ‘yaşamı olan’ derinlemesine araştırılmış ve görünür hale getirilmiş ‘meta’lardır. Eğlencenin ve eğitimin birleştirildiği sinematik bir cazibe olarak hayvanların savunmasız bedenleri, kültürel ve estetik şekilde bir bilgi kaynağı olarak para birimi tarafından üretilir. Sinematik hayvanlar o halde filmde görüntüye yakalanan hayvanlar değildir. Ontolojik, etik ve hatta biyolojik olarak farklıdır, hemen hemen göründükleri her filmde istisnasız olarak savunmasız oldukları düşünülen ikon varlıklardır (Duyar, 2017, s.101).

Burt’e göre, filmlerde gördüğümüz hayvanların modernite için iki tema noktası bulunmaktadır: Birincisi, hayvanların film teknolojisinin gelişimindeki yeri ve ikincisi de modern kültür tarih içerisinde hayvanlara karşı sergilenen zalim ve insancıl tutumlar arasındaki diyalektiğin çözülemeyişidir. Hayvanlar, yeni film teknolojisinin gelişmesinde önemli bir role sahip olmakla birlikte, bu teknolojinin ilham kaynakları da olmuşlardır. Hayvanları filme almak, teknolojik açıdan zor olmakla birlikte, bu zorluklar, hayvanların haiz olduğu ilginçlik potansiyelinden ve bu potansiyelin izleyiciyi hayran bırakma gücünden kaynaklanan yeni/değişik havası için katlanılması gereken bedellerdir. Tüm bu izleri Muybridge, Marey ve Anschütz’ün fotografik sekanslarından başlayıp Lumiere Kardeşler’in erken dönem filmlerinde görmek mümkündür. Yine Percy Smith’in jonglörük yapan böceklerinden başlayıp *Jurassic Park* (1993) gibi filmlerde ve BBC’nin *Walking with*

Dinosaurs (1999) ile yakın zaman önce devam niteliğinde çekilen *Walking with Beasts* (2001) gibi televizyon dizilerinde animatronik'in⁴¹, modellerin ve bilgisayar ürünü görüntülerin güçlü kombinasyonlarına kadar uzanan özel efektler ve “fotoğraf hilesi/trick photography” tarihinde tüm bu temaların izleri sürülebilmektedir (Burt, 2002, s.85).

Hayvanlar, insanlar tarafından her daim gösteri dünyasının vazgeçilmez parçaları olarak kabul edilmişlerdir. İnsanların bu peşin yükümlü tavırlarının altında insan-merkezci anlayışın izlerini aramak gerekmektedir. Bu anlayış; hayvanları, insanları beslemek, onlara hizmet etmek ve onları eğlendirmek için var olmuş makineler olarak görmektedir. Bu düşünce biçimi, insanların hayvanlara yönelik davranışlarında etik açıdan herhangi bir sorgulama içine girmesine de büyük oranda engel olmuştur. Pek çok insan hayvanlara yönelik tahakkümü ve istismarı doğuştan verili bir hak olarak görmektedir. Bu anlayışlar, hiç kuşku yok ki sinema dünyasının içine de sızmıştır. Hayvanların sinemayla olan ilişkisi ise sinema tarihi kadar eski olmasına rağmen, sinemada hayvanlara yönelik istismarlara yönelik çalışmaların izine rastlamak çok mümkün değildir. Her şeyden önce hayvanlar filmlerde yer alma konusunda rıza belirtecek durumda değildirler. Dolayısıyla, hayvanların filme alındıkları koşulların iyi ya da kötü olmasından bağımsız olarak, filme alınan hayvanların rıza belirtecek konumda olmamaları, insan-hayvan-sinema ilişkisinin etik açıdan sorgulanması anlamına gelmektedir; çünkü *Lassie* (1954) adlı televizyon serisinde oynayan Rough Collie cinsi köpeğin, ya da *Flipper* (1963-1996) filmlerinde oynayan yunus balıklarının gerçek birer TV ya da Hollywood yıldızı olmak istediklerinden emin olmak güçtür.

Sömürgecilik ve kapitalizmin tarihini ekolojik terimlerden uzaklaşarak okumak mümkün değildir. Bu bölümde, sömürgecilik ve kapitalizm gibi insan faaliyetlerinin doğa üzerinde yarattığı yıkıcı etkinin üzerinde durulmuştur. Günümüzde etkisi giderek büyüyen kirlilik, küresel ısınma, nüfus sorunu gibi çevre sorunlarıyla birlikte hayvanlara yönelik tahakkümün kapitalizm ve sömürgecilikle olan tarihsel bağı incelenmiştir. Aydınlanma Çağı ile birlikte insan aklının idealize edilmesi ve bu bağlamda ilerleme fikrinin her şeyin önünde tutularak doğanın mekanik bir çerçeveye indirgenmesi, insan-doğa ikiliğinin güçlenerek büyümesine neden olmuştur. Bölüm boyunca bu yaklaşımın insan-doğa ilişkisini nasıl yeniden şekillendirdiği üzerinde durulmuştur. Öte yandan, Aydınlanma Çağı, sömürgecilik ve

⁴¹ Animatronik, inşa etmeye dayalı bir özel efekt türüdür. Kavramla ilgili detaylı bilgi için bkz: <https://www.tekniktrend.com/animatronik-nedir/> (Erişim tarihi: 4.02.2020, saat: 00:51)

kapitalizm ile birlikte ortaya çıkan çevre sorunlarının ve hayvanlara yönelik tahakkümün sinema perdesine nasıl yansıdığı ve bu yansımanın ne gibi sonuçlar doğurduğu/doğurabileceği fikri bölüm boyunca filmler ve kuramsal çalışmalar eşliğinde tartışılmıştır.



3. BÖLÜM

EKO-ELEŞTİREL BAĞLAMDA WERNER HERZOG FİLMLERİ

3.1. Werner Herzog Kimdir?

1942 yılında Almanya'nın Münih kentinde doğan ve asıl adı Werner Stipetic olan Herzog (takma ad) ilk film senaryosunu henüz on beş yaşındayken kaleme almıştır. Herzog, kısa süren (birkaç yıl) üniversite serüveninden sonra, iddialara göre çaldığı 35 mm bir kamerayla yönetmenlik macerasına başlamıştır. Oldukça enerjik ve coşkulu olan ilk filminde *Hayat Belirtileri* (Lebenszeichen, 1967), yabancılaşmayı, deliliği ve saldırganlığı keskin siyah-beyaz görüntülere dönüştürerek beyaz perdeye yansıtmıştır. Öykü, işe yaramayan bir mühimmat deposunu korumak için Yunan adasına bırakılan yaralı bir Alman askerini anlatmaktadır. Çorak manzara ve acımasız güneş, başlangıçta üslerine karşı, daha sonraları ise güneş ve evrene karşı bir isyan olarak kendini ifade eden bir sinir krizini tetiklemiştir. Filmde kamera, krizin oluşumunu ve delilik biçiminde patlamasını fazla yorumlamadan, bir belgesel üslubuyla, aşırı geniş açılı çekimler, atlamalar ve oynak el kamerası hareketleriyle nesnel olarak kaydetmiştir (Kaes, 2008, s.698).

Meksika ve Kanarya Adaları'nda çekilen ve cücelerin başkaldırısını konu edinen *Cüceler de Başta Küçüktü* (Auch Zverge Haben Klein Anfängen, 1970) ile Büyük Sahra'da çekilen ve sanayileşmenin Afrika'nın doğal güzelliklerini nasıl yok ettiğini vurgulayan fantastik belgesel *Serap* (Fata Morgana, 1970) ise yönetmenin sinemasını niteleyecek olan gizem ve bunalım özelliklerinin tohumlarını barındırmaktadır. Peru'da çekilen *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) filmi, yönetmenin başyapıtı olarak kabul edilmektedir. Herzog'un üne kavuşmasını sağlayan film, on altıncı yüzyılda İspanyol komutan Aguirre'nin (Klaus Kinski) And Dağları'nın eteğindeki ormanlarda bir salla yaptığı ırmak yolculuğunu anlatmaktadır. Kızılderili söylencelerinin altın kenti El Dorado'ya ulaşmak amacıyla yapılan bu yolculuğun sonunda yalnızlık, çılgınlık ve ölüm vardır. Yönetmenin bir başka önemli filmi olan *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı/Kaspar Hauser'in Gizemi* (Jeder für Sich und Gott Gegen Alle, 1974) bir söylence üzerinden ilerleyerek Tanrı'nın yarattığı kula adil davranmadığını vurgulamaktadır (Film, Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü ile Eleştirmenler Ödülü kazanmıştır). Yeni bir cam türü formülünün kaybedilmesi üzerine kurulu *Sırça Kalp* (Herz aus Glas, 1976) ise ağır anlatımı ve kimi kez groteske varan içeriğiyle izlenmesi zor

olan filmlerdendir. Filmlerini genellikle Almanya dışında çekmeyi sürdüren Herzog, *Stroszek*'te (1977) seyirciyi bu kez Wisconsin'e götürmektedir. Almanya'da başarılı olamadıkları için ABD'ye gelen seks işçisi bir kadın, sevgilisi ve bir erkek arkadaşları, burada da kendilerini kaçmak istedikleri koşulların beklediğine tanık olurlar. Fassbinder sinemasını çağrıştıran bir konuyu ele alan film, yönetmenin nadiren de olsa kent ortamına da eğildiğini göstermektedir. Sessiz Alman sinemasının en başarılı örneklerinden biri olan Murnau'nun *Vampir Nosferatu* (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1978) adlı yapıtını, aynı adla ve Dracula rolünde Klaus Kinski ile perdeye aktaran yeniden çevrim ise siyasal göndermeler de içeren bir vampir filmi denemesidir. Sessiz Alman sinemasına büyük bir saygı duyduğu bilinen Herzog, Murnau'nun vampirinin ruhsuz görüntüsüne karşılık, kendisinin duyarlı, acı çeken ve insancıl bir vampir yarattığını belirtmiştir. Başrolünde yine Klaus Kinski'nin oynadığı Georg Büchner uyarlaması olan *Woyzeck* (1978) de başarılı bir edebiyat uyarlamasıdır. Herzog, *Fitzcarraldo* (1982) ile seyirciyi bir kez daha Amazon ormanlarına götürmektedir. Ormanın ortasında bir opera salonu yaptırmak isteyen Caruso hayranı Fitzcarraldo (Klaus Kinski), Aguirre'nin modern zamanlardaki temsilcisi gibidir. Herzog, *Fitzcarraldo* ile Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü kazanmıştır. Avustralya'da çekilen *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* (Wo die Grünen Ameisen Traumen, 1984) Aborijinlerin kutsal bildikleri topraklara sahip çıkmalarını konu edinirken, Batı uygarlığının önlenemez çöküşünden kimi değerlerin kurtarılabileceğine dikkat çekmektedir. Bruce Chatwin'in romanından uyarlanan ve yine Klaus Kinski'nin başrolü oynadığı, Afrika'daki köle ticaretini gündeme getiren *Kobra Verde* (Cobra Verde, 1987) ise anlatımındaki kopukluklar nedeniyle rahat izlenemeyen bir yapımdır. Patagonya'da bir dağa tırmanışı konu edinen *Taş Çığlığı* (Schrei aus Stein, 1991) sıradan bir serüven filmi olarak kabul edilmektedir. *Küçük Dieter Uçmak İstiyor* (Little Dieter Needs to Fly, 1998) Vietnam Savaşı'nda esir düşüp kaçmayı başaran tek Amerikan pilotu Dieter'in serüvenini savaştan otuz yıl sonra ele almaktadır. *Yenilmez* (Invincible, 2001) Hitler iktidarı öncesinde, soydaşlarını kurtarmak için Tanrı tarafından görevlendirildiğine inanan bir Yahudi'nin öyküsünü anlatırken, film, klasik Herzog filmlerinden çok bir Hollywood yapımını çağrıştırmaktadır. Budizmin özelliklerini ve ritüellerini vurgulayan, Dalai Lama ile konuşmaları içeren *Zamanın Akışında* (Wheel of Time, 2003) yarı belgesel bir filmidir. Benzer şekilde yarı belgesel nitelikteki *Uzaklardaki Vahşi Mavilik* (The Wild Blue Yonder, 2005) ise çok eski çağlarda dünyaya gelen uzaylıları konu edinirken bilimkurgu ile belgeseli birleştirmektedir (Teksoy, 2005, s.812-813). Yönetmenin *Ayı Adam* (Grizzly Man, 2005) adlı

belgesel filmi kendini aylarla bütünleştirmeye çalışan Timothy Traedwell'in hikâyesine odaklanmaktadır. Herzog'un iklim değişikliğine kendine has üslubuyla yaklaştığı *Dünya'nın Sonundaki Karşılaşmalar* (Encounters at the End of the World, 2008) adlı film de belgesel nitelikte bir başka yapımdır. Dmitry Vasyukov ile birlikte yönettiği ve Sibiry'a'daki insanların doğayla uyumlu yaşantısını ele alan 2010 yapımı *Mutlu İnsanlar: Tayga'da Bir Yıl* (Happy People: A Year in the Taiga), dünyanın dört bir yanındaki volkanik patlamaları incelediği *Cehenneme Doğru* (Into the Inferno, 2016), Sovyetler Birliği'nin son lideri olan Mihail Gorbaçov'un hayatını anlatan *Gorbaçov'la Görüşme* (Meeting Gorbaçov, 2018), yönetmenin hayatında önemli bir yeri olan İngiliz romancı ve gezi yazarı Bruce Chatwin'in hayatına odaklanan *Nomad: in the Footsteps of Bruce Chatwin* (2019) adlı belgesel filmler ile yine 2019 yılı yapımı olan ve babasını kaybetmiş 12 yaşındaki bir kıza baba rolü yapması için kiralanan bir adamın hikâyesini anlatan yarı belgesel nitelikteki *Family Romance, LLC* (2019) adlı yapım yönetmenin son dönemde öne çıkan diğer eserleridir.⁴²

Herzog'un kariyerinin ilk dönemlerinde kurmacayla belgeseli sentezleyen tarzından, ikibinli yıllardan sonra belli oranda vazgeçtiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Bu dönemde çektiği belgesel filmlerde kurmacanın izlerine, kurmaca filmlerde de belgeselin izlerine rastlamak ilk dönem çalışmalarındaki kadar mümkün değildir. Elbette herhangi bir yönetmene kıyasla filmlerinde yine de belli oranda bir sentezden söz etmek mümkün olsa da ilk dönemlerindeki o keskinlikten feragat ettiği iddia edilebilir. Öte yandan, yönetmenin ikibinli yıllardan sonraki kurmaca filmlerinde hem konu hem de tarz olarak Hollywood ya da genel olarak popüler sinemanın izlerine rastlamak çok daha mümkündür. Bu dönemde çekilmiş olan ve başrolünde Nicole Kidman'ın oynadığı *Çöl Kraliçesi* (Queen of Desert, 2015), Gael Garcia Bernal'in başrolünü üstlendiği 2016 yapımı *Tuz ve Ateş* (Salt and Fire) bu filmlere örnek olarak gösterilebilir.

3.1.2. Werner Herzog Sinemasına Genel Bir Bakış

Yeni Alman sinemasının en önemli figürleri arasında gösterilmesine rağmen, Herzog, sinemaya bu akımın diğer büyük isimlerinden farklı yaklaşmıştır. Başta Fassbinder olmak üzere Kluge ve Schlöndorff gibi önemli isimlerin Alman kimliğinin geçmişiyle olan hesaplaşmalarına ve filmlerindeki politik tutumlarına, Herzog sinemasında rastlamak pek

⁴² Film adları ve tarihleri IMDB sitesinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 10.12.2019, saat: 21:35)

mümkün değildir. Nazizm sonrası Batı Almanya'nın yeniden inşasına doğrudan etki etmeye çalışacak denli politik bir tavır takınmış olan Yeni Alman sinemasının kimi yönetmenlerinin aksine Herzog, filmlerinde Alman kültürüne ve tarihine neredeyse hiç yer vermemeyi tercih etmiştir. Herzog, filmlerinde çoğunlukla sömürgecilik, kapitalizm ve modernleşmenin getirdikleriyle şekillenmiş, fakat bir şekilde insandan uzak bölgelerde deliliğin sınırlarında dolaşan karakterleri işlemiştir. Bu karakterler bazen balta girmemiş bir ormanda bazen de kavurucu güneşin altındaki bir çölde belirmişlerdir. Herzog, bu karakterler üzerinden çoğu zaman modernleşmenin kendisiyle beraber Batılı ve sömürgeci insanın saplantılarla şekillenmiş dünyasına odaklanmıştır. Bu dünya genellikle “aşkın” ve “metafizik” bir anlatıyla şekillendiği için Batı'nın kültürel ve ekonomik yayılmacılığı çoğu zaman silik ya da belirsiz bir tonda aktarılmıştır. Diğer taraftan, Herzog'un Almanya'yı genel olarak bu olguların (sömürgecilik, kapitalizm vb.) dışında tutan bir tavır takındığı iddia edilebilir. Avrupa'yı bir şekilde eleştiren bir tutum benimsediğinde dahi, Almanya hiçbir zaman eleştirinin doğrudan öznesi olmamıştır. *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) İspanyollar, *Fitzcarraldo*'da (1982) İrlandalılar özne iken; *Kobra Verde* (Cobra Verde, 1984) gibi yapımlarda ise sömürge altındaki ülkelerin kendi iç karışıklıkları doğrudan öne çıkarılmıştır.

Kolker'e göre, Alman Rönesansının önemli yönetmenlerinden biri olan Werner Herzog, kendisi için romantik yalnız sanatçı imgesini yaratmaya çalışmıştır. Onun sineması bireysel mücadeleyle ve “korkutucu” doğal alanlardaki insanın gizemleriyle ilgilenmiştir. Herzog kendini geliştiren sıra dışı yönetmenlerden biridir ve önemli kişisel hareketlerde bulunmaya hevesli bir yönetmendir (hasta yatağındaki film eleştirmeni Lotte Eisner'i ziyaret etmek için 300 mil yürür; Amazon kıyılarında huysuz oyuncu Klaus Kinski'yi silahla tehdit eder; film ekibiyle volkanik patlama tehlikesinin olduğu bir Karayip adasına yolculuk yapar) ve onun filmleri ilk bakışta Fassbinder ya da Wenders, Alexander Kluge ya da Volker Schlöndorff'un doğrudan maddi ilgi alanlarının dışında gizemli, anlatımı olanaksız bir dünyayı anlatmaya adanmıştır (2010, s.223).

Thomas Elsaesser'e göre, Herzog sinemasının kalıpları *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* (1972) ve *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (1974) filmleriyle atılmıştır. Yazar, lisansüstü sınıflardaki film öğrencilerinin bir Gene Kelly müzikalinin yapısal kurallarını bilmekten daha hızlı bir şekilde Herzog filmlerinin senaryosunu oluşturmayı başarabildiğini belirtmektedir.

Elsaesser, bunu hem bir başarı hem de bir çeşit risk olarak değerlendirmektedir. Yazar risk oluşturan faktörlerle Herzog'un "auteur" kimliği arasında bağlantı kurmaktadır. Bir "auteur" yönetmen olarak Herzog'un oturmuş seyirci kitlesi yönetmenin daha önceki işlerine benzer yapımlar görmek isterken, yeni seyirci kitlesi için bu türden Herzog yapımları özel efektlerle bezeli bir görüntü kümesi olarak algılanabilirler. Diğer taraftan yazar, Herzog'un bu denli bir tanınma faktörüne nasıl sahip olduğu sorusuyla birlikte, aynı zamanda yönetmenin yalnızca kendi başına bir medya yıldızı ve kişiliği değil, bir sinema türü olmayı nasıl başardığı sorusuna da odaklanmaktadır. Yazara göre, Herzog, filmleriyle tamamen bütünleştiği ve bundan bir persona yarattığı için başarılı olmuştur. Bu simbiyozu başarmak için röportaj vermek ve seyahat etmekten fazlasına ihtiyaç vardır: Herzog, bir avuç filmle iki örnek kahraman, hatta ikonlar yaratan nadir sinemacılardan biridir. Sadece aktör ve oynadığı rol arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı için değil, Klaus Kinski gibi eğitilmiş bir oyuncuyla birlikte Bruno S. gibi tamamen "doğal" bir oyuncuyla da bunu başardığı için nadir görülen yönetmenlerden biridir (2014, s.133-134).

Gundula M. Sharman ise, Herzog filmlerinin ayırt edici özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: (a) Filmlerin merkezinde yer alan karakterlerin tuhaflığı (eccentric), yaratıcısının takıntılı niteliğini paylaşmaktadır. (b) Herzog'un filmleri için seçtiği mekânlar ve film çekim koşulları da benzer şekilde "aşırılık" barındırmaktadır. Herzog filmlerindeki ormanların (örneğin, Güney Amerika ormanları) özerk ve her şeye gücü yeten bir niteliği vardır. Orman egzotik bir fon niteliği taşımaz, aksine kendi mücadelesini veren bir karakter statüsü kazanır. Ormanın bu yönü, özellikle manzaranın egemen olduğu ve sömürgecilik faaliyetleri yürüten insanların davranışlarının doğanın görkemli gücü karşısında önemsiz görüldüğü uzun sahnelerde belirginleşmektedir. Ne Avrupalılar ne izleyici yerli halkın dilini anlamadığı için, yerli halk sözlü eylemin dışında bırakılır. Böylece, doğal manzaranın birer parçası olurlar ve bireysel biyografiye sahip olmadıkları gibi bireysel bir karakter de olamazlar. (c) Herzog, tekerrür eden bir dairesellik imajına sıklıkla başvurarak, seyirciye insani çabanın önemsizliğini aktarır (2004, s.99).

Matthew Gandy, "Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog" (1996) adlı makalesinde, Herzog'un filmlerinde doğa ile kültür arasında yapay bir ayrıma gittiğini ve bunun yanı sıra, tarihsel düşünceler/hassasiyetler ile sosyal ilişkileri

“doğal” ve “aşkın” bir çerçeveye içinde resmederek, bu olgulara yönelik ekonomik ve politik süreçleri maskeleyemeye çalıştığını belirtmektedir (1996, s.2). Böylece Herzog, filmlerinin pek çoğunda Batı’nın ekonomik ve kültürel yayılmacılığını ele alsa da bunu Romantik bir portre içinde silikleştirerek aktarmaktadır.



Görsel 16: *Camdan Kalp*



Görsel 17: *Yeşil Kobra*

Werner Herzog sinemasını tanımlayan en önemli kavramlardan biri de hiç kuşkusuz “manzara”dır. Manzaraların filmlerinde belirleyici bir olgu olarak öne çıkmasından ötürü, Gandy’ye göre, Herzog çoğu zaman bir “manzara yönetmeni” olarak anılmaktadır (1996, s.5).

Bununla birlikte, manzara, çoğu Herzog filminde ilkel köklere dönüşün sembolik bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır. Gandy, Herzog filmlerindeki manzaraların, İngiliz panteistik⁴³ geleneğinden gelen William Wordsworth, John Ruskin ya da Amerikan geleneğinden gelen Walt Whitman, John Muir ve Henry Thoreau gibi yazarlarınkinden farklı olduğunu belirtmektedir. Yazara göre, Herzog’un manzaraları, doğanın ruhsal temsilini çok daha gizemli ve rahatsız edici bir tonda aktarmaktadır. Herzog filmlerindeki aşırı derecede tedirgin edici manzaraların tasviri (çöller, aşılabilir ormanlar, açık denizler), modern yaşam ve insanın soyutlanışına yönelik keşifler için Romantik geleneğin tinselleştirilmiş tipik pastoral sahnelerinden çok daha iyi metaforlar sunmaktadır (1996, s.7).

⁴³ Evrenin/doğanın Tanrı ile aynı olduğunu, Tanrı’ya içkin olduğunu savunan felsefi görüş. Büyük oranda Spinoza ile özdeşleştirilen bu kavramın detaylı bir incelemesi için Zafer Çaylı’nın aşağıda linki verilmiş olan makalesine bakılabilir: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/747635> (Erişim tarihi: 15.02.2020, saat: 01:46)



Görsel 18: *Çöl Kraliçesi*



Görsel 19: *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı*

Diğer taraftan, Brigitte Peucker, Herzog sinemasının (Herzog'un söylemine de dayanarak) bir anlatı sineması olmadığını iddia etmektedir. Yazara göre, Herzog filmlerinin çoğu belli bir tutarlılık içinde bir hikâyeye bağlı olsalar da en hikâyeye odaklı olan filmleri bile bir noktadan sonra birbirine gevşek bağlarla bağlı bir dizi bölünmeye gitmektedir (2014, s.106).

Herzog, 1974 yılında yakın arkadaşı olan film eleştirmeni Lotte Eisner'in hasta ve ölümüne yakın olduğu haberini alınca, tıpkı filmlerindeki "çılgın" karakterleri anımsatan bir kararla Münih'ten Paris'e kadar yaya bir yolculuk yapmaya karar vermiştir. Yönetmen bu yolculuğu yaya yaparsa Eisner'in hayatta kalacağına dair "sıra dışı" bir inançla hareket etmiştir. Yaklaşık üç hafta süren bu yolculuğu *Buzda Yolculuk* (1978) adıyla kitap haline getirmiş olan Herzog, yol boyunca gördüklerini kendine has üslubu ve yaklaşımıyla kağıta aktarmıştır. Herzog, kitabının bir bölümünde gördüklerinin aşağıdaki şu sözlerle ifade etmektedir:

"Düz arazi, sadece etrafımda garklayan kargalar; kendime ciddi ciddi aklımı yitirip yitirmediğimi soruyorum çünkü pek çok karga duyuyorum ama çok azını görüyorum. Etrafım tamamen ölümcül bir sessizlikle kaplı, bir de şu karga garklamaları. Vosges Dağları'nın sisli tepeleri beliriyor. " (2016, s.52).

Herzog filmlerini eko-eleştirel bir bakış açısıyla inceleyeceğimiz için, yönetmenin doğaya yönelik etik çerçevesini analiz etmeye çalışmak da oldukça önemlidir. Paul Cronin, *A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin* (2014) adlı kitabında, Herzog'un *Ayi Adam* (2005) filminin başkarakteri olan Timothy Traedwell ile ilgili olarak Herzog'a çeşitli sorular sormaktadır ve Herzog'un bu sorulardan birine verdiği cevap, onun doğayı nasıl ele aldığına dair net ipuçları vermektedir.

Paul Cronin: *Daha önce söyledin, film boyunca yaptığın seslendirmelerde Traedwell'in doğaya dair görüşlerine karşı çıkıyordun.*

Werner Herzog: *Timothy Traedwell doğanın şaşırtıcı bir şekilde harmoniden meydana geldiğini düşünüyordu; ancak bana göre, bu dünya ezici bir şekilde kaotik, düşman ve kanlıdır; Disneyvari (Disneyesque) şekilde duygusal bir yer değildir. Traedwell bir sınırı aştı; belki de Traedwell vahşi doğadan çok uzaklarda büyüdüğü için, o yeri/sınırı hiç anlamadı (2014, s.317).*

Konuşma boyunca Herzog, Traedwell'in yaklaşımına ve doğayı bu şekilde ele alış biçimine yönelik nedenlerini kendince açıklamaya çalışsa da sonuç olarak Herzog, kesin bir biçimde doğanın “ölümcül” ve “kaotik” bir yer olduğunu düşünmektedir. Herzog'a göre, insanla doğa arasında aşılmaması gerek bir sınır vardır ve Traedwell bu sınırı aştığı için bedel ödemiştir. Doğayla insan arasındaki bu aşılmaması gereken sınır, hemen hemen tüm Herzog filmlerinde açık bir şekilde vurgulanmaktadır. Bu sınırla mücadeleye giren tüm Herzog karakterleri ölüm ve delilikle baş etmek durumunda kalmaktadırlar.

Gandy'e göre, Herzog'un çalışmaları, Romantik geleneğin gerilimlerinin, karmaşalarının ve bu geleneğin yirminci yüzyıl modernliğiyle olan ilişkisinin benzersiz ve zengin bir sunumunu yapmaktadır. Gandy, aynı zamanda, Herzog'un filmlerinin Anglo-Amerikan akademik literatürde nispeten az ilgi görmüş olsalar da özellikle politik ve kültürel yaşamın oluşumunda doğanın estetik temsillerini incelememize izin verdiklerinden ötürü değerli olduğunu belirtmektedir. Diğer taraftan, Herzog, görüntü yönetmeni Jörg Schmidt-Reitwein ile olan ortaklıkları, “büyüleyici”, “hipnotik” ve “rahatsız edici” olarak nitelendirilebilecek görsel kaliteleri yakalamada başarı elde ettiği için de özellikle ilgi görmüştür (1996, s.2).

Kolker'in de belirttiği gibi, Herzog'un sineması bir kördüğüm sinemasıdır. Belirsizliğin kışkırtıldığı, arzuyla dolu kahramanların toplumsal normların rasyonel kontrolleri ya da doğanın akıl dışı kontrolleri sonucunda yaşadığı hayal kırıklıkları ve bunlara dair ironiler hâlâ Romantizm'den geriye kalanlardan muzdarip bizler için çekicidirler (2010, s.232).

Werner Herzog sineması, karakterlerinin topluma karşı uyumsuzluğundan ve isyan etmeye hazır oluşlarından beslenmektedir. Herzog'un bu isyana meyilli uyumsuz karakterleri çoğu zaman amaçlarına ulaşamayan, başarısız tiplerdir. Herzog, bu durumu kişisel bağlamda

“megalomani, delilik, fiziki yetersizlik” ile açıklamaya çalışır iken, toplumsal bağlamda ise bu karakterler, özellikle Batı uygarlığının “sömürgecilik, kapitalizm, faşizm, modernleşme” gibi olgularda/faaliyetlerde uğradığı “başarısızlık” ile ilişkilendirilmektedirler. Bu karakterler, çoğunlukla Beyaz Aryan ırktan gelen erkeklerden oluşmaktadırlar (neredeyse hiçbir Herzog filminde ana karakter kadın değildir) ve bu karakterler doğayı üstesinden gelinmesi ve aşılması gereken bir çeşit meydan okuma alanı olarak görmektedirler.

3.1.3. Romantizm, Alegori ve Herzog

Romantizm ve alegori kavramlarının Werner Herzog sinemasına oldukça içkin olduğunu söylemek mümkündür. Pek çok yazar Herzog sinemasını bu kavramlardan bağımsız okumanın mümkün olmadığından söz etmektedir. Örneğin, Casper&Linville’a göre, her ne kadar Herzog bu kavramı çok kabul etmese de Herzog filmleri pek çok yazar tarafından macerayı ve tehlikeyi fetişleştirdiği, kışkırtıcı bireysel isyanlara yer verdiği, “tuhaf” karakterler, gizemli manzaralar ve benzersiz imajlarla bezeli olduğu için “Romantik” gelenek içinde değerlendirilmektedirler (1991, s.17).

Öncelikle “Romantizm” derken, pek çok yerde “aşk, cesaret, umut” vb. kavramlarla şekillenmiş ve dramatik hikâyelere indirgenmiş kavramdan söz edilmediğini vurgulamak gerekmektedir. Hasan Aksakal’ın da belirttiği üzere, buradaki “Romantik yaklaşım” çeşitli estetik ve edebî kaygılarla doğmuş olan; doğa, sembol, hayal gücü ve ironi gibi unsurlarla şekillenip zamanın ve mekânın sınırlarının dışına taşmayı amaç edinmiş bir yaratım sürecidir. Bu bağlamda Romantizm, Avrupa’da “modernite”nin genişleyen etki alanıyla birlikte nesiller boyunca derinleşen mekanik Kartezyen dünya görüşü ile durağan/gelenekselci olduğu varsayılan dünya görüşünün etkileşiminden doğmuş, insanın ve dünyanın “ne”liği ve “nasıl”lığı üzerine modern düzenin yerleşik değerlerinden bağımsız bir biçimde düşünebilmeyi arzu eden bir benlik arayışıdır (2010, s.13). Bu Romantizm tanımı Herzog’un filmlerindeki anlayışa benzer niteliktedir. Özellikle, Kartezyen dünya görüşünün mekanikliğine ve Batı düşüncesinin “logos” (akıl) merkezli anlayışına karşı çıkan, Romantik olduğu kadar, modernleşme sürecine eleştirel bakan yaklaşımının en tipik örneğini ileride ayrıntılı olarak tartışacağımız ve sinemasının yapısını oluşturan filmlerinden olan *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (1974) yapımında açık bir şekilde görmek mümkündür.

Herzog filmlerindeki Romantizm anlayışı “yüce/aşkın” (sublime) kavramından oldukça fazla beslenmektedir. Aynı zamanda Herzog’un Romantizm anlayışı, tıpkı doğayı “en nazik anne” olarak tanımlayan Jean-Jacques Rousseau gibi Avrupalı Romantikler kadar Ralph Waldo Emerson ve Henry David Thoreau gibi Amerikalı Romantiklerin de doğayı ele alış biçimine benzer şekilde antropomorfiktir. Herzog filmlerinin neden antropomorfik (insan-biçimci) olduğu ileride *Aylı Adam* filmi ile geniş bir biçimde tartışılacaktır. Tekrar “yüce” kavramına döndüğümüzde, “Romantik yüce” kavramının Herzog filmlerindeki baskın niteliğini *Dünyanın Sonundaki Karşılaşmalar* (Encounters at the End of the World, 2010) adlı filmi üzerinden değerlendirebiliriz. Her şeyden önce filmin adı bile bu kavramı doğrudan çağrıştıran bir tınıya sahiptir. Dünyanın sonu ile Herzog, gezegeni sanki bir uçurumun kenarındaymış gibi tarif ederken, filmi çektiği Antartika’yı da gezegenin bittiği nokta olarak tasarlamaktadır. Film boyunca bu yerin devamında sonsuz bir boşluk ve hiçlik olduğu fikri sıklıkla ima edilmektedir. Bununla birlikte ve belki de daha önemlisi “dünyanın sonu” ifadesi aynı zamanda kıyamet çağrışımlarına da sahiptir. “Yüce” ve “güzel” gibi Romantizm anlayışına içkin estetik kavramlar, Herzog sinemasına sıklıkla ve çeşitli nedenlerle (ironi, mevcut ekolojik krize dikkat çekmek vs.) dahil olmaktadır.⁴⁴

Herzog sinemasını tanımlayan önemli kavramlardan biri de “alegori”dir. Alegorinin bir anlatı tekniği olarak Herzog sinemasındaki yerine değinmeden önce kavramın hangi anlamda kullanıldığına yoğunlaşmak yerinde olacaktır. Berat Açıl, alegorinin en yaygın tanımının, “Bir şey söylerken başka bir şey kast etmek” olduğunu belirtmektedir (Açıl, 2018, s.145). TDK ise kavramı, “Bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme, yerine koyma” ve “Bir sanat eserindeki öğelerin gerçek hayattan bir şeyleri temsil etmesi durumu” olarak tarif etmektedir. Bu tanımlar, bir şekilde “mecaz” ve “sembol” gibi kavramlarla benzerlik gösterdiğinden, alegorinin “hikâye anlatma” yönüyle bu kavramlardan ayrıştığını söyleyebiliriz. Herzog kurmaca filmlerinde alegoriye sıklıkla başvurmaktadır, en tipik örneklerinden biri olan *Aguierre, Tanrı’nın Gazabı* filmi bu bağlamıyla da ileride tartışılacaktır. Herzog sinemasındaki alegorik anlatımın çokluğunu bu çalışmada özel olarak tartışmayacağımız bir diğer filmi *Vampir Nosferatu* (Nosferatu: Phantom der Nacht, 1979) üzerinden ele almak da

⁴⁴ Herzog’un Romantizm anlayışını detaylı olarak inceleyen tez çalışması için bkz: “Different Natures: An Ecocritical Analysis of Selected Films by Terrence Malick, Werner Herzog and Sean Penn”, Karl van Wyk, 2012.

mümkündür. John Orr, Herzog'un *Vampir Nosferatu* filminin alegorik yapısını aşağıdaki şu sözlerle aktarmaktadır:

“Herzog'un filmi, bir yerde Murnau'nun 1920'lerin Alman sinemasının bilinen bir ana izleği (*leitmotif*) olan görülmeyen davetsiz misafirin dışarıdan alegorik ihanetini yansıtan sessiz klasiğine karşı yapılmış bir saygı duruşudur. Drakula, Almanya'nın "siyasi gövdesine" hastalık bulaştırmak için Batı'da dolaşp, oradan Kuzey Avrupa kentlerine vebayı getiren, kont kimliği ardında gizlenen vampirdir. Herzog, Murnau'nun birçok ayrımını (*sequence*) bilinçli olarak yineler, özellikle de zehirleyeceği uygarlığa doğru yavaş yavaş sürüklenen, terkedilmiş vebalı gemi ayrımını. Ama onun sonu, aynı zamanda 1920'lerin Dışavurumculuğu ile tutarlı bir şekilde alegoriktir.” (1997, s.62).

Orr'un da bahsettiği gibi Herzog, *Vampir Nosferatu* ile Alman sinemasının geçmişiyle bağ kurmakla beraber politik bir alegoriye de imza atmaktadır.

Herzog'un 1971 yılında çektiği *Cüceler de Başta Küçüktü* (Auch Zwerge Haben Klein Anfängen) adlı filmi de hem deneysel hem de alegorik bir film olarak öne çıkarılabilir. Film, gördükleri eziyete başkaldırıp ayaklanan cücelerın bir noktadan sonra nasıl kontrolden çıktığına odaklanmaktadır. Dönemin toplumsal ayaklanmaları ve yine o dönemde yaşanan Vietnam Savaşı'nda olup bitenlerle paralellik kuran film, alegorik bir anlatıya sahiptir.

3.1.4. Werner Herzog Filmlerindeki “Uzak Diyarlar”

Werner Herzog'un en bilinen filmleri arasında yer alan *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* ve *Fitzcarraldo* Yeni Alman sinemasının en başarılı örnekleri arasında sayılmaktadır. Her iki film de Güney Amerika'nın balta girmemiş ormanlarında çekilmiştir. Görünüşte bu filmler on altıncı ve on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'nın Güney Amerika'yı işgal etmesine karşı çıkan yapımlardır. Her iki filmde de Güney Amerika'nın doğal çevresi, Avrupalıların kültürel ve ekonomik istilalarıyla beraber sömürgeleştirme çabalarını da başarıyla yenmiştir. Fakat son zamanlarda pek çok eleştirmen bu varsayımları sorgulamaya başlamıştır. Örneğin, bu eleştirmenlerden biri olan Davidson şöyle demektedir:

“Yeni Alman Sinemasının yükselişi, Batı'nın sürekli yeniden şekillendirmeye ve o şekli devam ettirmeye yeltendiği ve bir zamanlar fiziksel güç sayesinde hâkimiyet kurduğu bir neo-sömürgecilik halinde olan bir dünyada gerçekleşti. Bu, entelektüel

söylemlerin önemli ama yine de ikircikli rol üstlendiği bir süreçti” (akt. Sharman, 2004, s.98).

Dönemin entelektüel söylemlerindeki “ikircikli” anlayışın Herzog sinemasına ne denli yansdığı önemli bir noktadır. Herzog filmleri gerçekten de Avrupalıların sömürgecilik faaliyetlerine eleştirel mi bakmaktadır, yoksa Niven’in de belirttiği gibi, “yeni bir manevi sömürü” (akt. Sharman, 2004, s.98) biçimi olarak mı karşımıza çıkmaktadırlar?

Serap ve *Yeşil Kobra* gibi öne çıkan diğer iki Herzog filmi Afrika’da çekilirken *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* ise Avustralya’da çekilmiştir. Tüm bu yapımlar, özellikle de *Aguirre*, *Tanrı’nın Gazabı* ve *Fitzcarraldo*, John E. Davidson’ın da ifade ettiği gibi, “otantik” kültürü yeniden inşa etmek amacıyla uzak diyarlarda aşırı uçlara savrulmaktadırlar. Örneğin, *Aguirre*, *Tanrı’nın Gazabı* ve *Fitzcarraldo* görünüşte karşı oldukları Avrupa sömürgeciliğini yeniden üreten bir niteliğe sahiptirler (1999, s.22-23).

Herzog sinemasının “şaşırtıcı”, “hipnotik” ya da “akıl dışı” olarak öne çıkmasında yönetmenin film çektiği coğrafyaların rolü nedir? Bu soru bizi aynı zamanda yönetmenin niyetinin gerçekte ne olduğuna da götürecektir. Herzog, eğer ki tüm filmlerini Almanya ya da Avrupa’da çekmiş olsaydı, yine bu kadar “şaşırtan” bir yönetmen olarak öne çıkacak mıydı? Bu soruya net bir cevap vermek zor olsa da yönetmenin film çektiği coğrafyaları “egzotik Öteki” olarak konumlandırmaya çalıştığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Muhtemelen Herzog, insanları “şaşırtacak” ya da “hipnotize” edecek görüntüleri Avrupa’da yakalamanın zorluğunu zihninde tasarlayarak “uzak diyarlar”ın yolunu tutmayı tercih etmiştir. Dolayısıyla, “Uzak Diyarlar” başlığı Herzog’un bu coğrafyalara yüklediği “Öteki” ve “egzotik/otantik” kimlikle doğrudan ilişkilidir. Gerçekten de Herzog bu mekânlara sadece fiziksel olarak “uzak” değildir; onları “Öteki” kılmaya çalışan yaklaşımı nedeniyle de bu mekânları kendinden ve kendi kültüründen uzakta bir yerde konumlandırmaktadır. Örneğin, Herzog’un hem Güney Amerika’da hem de Afrika’da çektiği tüm yapımlarda, “insan” ve “doğa” kendi kimliğinin çok dışında resmedilmiştir. Daha açık ifade etmek gerekirse bu bölgelerde yaşayan yerel halkların çoğu Herzog filmlerinde bir şekilde görünmüş ama asla özne olamamışlardır; bu insanlar daha çok Herzog tarafından birer görsel “zenginlik” olarak kullanılan “nesneler”e indirgenmişlerdir. “Uzaklık” bu bağlamda metaforik olarak da Herzog’u tanımlamaya yakın bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çerçeveye meseleye yaklaştığımızda, Herzog’un

filmlerinde sömürgecilğe ya da kapitalizme getirmeye çalıştığı eleştirilerde ne kadar “içtenlikli” olduğunu kavramak da güç olacaktır. Bu durum, bir bakıma birçok açıdan ana akım sinemanın dışında tutulan Batılı bir yönetmen üzerinden Batı’nın “Öteki” olarak gördüğü ve sömürdüğü toplumlara bakışını analiz etmemize yardımcı olacaktır. Ana akım/popüler sinemanın dinamikleri gereği “Öteki”yi ve “sömürüyü” yeniden üreten bir çabadan kaçınmayacağı aşikârdır; fakat çoğunlukla ana akımın/popülerin dışında konumlandırılan sinemasal yaklaşımların bu olguları yeniden üretme çabasına nereden ve nasıl bakılması gerekmektedir? Yönetmenin filmlerinde bu soruyla birlikte doğayı nasıl temsil ettiğinin cevabını aramaya çalışmaktayız.

3.2. Sömürgecilik ve Amazon Ormanları: *Aguirre, der Zorn Gottes/ Aguirre, the Wrath of God* (Tanrı’nın Gazabı, 1972)



Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: *Aguirre, der Zorn Gottes*

Yönetmen: Werner Herzog

Yapımcı: Werner Herzog, Hans Prescher

Senaryo: Werner Herzog

Oyuncular: Klaus Kinski, Helena Rojo

Müzik: Popo Vuh

Türü: Dram, Macera, Tarihi

Yapım Yılı: 1972

Dil: Almanca

Ülke: Peru, Almanya, Meksika

Süre: 100 Dakika⁴⁵

Görsel 20: *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* (Film Afişi)⁴⁶

3.2.1. Filmin Kısa Öyküsü

Film, on altıncı yüzyılda İspanyol komutan Aguirre'nin (Klaus Kinski) And Dağları'nın eteğinde bulunan ormanlarda bir salla yaptığı ırmak yolculuğunu anlatmaktadır. Kızılderili söylencelerinde “Altın Kent” olarak anılan El Dorado'ya ulaşmak amacıyla yapılan yolculuk;

⁴⁵ Bu bölümde incelenen tüm Herzog filmlerinin künye bilgisi Paul Cronin'in, Werner Herzog: A Guide for the Perplexed by Paul Cronin (2014, s. 455-480) adlı kitabından alınmıştır.

⁴⁶ Film Afişlerinin Fotoğrafları IMDB sitesinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 20. 11.2019, saat:23:47)

iktidar, çılgınlık, sömürgecilik ve insan-doğa ilişkisine dair çarpıcı ayrıntılar sunmaktadır. On altıncı yüzyılda Peru'daki İnka topraklarını işgal etmek amacıyla hareket eden İspanyol fatih Gonzalo Pizarro (Alejandro Repulles) İnka topraklarındaki zenginlikleri yağmalamak için efsanevi altın ülkesi El Dorado'ya doğru adamlarıyla birlikte düzenlediği seferde Peru'nun balta girmemiş ormanlarında sıkışıp kalmıştır. Yolculuk boyunca doğayla girdiği mücadeleden ötürü tükenmiş ve altına ulaşma umudunu neredeyse kaybetmiş olan Gonzallo Pizarro, son çaba olarak küçük bir keşif ekibi oluşturur ve bu ekibi hazineyle dolu olduğuna inanılan El Dorado'nun yerini belirlemeleri için nehir boyunca ormanın derinliklerine doğru gönderir. Bu ekibin başında üç soylu bulunmaktadır: Pedro de Ursua (Ruy Guerra), Fernando de Guzman (Peter Berling) ve Lope de Aguirre (Klaus Kinski). Ekibin komutası ise Pedro de Ursua'ya teslim edilmiştir. Nehri sal üzerinde geçmeye çalışan ekip, aynı zamanda yerlilerin direnişleri, salgın hastalıklar, açlık ve tehlikeli akıntılarla mücadele etmektedir. Ekip, yol boyunca pek çok kayıp verir. İktidarı ve altınları ele geçirmek isteyen Aguirre, Ursua'yı devre dışı bırakmayı başarır ve ekibin komutasını elde eder. Aguirre'nin dizginlenemeyen tekinsiz hırsı ve aç gözlülüğü, kendisiyle birlikte tüm ekibi felakete sürükler. Sonunda tüm ekibi ölmüş olan Aguirre, maymunlarla dolu bir salın ortasında çıldırmış şekilde yapayalnız kalır.

3.2.2 Sömürgeci Arzu ve Fetih

Aguierre, Tanrı'nın Gazabı filminin hemen başında El Dorado isimli şehrin aslında var olmadığı, İspanyol sömürgecileri Amazon'un derinliklerinde çaresiz bırakmak isteyen Kızılderililerin bir söylencesinden ibaret olduğu vurgulanmaktadır. Her ne kadar, Herzog bu şehri bulmaya yönelik sömürgeci arzuyu zaman zaman romantik bir fanteziye çevirse de bu yolculuk açık bir şekilde sömürgecinin fethetme arzusundan beslenmektedir. Bu noktada iki önemli ayrıntı, sömürgecilik ve fetih ilişkisini açığa çıkarmaktadır: Birincisi, El Dorado şehri gerçekte var olsaydı dahi bu şehir İnka İmparatorluğu'na ait bir yer olacaktı ve dolayısıyla İspanyolların sahipli bir şehirdeki zenginlikleri ele geçirme çabası doğrudan sömürgecilik ve fetihle ilişkili olacaktır. İkincisi, sömürgecinin fethetme arzusu sadece altını ele geçirmekle ilgili değil, aynı zamanda mevcut koşullarda aşılması mümkün görünmeyen bir ırmağı ve ormanı da fethetmekle ilgilidir. Dolayısıyla, doğanın işleyiş mekanizmasını bütünüyle yok sayan, sadece insani refleks ve arzularla şekillenmiş bu yolculuk, doğayı her koşul altında kontrol edebileceğine inanan insan-merkezcilikle de ilgilidir. Bu noktada, Romantik geleneğin sinemadaki temsilcilerinden olan Herzog, bu yolculuğu zaman zaman Romantik bir fanteziye

indirmeye kalksa da bu yolculuk apaçık bir şekilde Romantizm'den uzak ve doğrudan fetih ve sömürgecilik ile ilgilidir. Elbette Herzog film boyunca sömürgeciliğe eleştirel yaklaşmaktadır; fakat zaman zaman Romantizmle bütünleştirilen yolculuk, bu yönüyle sömürgecilik faaliyetlerini belli oranda silikleştiren bir yapıya da sahiptir.

Aguirre, Tanrı'nın Gazabı, hikâyesini gerçekte yaşamış olan tarihi bir figür üzerinden kurgulasa da ileride sıklıkla değineceğimiz üzere yönetmenin hikâyeyi fanteziyle birleştirme arzusundan ötürü gerçekçi bir film olmaktan uzaktır. Herzog, filmi bir çeşit imparatorluk mikrokozmosu olarak ele almıştır. El Dorado'yu keşfe çıkan ekipte askerler, soylular, sıradan insanlar ve bir de rahip bulunmaktadır. Bu ekipte herhangi bir imparatorlukta karşımıza çıkması muhtemel hiyerarşi benzer katılıkla oluşturulmuştur. Ekibin büyük bölümü açlıkla savaşırken, sembolik kralın en iyi yiyecekleri tek başına tüketmesi, imparatorluk hiyerarşisinin izdüşümü niteliğindedir. Ekipteki herkesin koşulsuz şekilde krala itaat etmesi de benzer güç dengelerinin korunduğunu göstermektedir. Sembolik kralın tayin edilme süreci, kral için taht yapılması ve ormanda kurulan tuhaf mahkeme sahneleriyle, Herzog, bir yandan sömürgecilik eleştirisi yaparken, öte yandan sömürgeciliğin bir parodisini de sunmaktadır.

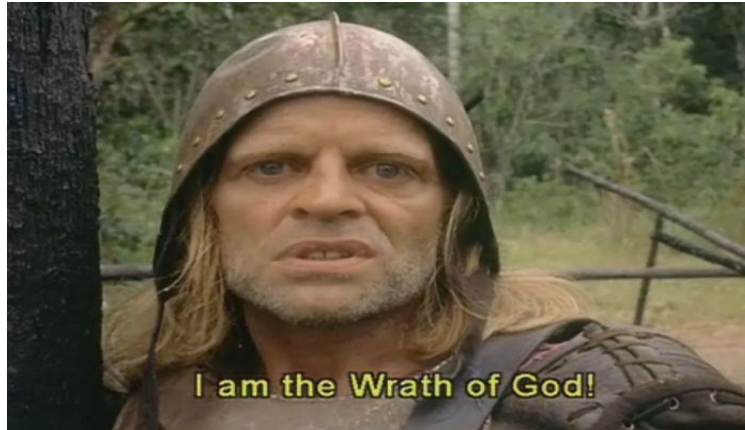
Filmin hemen başında olayların İspanyol kesiş Carvajal'ın günlüklerine dayandırıldığı belirtilmektedir. Filmin tarihsel dayanak olarak kabul ettiği metinler, Peru'da sömürgecilik faaliyetleri için bulunan İspanyolların, yani sömürgecilerin kaleminden çıkmıştır. Bu durum filme biraz kuşkuyla yaklaşılmasına neden olmaktadır. Fakat James Ramey, İspanyol kesiş Carvajal her ne kadar filmde açık şekilde Avrupalıların ideolojik, ekonomik ve dini amaçlarla yaptığı sömürgeciliği destekler gibi görünse de filmin bu durumu eleştirel olarak ele aldığını belirtmektedir. Bu nedenle, yazara göre Herzog, Yeni Dünya'nın fethini hem politik hem de biçimsel olarak basite indirgeyen diğer sinemasal temsillerin üzerine çıkmıştır (2012, s.137). Herzog'un fanteziyle olan teması filmi eleştirel olmaktan bütünüyle uzaklaştırmamıştır; her şeye rağmen film eleştirel anlamda sıklıkla Avrupalı yayılmacıları ve onların dini, sosyal ve ekonomik düzenlerini belli oranda hedef almaktadır. Örneğin, Ursua'nın eşi İnez'in, Aguirre'nin Ursua'yı öldüreceğinden çekindiği için kesiş Carvajal'dan yardım talebinde bulunduğu anda aldığı cevap, bu eleştirel yaklaşımı desteklemektedir:

İnez: *Bize sadece sen yardım edebilirsin. Aguirre'nin Ursua ve Armando'yu öldüreceğini biliyorum. Başlattığını tamamlayacaktır. Sen son umudumsun.*

Carvajal: ...Biliyorsun evladım, efendimizin iyiliği için kilise daima güçlünün yanındaydı.

Dönem itibariyle (on altıncı yüzyıl) kilisenin sadece dini hayat üzerinde değil, sosyal ve ekonomik hayat üzerindeki yoğun etkisini de düşündüğümüzde, İnez ile Carvajal arasında geçen diyalogun sadece dini anlamda değil, ekonomik ve ideolojik anlamda da eleştirel bir alt metin barındırdığını iddia etmek zor olmayacaktır.

Aguierre'nin arzusu ve takıntısı sadece keşif ekibine önderlik etmekle ilgili değildir; o doğrudan sömürgecinin temel arzusunun beslendiği noktadan hareket etmektedir. Aguirre, yalnızca kontrol etmekle yetinmek istemez; aynı zamanda, geleceği kurmak ve dünyayı kendi hayal gücüne göre şekillendirmek de ister. Tam bu noktada Aguirre'nin tutumu sömürgecilik faaliyetinin yönünü belirleyen arzuyu açığa çıkarmaktadır. Filmin sonlarına doğru bir sahnede Aguirre kendi arzusunu tam manasıyla ifade eder: *"Eğer ben, Aguirre, kuşların ölüp ağaçlardan düşmesini istersem, kuşlar ölüp, ağaçlardan düşerler. Ben Tanrı'nın Gazabıyım! Bastığım yer beni görür ve titrer!"* Böylece sömürgecinin sadece insanı değil, aynı zamanda doğayı da kendi arzusuna göre şekillendirip, yönetmek istediğine tanıklık ederiz. Sahne boyunca kamera Aguirre'nin Aryan yüzüne odaklanarak, onu hem diğer insanların hem de ormanın karşısında merkeze almaktadır.



Görsel 21: Aguirre, Tanrı'nın Gazabı

Herzog, Avrupa sömürgeciliğini ve onun kontrolsüz arzusunu hedef alırken sıklıkla alegorik bir anlatıdan faydalanmaktadır. Roland Fritze, Aguirre karakteri ile Hitler arasında paralellikler kurmaktadır. Fritze'e göre, filmde aç gözlü, ırkçı ve baskıcı olarak ele alınan İspanyollar, çağdaş bir alegorinin parçaları olarak okunmalıdırlar. Fritz, aynı zamanda

Aguirre ile Hitler arasındaki benzerliklerden yola çıkarak, filmin tarihsel bir alegori olarak okunması gerektiğini de belirtmektedir (1985, s.74-86). Herzog'un Aguirre karakterini oynaması için Klaus Kinski'yi tercih etmesi, Kinski'nin Aryan özelliklerinin (sarı saç, renkli göz, beyaz ten) Avrupa sömürgeciliğinin sembolik karşılığı olmasından kaynaklanmaktadır.

John Orr da filmin alegorik yapısına dikkat çekmektedir. Orr, Avrupa burjuvazisinin modern tarihindeki temel hatasının faşizmi kolayca benimsemek olduğunu belirtmektedir. Orr'a göre, post-faşist devirde direnme daha güçlü olsa da baştan çıkarıcı şeyler hâlâ vardır. Şeytani olanla metalaşmış olan kapitalist baştan çıkarmanın Scylla ve Charibdis'i olmaya devam etmektedir; fakat bu kez politik sermaye olarak değil, kültürel açıdan bunu yapmaktadırlar. Modernlerin Dışavurumcu tarzında siyasi olan, alegorik hale dönüşmüştür. 1971'de Lang ve 1920'lerin diğer yönetmenlerinin alegorik üsluplarından yola çıkan Herzog, korkunç Bask fatihinden Hitlerle tarihsel bir koşutluk taşıyan bir Aguirre yaratmıştır. Amazon'a bir saygı niteliğinde El Dorado'ya doğru nehir akıntısı yönünde yapılan ve Pizarro'nun gezisinin devamı olan yolculuk, aynı zamanda Nazi Götterclammerung'una doğru bir yolculuktur. Yolculuk ürpertici bir şekilde dakiktir. Kralın görevine salda son veren Aguirre, daha sonra kralın hizmetkârını da öldürmektedir. Tüm bu olup bitenleri, papaz anlatıcı, ikiyüzlü bir şekilde olaya müdahale etmeyi reddederek, on altıncı yüzyıla değil, yirminci yüzyıla ait bir mürettebatın zorlama oylarının arkasına sığınarak yapmaktadır. Yolculuk, Heideggerci uyuşukluk ile Wagnerci coşkunkluk, *dasein*'in (varoluş) günlük huzursuzlukları ile aşkınlığın kuruntulu yanlış inançları arasında şiddetle salınmaktadır. Aguirre ölmek üzere olan kızıyla beraber El Dorado krallığına girdiğine dair sanrılar görürken; Kızılderililerin saldırısına uğrayan, hastalığa yakalanıp yavaşça ölen mürettebat akıntıda dönüp duran çaresiz saldaki bir ceset yığınının indirgenmektedir. Kendine özgü yer değiştirme üslubunda otuz yıl geriye gitmek için, Herzog, dört yüz yıl geriye gitmekte ve anayurdu Bavyera'nın topografisinin yerine Amazon ormanlarını koymaktadır. Böylece, modern alegori olarak tarihsel destin, çok uzaklarda ve aynı zamanda çok eskilerde kalan, fakat yine de esrarengiz bir şekilde yakın olan bir zaman-mekân imgesinin karmaşık ikizlemesiyle biri fiyatına iki aynı tarih ve iki aynı zorba ortaya çıkarmaktadır (1997, s.149-150).

Herzog'un Avrupa sömürgeciliğinin Güney Amerika'daki varlığına yeteri kadar özenli yaklaşmadığını iddia eden Shohat&Stam'e göre ise film, yerli halkın meçhul oklarına maruz

kalan Avrupalıları mağdur göstererek ve İnka ihtişamına dair hiçbir imayı gündeme getirmeyerek, sömürgeciliğin derinlikli eleştirisinden uzaklaşmaktadır. Fakat film yine de bir yönüyle kelimenin tek anlamıyla beceriksizce daireler çizen fetihçi anlayışa odaklanmayı başarmaktadır. Herzog, somut bir biçimde deforme olmuş Hitler benzeri megaloman bir karakter üzerinden Avrupa sömürgeciliğini ve onun paranoyaya varan psişik köklerini açıkça ortaya koymaktadır. Film, sömürgeciliğin kurbanlarına da mütevazı bir ses olmayı başarmaktadır. Yaşam tarzı bütünüyle değiştirilmiş Prens Balthasar, özgürlük için çabalayan köle Okello ve Carjaval'ın, “*Kilise daima güçlünün yanındaydı.*” diyerek yardım talebini reddettiği İnez gibi. Filmin son bölümleri ise sömürgeciliğin aşırı derecede inkârı üzerine kurgulanmıştır. Salın içindeki grubun yerlilerin oklarına maruz kaldıkları bir sahnede, grubun içindeki bir askerin bedenine isabet eden oklara bakarak, “*Bu ok değil, bu kan değil.*” demesi, bu inkârın bir örneğini resmetmektedir (2014, s.85).

Herzog sömürgeciliğin açık niyetini ve onun derinlikli analizini vermekte zaman zaman yeterince istekli olmasa da filmin sömürgeciliğe eleştirel yaklaşmadığını iddia etmek yanlış olacaktır. Kolker, Aguirre geleneksel bir yönetmen tarafından yapılsaydı, filmin büyük oranda tropik bir ormanda doğa karşısında insan üzerine egzotik bir kostüm filmine döneceğini belirtmektedir. Herzog da bunu belirli ölçülerde yapmaktadır ama aynı zamanda bu karşılaşmadan faşizmin tarif edilemez çekiciliği üzerine bir fantezi yaratmayı da başarmaktadır. Herzog bunu bir aşamaya kadar karakterleri kendi ortamları içinde gözlemlleme tarzıyla başarmaktadır: Mesafeli, görünüşte çapraşık olmayan bir bakış tarzı açıklama yapmayı ve araştırmayı reddetmektedir ve çerçeveye her şeyin eşit olarak yerleştirilmesini benimsemektedir. Bu yöntem, bir ilişkiler ve bakış açıları alanını göz önüne sermektedir. Aguirre, El Dorado'yu bulabileceği inancıyla çıldırmış, fiziksel olarak çarpılmış bir delidir. O ve Amazon boyunca yolculukta kendisine eşlik etmeye zorladığı fetihçiler, bölgenin tehlikelerine göğüs germekle beraber arayışlarının imkânsızlığını görmekten uzaklaşmışlardır. Yalnızca güvenli konumdaki izleyiciler, bu ekibin güçsüzlüğünü ve Aguirre'nin deliliğini fark edebilecek pozisyona sahiptirler. İmha görüntüleri ile birlikte Aguirre'nin öfkesi sonucu katledilen insanlar, hastalık, açlık, görülmeyen yerlilerin kıydan attığı okların yanı sıra doğanın varlığının ve sömürgecinin deliliğine aldırmaçlığının görüntüleri -tıpkı Aguirre'nin salı ele geçiren maymunları yeni takipçileri olarak kabul etmesi gibi- sanrı haline gelen bir sıradanlıkla görülmektedirler. Bu bağlamda bir zirve duygusundan

söz etmek mümkün değildir; Aguirre ve adamları kendi kendilerini imha ettiklerinin bilincinden bütünüyle uzaklaşmışlardır (2010, s.231). Fethetmeye yönelik arzu o denli güçlü bir hale gelmiştir ki, sömürgecinin algı dünyası bütünüyle alt üst olmuştur. Fethetme arzusu tatmin edilmedikçe de sömürgecinin gerçekliğinde kırılmalar yaşanmaya başlanmış ve bu kırılma, sömürgeciyle beraber etrafındaki her şeyi de yutmaya başlamıştır.

Diğer taraftan, film boyunca Herzog'un kamera kullanımı hem sömürgecinin hem de mağdurların açıkça tanımlanmasına yardımcı olacak şekilde konumlanmaktadır. Gregory A. Waller, "Aguirre, The Wrath of God: History, Theater, and the Camera" (2015) adlı makalesinde, Herzog'un filmde kamerayı kullanma biçimine odaklanmaktadır. Ormanın içinde terk edilmiş bir köyde, arka plandaki sakin ormanın içinde kuşlar öterken, Aguirre bir grup askere dönerek iradesinin zaferini kusursuz bir şekilde yansıtan bir konuşma yapmaktadır. Kameranın spesifik kurulumu ve eylemle olan doğrudan ilişkisi, Aguirre'nin kendi durumuna yönelik açıklamasını tanımlar niteliktedir. Baş ve omuzdan yapılan bir çekimde, Aguirre sabit bir kamera çerçevesi içinde tek başına durmaktadır. Aguirre, bu sahnede her ne kadar askerlere yönelik bir konuşma yapsa da "Tanrı'nın gazabı" olduğunu ilan ederken doğrudan kameraya yaslanmaktadır/bakmaktadır. Benzer çekim filmin final sahnesinde Aguirre'nin son monolüğünde da görülmektedir ve bu özel baş-omuz çekimi, film boyunca sadece Aguirre'nin sahnelerinde değil, ana karakterlerin hemen hepsiyle gerçekleştirilmektedir. Kameranın yüzlere odaklı bu yavaş çekimi, karakterlerin keşif grubunun diğer üyelerine yönelik bir konuşma yapıp yapmadıklarına bakmadan, onların daha çok kendilerini tanımlama ve özdeşleşme kurmasına yardımcı olmaktadır. Bu kendini tanımlama ve anlatma anları filmin anlatısında zaman zaman çatlaklar oluşturuyor gibi görünmektedir. Örneğin, yerli adamın ikinci gelişle ilgili efsaneyi anlattığı ve Balthasar'ın kendisinin ve halkının kaderinin İspanyolların elinde nasıl şekillendiğini anlattığı sahneler benzer şekilde çekilmiştir. Balthasar, kaderlerinin nasıl değiştiğini anlatırken basit bir baş-omuz çekiminin içinde tek başına durmaktadır. Fakat filmin başında Pizzaro'nun da yaptığı gibi Aguirre bu tür çekimlerde doğrudan kameraya bakarken, Balthasar başını eğik tutmaktadır. Sadece saçını diğer yana doğru iterken gözlerini ve bileklerindeki zincirleri görmekteyizdir (2015, s.62-63). Sömürgecilerin doğrudan kameraya bakarak konuşmaları ile mağdurların başlarını eğerek ya da gözlerini kameradan kaçırarak konuşmaları, filmin içindeki güç ilişkilerinin tanımlanmasına doğrudan yardımcı olmaktadır. Hayatı kendi arzuları

doğrultusunda şekillendirmek isteyen sömürgeci, kendine güveninin bir sonucu olarak başını dik tutup, doğrudan kameraya bakarak, gücünü haykırmaktadır. Mağdur olan ise tam aksi yönde hareket etmektedir. Aynı çekim tekniği, karakterlerin kendini tanımlamada ve aktarmada etkileyici bir anlatım aracına dönüşmektedir.



Görsel 22: Aguirre, Tanrı'nın Gazabı



Görsel 23: Aguirre, Tanrı'nın Gazabı

Film, Avrupa medeniyetinin tüm tarihini bir yolculukta somutlaştırmaktadır. Medeniyetten uzaklaştıkça, sadece “ilkel” olanın doğasıyla değil, modern olanın “özü” ile de karşılaşmaktayızdır. Bu yolculuk, sadece diğer insanların yaşam alanlarını fethetmekle ilgili değildir; aynı zamanda, insanın kendi tanrısal gücüne olan inancı, açgözlülüğü, hırsı ve vahşeti ile de ilgilidir (White, 2015, s.20). Askerler tarafından dövülerek nehre atılan bir at, özgürlükleri ellerinden alınan ve kötü muamele gören yerliler, mecbur kalınmadıkça söz hakkı tanınmayan kadınlar ve doğanın fethine karşı gemlenemez bir arzuyla hareket eden askerler, sömürgeci ve baskıcı Avrupa medeniyetinin tarihini özetler bir niteliğe sahiptir.



Görsel 24: Aguirre, Tanrı'nın Gazabı



Görsel 25: Aguirre, Tanrı'nın Gazabı

Filmde Batı uygarlığına özgü sömürgeci arzuların tamamı Aguirre'nin bedeninde cisimleşmiştir. Coşkun bir fetih arzusuyla dolu olan Aguirre, doğaya, hayvanlara ve yerli halka karşı son derece acımasız ve katıdır. Zenginliğe giden yolda yapılacak olan her zulmün

meşru olduğunu düşünen Aguirre'nin zalimliği ve megalomanlığı filmde bireysel bir çerçevede içinde ele alınsa da, Aguirre, aslında Batılı sömürgeci düşüncenin bir alegorisi olarak tasarlanmıştır. Aguirre, Avrupalıların sömürgeciliği “doğal bir hak” olarak görme eğilimlerinin temsilcisi olarak başarıyla resmedilmiştir. Aguirre'e göre, Latin Amerika'yı kendisi işgal etmezse, mutlaka başkaları gelip işgal edecektir ve kendisi de “başarısız” olarak anılacaktır. Aguirre için, Latin Amerika önünde sonunda “Beyaz Adam” tarafından işgal edilmesi gereken bir yerdir. Bu bağlamda, Aguirre'nin deliliği, sınır tanımazlığı, megalomanlığı ve acımasızlığı, Batılı sömürgeci pratiklerle özdeş bir yapıdadır. Herzog, Batılı sömürgeci arzuyu tarihi bir figür üzerinden cisimleştirerek, kendi paradigmasını özgün bir anlatıyla beyaz perdeye aktarmıştır.

3.2.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak

Modern insanın doğal hayatı kendi sınırları içinde keşfetme lüksü bulunmadığı için onu ancak filmler, belgeseller, romanlar ve televizyon programları üzerinden takip etmektedir. Günümüzde gerçekte çok az insan doğayla hemhal olarak yaşamının nasıl bir duygu olduğunu tarif edecek durumdadır. Daha önceki bölümlerde de üzerinde durduğumuz bu fikirlerin bizi getirdiği nokta: Çok fazla deneyimleyemediğimiz yaban hayatının kültürel çalışmalarda nasıl temsil edildiğidir. Bu nokta, bizi bir şekilde eko-eleştiriye götürmektedir ve Werner Herzog filmleri bu bağlamda eko-eleştirel okumaya oldukça açık yapımlardır. Bunun nedeni, yönetmenin yalnızca filmlerini vahşi doğa içerisinde çekme gayretinde olmasından kaynaklanmamaktadır; aynı zamanda, yönetmenin bu doğayı şekillendirme, onun adına söz söyleme ve onu bir manipülasyon aracı olarak kullanmasıyla da doğrudan ilişkilidir. Yönetmenin ilk dönem filmleri arasında yer alan *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* da yönetmenin bu yaklaşımını özetleyen bir yapıya sahiptir.

Daha önce de vurguladığımız üzere, Herzog açık bir şekilde doğa ile insan arasında aşılması gereken bir çizgiden söz etmektedir. Bu yaklaşımı filmlerinin bir parçası haline getirmekten çekinmeyen yönetmenin *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* filminde de benzer türden bir yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Her ne kadar bu filmde doğanın “aşılması” gereken çizgisini aşmaya çalışan insanlar Avrupalı yayılmacılar olsa da ve onların bu sınır çizgisini aşmaktaki niyetleri onaylanmasa da son kertede doğa, filmde “acımasızlığın” ve “tekinsizliğin” temsilcisi olarak tarif edilmektedir. Eko-eleştirel çerçeveden filmi analiz

ederken, “eleştirel” olana bütünlükçü yaklaşmak durumundayızdır. Yönetmen bir taraftan sömürgecilik eleştirisi yaparken, diğer taraftan doğayı “Öteki” kılmaktan çekinmemektedir. Dolayısıyla, eleştirel anlamda ele aldığımızda film bir yanıyla “başarılı” (sömürgeciliğe eleştirel bakması) gibi görünse de, diğer yanıyla açık bir şekilde “tökezleyen” (doğayı tekinsiz ilan etmesi) bir yapıya sahiptir.

Herzog, filmleri hakkında konuşurken doğayı ve doğanın filmleriyle olan ilişkisini aşağıdaki şu sözlerle ifade etmektedir:

“Filmlerimin çoğu Sahra Çölü’nde ya da ormanlarda çekilse de, ben doğa düşkünü ya da doğasever insanlardan değilim-olağanüstü çekincelerim var. Yaratılışın kendisinde çok fazla yanlış var. Bugünlerde her yerde görüyorsunuz, eğer doğaya ya da doğal yiyeceklere dönüş yaparsak insanın uyumu artarmış-sanki doğada herhangi bir uyum varmış gibi. Bunun hakkında düşündükçe mideme ağrılar giriyor. Basit bir şekilde doğanın ve evrenin kötülüklerinden uzakta bir çeşit onurlu savaş vermeliyiz” (Gandy, 1996, s.8).

İnsan-merkezciliğin sınırlarını zorlayan bu türden düşüncelere sahip bir yönetmen filmlerinde doğayı nasıl temsil edecektir? Her şeyden önce Herzog kendini doğadan bütünüyle soyutlamıştır. Kendini onun bir parçası olarak görmemektedir; onu bir çeşit doğal düşman olarak tarif etmektedir ve bu düşmanla mücadele etmeyi teklif etmektedir. Bu bakış açısının doğaya insan-merkezci bir bakıştan azade bir şekilde temsil etmesi mümkün değildir. Dolayısıyla, Herzog’un filmleri doğayla ilgili pek çok önyargılı temsille kuşatılmış gibi durmaktadırlar.

Herzog doğayla ilgili düşüncelerini *Aguirre, Tanrı’nın Gazabı*’nda orman üzerinden somutlaştırmaktadır. Filmde orman her karede maddi varlığını hissettirmektedir. Hem hayatta kalmak hem de zenginliğe ulaşmak için aşılması gereken bir engel olarak sunulan orman, Herzog tarafından yerli halkla özdeşleştirilmiş ve işgalcilere karşı savaş açan bir karakter olarak sunulmuştur. Belli aralıklarla Aguirre’nin komutasındaki sala oklarla saldıran yerliler, Herzog’un kamera çerçevesine neredeyse hiç girmemişlerdir. Böylece, saldaki pek çok kişinin ölümüne neden olan okların yerli halk tarafından değil de orman tarafından yollandığı izlenimi yaratılmıştır. Filmde doğa, işgalcilerin ilerlemesini engelleyen, onları anafolar içinde ölüme terk eden ve en nihayetinde işgalcileri küçülterek yok eden acımasız ve katı bir

varlığa dönüşmüştür. Ormanın işgalciler karşısında bir direnişçi olarak resmedilmesi seyircinin ona olan bakışını yumuşatmamaktadır; çünkü her şeyden önce orman tehlikelerle dolu, tekinsiz bir yer olarak sunulmuştur ve Aguirre'nin salında köle olarak tutulan yerli insanların ölümüne de neden olmuştur. Böylece, orman/doğa, işgalci olsun ya da olmasın, hemen herkesin sonunu getirebilecek güvenilmez bir mekân olarak sunulmuştur.

Paul Cronin'in *Herzog on Herzog* (2003) adlı kitabında, Werner Herzog, *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* filmindeki orman manzaralarıyla ilgili şöyle bir açıklama yapmaktadır:

“...Filmlerimdeki manzaralar asla sadece pitoresk ya da Hollywood filmlerinde sıklıkla gördüğümüz doğal arka fonlardan ibaret değildir. *Aguirre*'de de orman, asla bir televizyon reklamındaki gibi bereketli ve güzel bir ortam değildir. Bazen filmdeki ormanın o kadar garip bir gerçekliğini görürsünüz ki, ona güvenemezsiniz ve bunun sadece bir film hilesi olduğunu düşünürsünüz. Orman gerçekte bizim rüyalarımız, derin duygularımız ve kâbuslarımızla ilgilidir. Orman sadece bir yer değildir; aklımızın bir ifadesidir. Orman neredeyse insan niteliklerine sahiptir...” (2003, s.81).

Herzog, filmde çizdiği “güvenilmez” ve “tekinsiz” orman imgesini insan-biçimci gerekçelerle sıralarken, muhtemelen içine düştüğü anlatsal çelişkilerden habersizdir. Orman, insan aklının bir ifadesiyse ve ona attığımız negatif yaklaşımlar yine bizim “rüyalarımız” ve “korkularımız”la ilgiliyse, bu durumda “tekinsiz” ve “güvenilmez” olan orman değil, bizatihi insanın kendisi ve zihni değil midir?

Gandy'e göre, Herzog, *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* filminin açılış sahnesinde sefere çıkmaya mahkûm edilmiş İspanyol fetihçilerin portresini çizerken, insan yaşamının önemsizliğini gökyüzü, dünya ve insan arasında böldüğü bir çerçeve içerisinde simüle etmektedir. V. M. Stiles bu sahneyi aşağıdaki şu ifadelerle tarif etmektedir: “*Solda geniş bir dağın neredeyse dikey düşüşünü görmekteyiz; sağda, küçük başıboş bir bulutla karşı karşıyayız; arada, ilk bakışta zar zor fark edilebilen ve bitmeyen bir karınca sürüsüne benzeyen adamlar.*” (akt. Gandy, 1996, s.8). Herzog, bu sahneyle seyirciye insanın doğa karşısındaki korunaksızlığını aktarmaya çalışmaktadır. Bu bağlamda Herzog, insanın doğayla girişeceği her türlü savaşı kaybedeceğini daha ilk sahnede vurgulamaktadır.



Görsel 26: *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı*

Bu sahne karşıtlıkları açığa çıkarmak üzerine kurgulanmıştır. Gandy'e göre, insanın varlığıyla doğal nesnelerin varlığı arasındaki karşıtlığı dramatize ettiği için, Herzog'un bakışı varoluşsal olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla, birey toplumdan kurtulabilse de hem doğadan hem de ölümlülüğün nihai mantıksızlığından kurtulamaz. Tıpkı Albert Camus gibi, Herzog da Teilhard de Cahardin'in "canlı organizmaların biyosferi" olarak tarif ettiği şeyle ilgilenmemektedir; ama cansız dünyanın fizikselliği karşısında adeta büyülenmiştir: "Kayalar, kum, deniz, rüzgâr ve dağlar" (1996, s.8).

Diğer taraftan, filmde tıpkı sömürgeciliğin temsili gibi doğanın temsili de alegorik bir anlatıyla şekillenmiştir. Bu anlatı, yine açılış sahnesiyle birlikte varlığını güçlü bir şekilde hissettirmektedir. Geniş kamera açısı ve uzak bir planla başlayan ilk sahnede sislerle kaplı dağın tepesinden aşağıya inen bir grup insan gösterilmektedir. Lutz P. Koepnick'e göre, bu sahne aynı zamanda filmin geri kalanında seyircinin tanıklık ettiği sömürgeciliğin çöküşünün başlangıcıdır (akt. Brockmann, 2010, s.334). Öte yandan, Herzog, daha en başından beri insanın doğa karşısındaki konumunu metaforik bir çerçevenin içine yerleştirmiştir. Yavaş adımlarla ilerleyen ve bir karınca sürüsünü andıran bu insan grubu, doğanın engin ölçeği içerisinde küçültülmüştür. Hipnotik bir müzikle desteklenen açılış sahnesi, şiirsel ve bir o kadar da tedirgin edicidir.



Görsel 27: *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı*

Nihayetinde, Herzog'un doğaya karşı sahip olduğu güvensizlik duygusu filmde sıklıkla hissedilmektedir. Doğa, filmin içinde yoğun olarak “tekinsiz” bir yer olarak tarif edilse de diğer yandan bireylerin kendi kültürlerinin ötesini görebilecekleri eylemler için fırsatlar sunan bir aracıya da dönüşmektedir. Bu bağlamda nehir, Aguirre için El Dorado'ya, dolayısıyla zenginliğe giden bir yol niteliğindedir. Nehrin aşılmasıyla gelecek olan zenginlik, Aguirre için İspanyol kültürünün dışına taşacak olan kendi otorite alanını açmakla eşdeğer niteliktedir. Nehir, bu bağlamda doğa, tehlikenin sınırsızca kol gezdiği bir yer olmakla beraber, aynı zamanda umudun ve kurtuluşun da temsilcisidir. Film, doğayı hem aşkın bir kurtuluşun temeli olarak görmektedir hem de barındırdığı tehlike potansiyeli nedeniyle, açık bir çıkmaz olarak tarif etmektedir.

3.3. Bir “Kültürsüzleştirme” Aracı Olarak Sömürgecilik: *Fitzcarraldo*, 1982



Görsel 28: *Fitzcarraldo* (Film Afişi)

Filmin Künyesi

Filmi Orijinal Adı: *Fitzcarraldo*

Yönetmen: Werner Herzog

Yapımcı: Werner Herzog, Lucki Stipetic

Yapım Yılı: 1982

Senaryo: Werner Herzog

Görüntü Yön: Thomas Much

Müzik: Popol Vuh

Oyuncular: Klaus Kinski, Claudia Cardinale

Dil: İngilizce/Almanca

Türü: Dram, Macera, Tarihi

Süre: 158 Dakika

3.2.1. Filmin Kısa Öyküsü

Hikâye on dokuzuncu yüzyılın başlarında Amazon bölgesinde kauçuk ticaretinin hızla önem kazandığı bir dönemde geçmektedir. Film, bölgede yaşayan Kızılderililer tarafından “Fitzcarraldo” olarak çağrılan Brian Sweeney Fitzgerald’ın Güney Amerika ormanlarında bir opera inşa etmek istemesine ve bu isteğinin günden güne bir saplantıya dönüşmesine odaklanmaktadır. Fitzcarraldo, amacına ulaşmak için önce demiryolu, daha sonra da buz işine girer fakat iki işte de başarılı olamaz. Amacına ulaşmakta kararlı olan Fitzcarraldo, son çare olarak kauçuk işinde şansını denemek ister ve hayaline ulaşmak için kauçuk baronlarından yardım alır. Buharlı bir gemiyi Amazon ormanlarının tepesine götürerek ve orada bir opera binası inşa ederek, hayranı olduğu İtalyan tenor Enrico Caruso’ya Amazon ormanlarının zirvesinde şarkı söyletmekte kararlı olan Fitzcarraldo, sonunda bir grup insanla buharlı bir gemiyi zorluklarını hesaba katmadan Amazon’un zirvesine taşımaya kalkışır. Fakat bu grotesk çaba Amazon ormanlarında çamura saplanmaktan öteye gidemez.

3.3.2. Sömürgecilik Metaforu Olarak Opera

Fitzcarraldo (1982), sömürge altındaki ülkenin kültürünü “aşağı” gören ve kendi kültürünün “üstünlüğünü” yerel halka göstermek adına, Batı’yı Amazon ormanlarına taşımaya çalışan bir adamın hikâyesini anlatmaktadır. Hardy, modern sömürgeciliğin yönetimini açıklarken “kadro sömürgeleştirilmesi” kavramını kullanmaktadır. Hardy’e göre, sömürgeciler kalıcı olmak adına siyasi ve teknik yönden sistemli değişiklikler yapsalar da kalıcı olmakta zorlanırlar. Çünkü sömürge altındaki ülkelerde bir süre sonra milliyetçi ve maneviyatçı hareketler baş gösterir (akt. Metin İşçi, 2000, s.63). Dolayısıyla, sömürgeci devletlerin kalıcı olmaları için siyasi, askeri ve teknik açıdan “üstün” olmaları yeterli değildir. Kültürel olarak da sömürge altındaki halkları kontrol altına almaya ihtiyaç duymaktadırlar. Bu noktada, direkt olarak değil, dolaylı olarak kendi kültürlerinin “üstünlüğünü” yerel halka kabul ettirmeye çalışmaktadırlar. Metin İşçi’ye göre, sömürgeci devletler bu noktada öncelikle sömürge altındaki ülkelere kültürleriyle fethetmezler; onları “kültürsüzleştirerek” ve “kültürsüzlüklerine” inandırarak etki altına almaya çalışırlar (2000, s.76). Bu bağlamda, *Fitzcarraldo*’da opera, Amazon halklarını “kültürsüzleştirme” aracı olarak kullanılmaktadır. Filmin merkezinde yer alan opera, Avrupa medeniyetinin simge unsurları arasında yer almakta ve Batı uygarlığının “gelişmişlik” düzeyinin sanattaki karşılığını temsil etmektedir. Dolayısıyla opera, *Fitzcarraldo*’da Batı uygarlığı ve onun “üstünlük” iddiasının metaforik karşılığı konumundadır. Batı’nın sadece bilim

ve teknoloji alanında değil, aynı zamanda sanatta da “vahşilerden” üstün olduğunu kanıtlamaya çalışan sömürgeci yaklaşım, opera binasını Amazon ormanlarının merkezine inşa ederek, Batı uygarlığının “zerafeti”ni, teklifsiz bir şekilde, “barbar” olarak kodladığı grupların alanına sokmaktadır. Bu girişim, sıklıkla gülünç ve sürreal bir manzaranın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Herzog, tıpkı *Aguirre, Tanrının Gazabı*’nda olduğu gibi, *Fitzcarraldo*’da da, Batı’nın politik tutumunu eleştirmek için Batılı megalomaninin karşısına Üçüncü Dünya’nın ormanlarını koymaktadır. Tekrardan Avrupalı bir kahramanın Peru’nun vahşi doğasında kendi özel takıntılarının peşinden gitmesini görmekteyizdir. *Aguirre, Tanrı’nın Gazabı*’nda şiddetin tarihsel yönüne vurgu yapılırken, *Fitzcarraldo*’da günümüz kültürel emperyalizminin çok daha ince işlenmiş bir formuna ve doğal kaynakların istikrarlı bir şekilde sömürülmesine vurgu ön plândadır. Örneğin, *Aguirre, Tanrı’nın Gazabı*’nda ekibin içinde bulunan bir rahip, iki barışçıl Kızılderiliyi İncil ile etkileyerek Hristiyanlık dönüşümüne yönelik ısrarlı İspanyol tutumu açığa çıkarırken, *Fitzcarraldo*’da diğer ulusları dönüştürmek ve kışkırtmak için operaya başvurulmaktadır (Melbye, 2010, s.126).

Opera filmde kışkırtıcı bir konumda olmakla beraber aynı zamanda farklı kültürler arasında ikilik yaratma işlevi de görmektedir. Ronald H. Dolkart’a göre, opera bilgisi, Avrupa kültürü ile yerli kültür arasındaki ikiliği anlamaya yardımcı olmaktadır. Opera, Batı kültürünün Güney Amerika’daki ilerlemesinin ve gücünün bir sembolü olarak öne çıkarak bir kimlik oluşturmuştur; çünkü opera bilgisi ve bağlılığı, elit bir alanı temsil etmektedir ve bu alan yerli olanı küçümsemektedir. Operayı çevreleyen irfan; Arjantin, Meksika ve Brezilya gibi ülkelerdeki oligarşi üyelerinin Avrupa müziğinin bu türüne olan ilgisini arttırmış ve bu müzik türünün en ünlü icracılarının bölgede yer alması gerektiği fikrini doğurmuştur. Operanın Latin Amerika’daki bu imajı, Herzog’un *Fitzcarraldo*’sunda zirve noktasına ulaşmaktadır (1985, s.126). Dolayısıyla opera, Beyaz Avrupalı oligarklar tarafından yerli kültüre karşı kendi kültürlerinin “üstünlüğü”nü temsil eden bir çeşit kültürel silah olarak kullanılmıştır. Bu bağlamda, opera, filmde ikiliği temsil eden bir metafor olarak da seyircinin karşısına çıkmaktadır. Esas olarak “ikilikler” filmin ana çatısını oluşturan unsurlar arasında yer almaktadır. Sadece yerli kültür ile Avrupalı kültürü arasında kurulmuş olan ikilik değil, aynı zamanda makine ile doğa, beyaz derili ile siyah derili arasında kurulmuş olan ikilikten de söz etmekteyiz. Filmin temel izleği yoğunluklu olarak ikilikleri temsil metaforlar üzerinden ilerlemektedir ve bu bağ-

lamda opera metaforu “kültürsüzleştirme” çabasının bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Sonuç olarak, müzik, filmde “diğeri”ni betimleyen ya da tasvir eden merkezi bir rol üstlenmiştir. Bu noktada, sanatın egemenler tarafından bir manipölasyon aracı olarak kullanılma biçimine de tanıklık etmekteyizdir.



Görsel 29: *Fitzcarraldo*



Görsel 30: *Fitzcarraldo*

Sömürgecilik faaliyetlerinin Latin Amerika’nın kültürel hayatında yarattığı ikilik, şaşırtıcı olmayan bir şekilde Latin Amerika’nın üst tabakası tarafından güçlü bir şekilde benimsenmiştir. Bu tabaka, Avrupa kültürüne ulaşmadaki rahatlığını kendini ülkesindeki alt tabakadan ayırmanın bir aracı olarak görmekteydi. Holkart’a göre, Latin Amerika’daki seçkinler, barbarlık ile medeniyet arasındaki ikiliği istikrarlı bir şekilde kucaklamışlardır. Bu bağlamda, Latin Amerika, bir yandan ilerici ve olumlu, diğer taraftan barbar, gerici ve negatif olarak iki farklı anlayış içine sıkıştırılmıştır. Bu iki anlayışın dışında herhangi bir seçeneğin daha bulunmuyor oluşu, hem yabancıların görüşünü hem de bölgenin kendi imajını büyük oranda şekillendirmiştir. Bu süreç, beşinci yüzyıldaki sömürgeci tahakkümden, modern dönemdeki çağdaş kalkınma tartışmalarına kadar uzanmıştır. Bu ikilik, Herzog’un filmi *Fitzcarraldo*’nun merkezinde yatmaktadır. Film, Avrupa müziğine verilen tepki ile Latin Amerika’ya verilen tepki arasındaki çatışmadan doğmaktadır. Dolkart, Latin Amerikalılar ve Latin Amerikacılar “medeniyet” ve “barbarlık” kavramlarını güçlü bir şekilde tartışmaya açsalar da bu iki kavramla birlikte ortaya çıkmış olan “ikilik”lerin sadece resmi literatüre değil; aynı zamanda sosyal hiyerarşilerin, siyasal sistemlerin, ekonomik kalkınma modellerinin ve elbette kültürel fenomenlerin içine de sızdığını belirtmektedir. Genel anlamda, bu tartışmalardaki “medeniyet” kavramı, Avrupa modernleşmesi için anahtar bir kelime haline gelmiştir. Sonuç olarak, Latin Amerika, Eski Dünya’da ikamet edenlerden farklı olanların yaşadığı anıtsal coğrafi biçimlerden ve engin topraklardan meydana geldiği için, Avrupa’dan gelenler (İspanyol ve Portekizli-

ler başta olmak üzere), bölgeyi kendi imajları içinde yeniden kurmakta ısrar etmişlerdir (1985, s.125-127).

Fitzcarraldo'daki ana kahramanın, Avrupa müziğini Amazonların doruklarında çalmaya yönelik ısrarcı tavrını, Avrupa medeniyetinin “üstünlüğünü” bölge halkına dayatma gayretinden bağımsız okumanın mümkün olmadığından ve bu dayatmanın, bölge halkına “kültürsüzleştirme” gayreti üzerinden yapıldığından daha önce söz etmiştik. Bu yönüyle, *Fitzcarraldo*'da on altıncı yüzyılın imparatorluk maceraları ile on dokuzuncu yüzyılın Romantik hayalleri birleşmektedir. Bu birleşmeden Avrupa sömürgeciliğine dair güçlü bir metafor üreten Herzog, Avrupa sömürgeciliğini Amazon ormanlarında çamura saplamaktadır. Neticede filmin finalinde kahraman yıllarca hayalini kurduğu şeyin gülünç ve yetersiz bir provasıyla yetinmek zorunda bırakılmaktadır.

3.3.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak

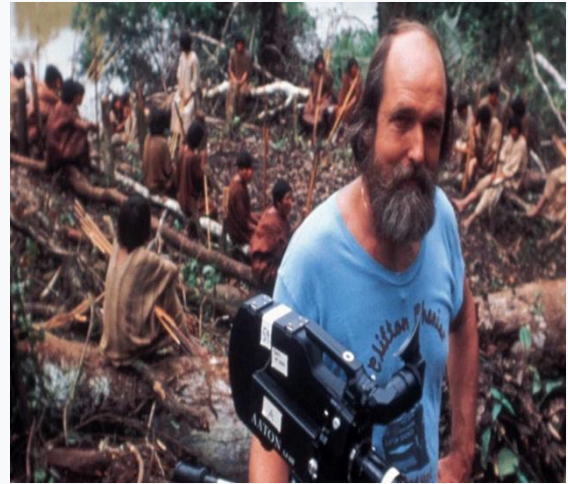
Herzog, *Fitzcarraldo*'da (1982) zengin bir maceraperestin Peru ormanlarındaki yerlilere İtalyan operasını getirme konusundaki gülünç takıntısını betimlemektedir. Bu filmle Herzog, sömürgecilerin saçmalığa varan kibrini ve “Öteki” olana saygısızlığını güçlü bir şekilde eleştirmektedir. Fakat son derece ironik bir şekilde, kendi projesi, filmin eleştirmek istediği şeyi canlandırdığı için yoğun bir tepkiye ve eleştiriye maruz kalmıştır. Film ekibinin yerli topraklarını istila etmesi ve yerli halkı istismar etmesi, kampın yerliler tarafından yakılarak yok edilmesine neden olmuştur (Kaes, 2008, s.698). Horak'a göre ise, film çekimleri boyunca yaşananlar, başka herhangi bir yönetmene projeyi iptal ettirebilecek düzeyde iken, Herzog'un yoluna devam etmesine engel olmamıştır. Herzog, “*Bu projeyi terk edersem, hayalleri olmayan bir adam olurum. Bu şekilde yaşamak istemiyorum.*” şeklinde demeçler vermiştir ve çekimler, en az bir Kızılderili'nin ölümüne neden olmuştur. Herzog, aşırı tehlikeli bir şekilde tekneyi bir dağın tepesinden aşağıya indirmekte ısrar ettiği için neredeyse film ekibinin tamamı ölümle karşı karşıya gelmiştir (2014, s.31).

Kültürel kibri/küstahlığı ve kendine hak görme anlayışıyla, geminin altında ezilerek ölen yerli halka karşı kayıtsız kalan Avrupalı bir sömürgeci olan Fitzcarraldo'nun gemlenemez arzusu; en olmadık yer olan Amazonlarda Enrico Caruso'ya şarkı söyletmeye çalışarak, Avrupa kültürünü yeniden inşa etmeye dayanan bir arzudur (Bruce Bennet, 2014, s.127). Herzog'un da

hem yerli halkın ölümüne hem de doğanın tahribine neden olan filmin çekimi aşamasında tıpkı yarı kurgusal bir karakter olan Fitzcarraldo gibi “kibirli” bir kayıtsızlık içine girdiğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Film, Avrupalı zengin bir sömürgecinin ölümlere ve tahribata varan küstahlığı/kayıtsızlığı üzerinden Romantik bir hikâye üretmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda, Herzog, Amazon ormanlarının en sığ yerlerinden birinde Enrico Caruso’ya şarkı söyletme fikrine; sömürgeci kibirden, doğa talanından, insan ve insan olmayan canlıların ölümünden bağımsız bir yerden bakarak, kendi “Romantik” anlayışını sinemaya aktarma gayretine girişmektedir. Nihayetinde, Herzog, filmin çekim sürecinde bir şekilde kendini filmdeki ana karaktere dönüştürmüştür. Filmdeki kahramanın takıntılı bir şekilde Amazon ormanlarının orta yerine opera binası dikme ısrarı, Herzog’un her koşul altında filmini tamamlamak isteyen ısrarıyla benzerlik göstermektedir. Herhangi bir yönetmenin inandığı bir projeyi tamamlamak istemesi anlaşılabilir olsa da bunu doğanın tahribatı, yerel halkın ve film ekibinin hayatlarının pahasına yapmak istemesi, bir o kadar anlaşılmazdır. Eser ile yaratıcısı arasında keskin bir ayrıma gitsek bile, filmin yapım aşamasında, hem doğaya hem de yerel halkın özgürlük alanına yönelik gösterilen keyfi tutumdan, yönetmenin hem doğaya hem de insana yönelik etik çerçevesine dair fikir edinmek mümkün olabilmektedir.



Görsel 31: *Fitzcarraldo* (Kamera Arkası)



Görsel 32: *Fitzcarraldo* (Kamera Arkası)

Fitzcarraldo’nun Herzog’un en çarpıcı ve tartışmalı filmleri arasında yer almasına neden olan şeylerden biri de hiç kuşku yok ki çekim aşamasında yaşanan trajik olaylardır. Nick Thorpe, *Sunday Herald Magazine*’de (2007) bu konu üzerine uzun bir yazı kaleme almıştır. Thorpe, gerçekte yaşamış olan Jose Fermin Fitzcarrald’ı insanların ölümüne neden olan ve doğayı

sömürmekten çekinmeyen “kötü” bir insan olarak tarif ederken, Herzog’u da bu türden bir insanın “kötü” yönünü gizleyerek onu Romantik bir portre içine yerleştirmesinden ötürü eleştirmektedir. Thrope, esas olarak Herzog’a yönelik ağır eleştirilerini çekim aşamasında yaşananlar üzerinden getirmektedir. Thrope, herhangi bir özel efekt kullanmadan 340 tonluk bir gemiyi Amazon ormanlarının tepesine taşımaya çalışan ve bu deneyimi de, “*Bu doğanın en temel yasalarına meydan okuyan bir film,*” şeklinde açıklamaya çalışan Herzog’un hem doğaya hem de yerel halka olan kibirli yaklaşımını sorunsallaştırmaktadır. Thrope’a göre, yerel halkın bir kısmı bu filmin çekilmesinden rahatsızlık duymuştur ve bu sebepten çekim ekibiyle yerel halkın bir kısmı arasında çeşitli düzeylerde çatışmalar yaşanmıştır. Thrope, bu çatışmalar esnasında pek çok dramatik olayın yaşandığını belirtmektedir: Olaylar esnasında beş kişinin ağır yaralandığı ve birinin felç kaldığı iki uçak kazası meydana gelmiş ve izinsiz şekilde kanoyu alan bir Kızılderili boğularak hayatını kaybetmiştir. Pek çok insan hastalıktan mahvolmuş, zehirli bir yılan tarafından ısırılan bir yerli, trajik bir şekilde kendi ayağını testereyle kesme kararı almıştır. Geminin yaşadığı bir kazada, Herzog’un üç kameramanı vücutlarının çeşitli bölgelerinden yaralanırken, görüntü yönetmeni Thomas Mauch’un (daha önce bir pirana saldırısında ayak parmaklarından bazılarını kaybetmiştir) bu çarpışmada eli parçalanmıştır.⁴⁷

Bir yönetmenin film çekme pahasına doğaya, insana ve insan-olmayan canlılara yönelik taktığı tavır, hiç kuşku yok ki o yönetmenin bu konulara yönelik etik çerçevesine dair pek çok ipucu vermektedir. Meseleyi bu bağlamıyla ele aldığımızda filmlerdeki alt metinleri okumak çok daha kolaylaşacaktır. Bununla birlikte, Johnson’a göre, *Ayı Adam* filminde olduğu gibi *Fitzcarraldo*’da da Herzog’un doğaya olan yaklaşımı benzerdir. Doğa, Timothy Traedwell ile Brian Sweeney “Fitzcarraldo” Fitzgerald’ın Romantik arayışlarının merkezini oluşturmaktadır. Ancak, Romantizm arayışı ya da benzer yaklaşımlar, doğanın kendi içerisinde bir anlam ifade etmemektedir. Bu türden anlamları, doğaya biz atfetmekteyizdir ve Herzog da *Ayı Adam*’da olduğu gibi doğaya ölümcül ve öfkeli bir anlam yüklemektedir (Johnson, 2016, s.45-46). Bu bağlamda doğa, pek çok Herzog filminde en önemli aktör olmakla birlikte, rolü neredeyse değişmez niteliktedir: Öfkeli, kaotik ve ölümcüldür.

⁴⁷ Fitzcarraldo’nun çekim aşamasında yaşananların detaylı ele alındığı Nick Thorpe’un yazısına aşağıdaki linkten ulaşılabilir. <http://www.nickthorpe.co.uk/journalism/arts/herzog-fitzcarraldo-sunday-herald/> (Erişim tarihi: 24.12.2019, saat:15:41).

Herzog'un ormanlara ve bu bağlamda doğaya karşı takındığı katı tavır *Fitzcarraldo*'da da tüm açıklığıyla devam etmektedir. İnsanın doğadan bağımsız bir varlık olduğunu ima eden bu yaklaşıma göre, insan doğanın içinde savunmasızdır; çünkü doğa/orman bir şekilde “güvenilmez” derecede korkutucudur. Herzog bir bakıma ormanları, bilinmeyen katedraller olarak yeniden düzenleyip, onları sinemasal çerçevelerinin sınırlarını aşan yerler olarak betimlemektedir. Temelde Güney Almanya ile Güney Amerika ormanları arasında büyük farklılıklar olmasına rağmen, Herzog her iki bölgedeki ormanları aynı gizemli bilinmezine içine çekmektedir. Örneğin, *Fitzcarraldo*'da Güney Amerika manzarası kendi başına bir akla sahip gibidir ve içinde yaşayan sakinleri de bu vahşi doğanın ruhunu yansıtmaktadırlar. Karanlık ve boğucu orman, Batılı ziyaretçilerini tüketmektedir. Bu bakış açısı, aynı zamanda egzotik bir boyuta da sahiptir. Sabine Wilke, Herzog'un tasvirlerini Alexander von Humbolt'un “tropikleşmeler”i bağlamına yerleştirerek, “tropikleşme”yi bir izdüşüm biçimi olarak tanımlamaktadır. Böylece, “*Tropikal doğa gözlerimizin önünde bir gösteri alanına dönüşmektedir*” ve “*onun canlılığı, sıcaklığı, bereketi ve nemi, ilkel doğanın kötülüğü olarak yansıtılmaktadır.*” Herzog'un çalışmalarında orman, Batılı ziyaretçilere en başından itibaren kendini bir entrika ve ilham kaynağı olarak sunmaktadır (akt. Prager, 2017, s.231).

Herzog'un doğayı tekinsiz olarak tanımlaması sadece filmleriyle sınırlı değildir; bu yaklaşım aynı zamanda söylemlerinin de bir parçası haline gelmiştir. *Burden of Dreams* (Düşlerin Ağırlığı, 1982), *Fitzcarraldo*'nun çekim sürecini ele alan belgesel bir yapımdır. Bu belgeselin bir bölümünde Herzog'dan Amazon bölgesini tarif etmesi istendiğinde, Herzog, etrafını saran bir ahenk varsa bunun sadece “yoğun ve kolektif cinayet” olduğunu söylemektedir ve şu şekilde devam etmektedir: “*Bu yoğun kederin ve yoğun zinanın... yoğun büyümenin ve yoğun düzensizliğin karşısında tevazuyla eğilmek zorundayız.*” Jean Franco, birbiriyle alakasız, sayıklama gibi görünen ve artık meşhur olmuş bu sözlerin; Baltıklı filozof ve doğa bilimci Kont Hermann Keyserling'in, 1930'ların başında yayımladığı *South American Meditations*'da, yoğun flora ve faunayı defalarca “yaratılışın mayası” ve İspanyolca bir sözcük olan “gana”yla tanımlamayı tercih ettiği “iptidai bir şey”in yuvası olarak tarif etmesi kadar Humboldt geleneğinde olmasa da Germen bir tarz olduğunu işaret etmektedir. Keyserling'in yaklaşımı Humboldt'dan çok daha mistiktir ve Amazon manzarasını tüm yaşamın arketipik başlangıcı olarak idealleştirmektedir; onun karanlığı doğadaki saf kökenlerimizin gizli dilini konuşmaktadır. Franco, benzer bagajları boşaltmaktan imtina ettiği için *Fitzcarraldo*'nun da kendisini

bu egzotik gelenek üzerinden tanımladığını iddia etmektedir. Franco aynı zamanda film yapım süreci hakkındaki tartışmalara ve özellikle de Herzog'un Amazon yerlilerinin sömürmesi ve tehlikeye atması iddialarına da atıfta bulunmaktadır: “*Üretim tarzı, Herzog'un tasvir ettiğini öne sürdüğü sömürgeciliğin bir devamıdır ve gerçekçi gelenekte, bu eleştirel mesafeyi almak mümkün değildir.*” Avrupalı bir yönetmen/film yapımcısı, filminin üretildiği kültürün dışındaki bir şeyi nasıl hayalinde canlandırabilir ya da görselleştirebilir? Uzak geçmiş–endüstri öncesi, hatta yazı öncesi dünya görüşü- bizden uzak bir gelecek gibidir; soru, ister tarih öncesi dönemimizle isterse kıyametle ilgili olsun, sadece spekülasyonlarla sınırlıyızdır (akt. Prager, 2017, s.232).

Herzog'un *Aguierre, Tanrı'nın Gazabı*'nda (1971) Amazon'a biçtiği rol, *Fitzcarraldo*'da da benzerliğini korumaktadır. Gandy'e göre, Herzog, *Aguierre, Tanrı'nın Gazabı* ve *Fitzcarraldo*'daki girift ve içinden geçilmesi zor ormanlarda görünen doğal organizmaları insanın yapısını açık bir şekilde bozan unsurlar olarak öne çıkarmaktadır. *Fitzcarraldo*'nun çekim aşamasına odaklanan *Düşlerin Ağırlığı*'nda yönetmen Amazon ormanlarından gelen derin yabancılaşma hislerini şu sözlerle ifade etmektedir: “*Amazon bitmemiş bir ülkedir, hâlâ tarih öncesidir...Amazon, bütün bir manzarayı tartan bir lanet gibidir ve her kim onun içine girirse, bu lanete o da sahip olur. Amazon, eğer varsa, Tanrı'nın öfkeyle yarattığı bir yerdir.*” (1996, s.12).

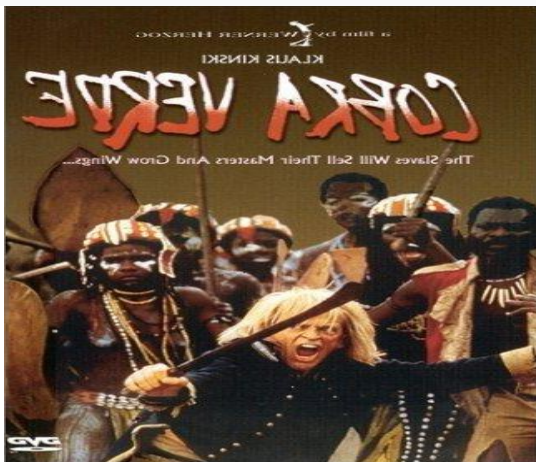
Yönetmen adeta Amazon'un varlığına karşı yoğun öfke duymaktadır ve onu “lanetli” bir yer olarak konumlandırmaktadır. Herzog, hem *Aguierre, Tanrı'nın Gazabı*'nda hem de *Fitzcarraldo*'da açık bir şekilde varlığına inandığı bu “lanet”in izlerini sürmektedir. Her iki filmde de kahramanlar başarısızlığa, hatta bozguna uğramaktadırlar; çünkü esasen ait olmadıkları (Amazon ormanları/doğa) “lanetli” bir yerde kendini tekrar eden ve başarısızlığa mahkûm bir savaş vermektedirler. Böylece yönetmen, insanı hem doğadan hem de doğanın içinde yaşayan insan olmayan canlılardan başarılı bir şekilde soyutlamayı başarmaktadır.

Herzog filmlerinin önemli bir parçası olan manzaralar da yönetmenin doğaya olan yaklaşımını aktarmada önemli bir rol üstlenmektedirler. Koepnick'e göre, her ne kadar Herzog filmlerinde manzaralar herhangi bir insan müdahalesinden uzak tarih öncesi yerler olarak sunulsa da bu manzaraların sinemasal çağrışımları, onları canlandırıcı bir gramerin içine dâhil etmek-

tedir. Pek çok eleştirmen, Herzog mizansenlerindeki dışavurumcu mirasa dikkat çekmektedir: Herzog filmlerinde doğal çevre, sembolik bir ifade, metaforik bir yorum, bir leitmotif ve hatta karakterin içsel durumunun kinayeli bir uzantısı olarak işlev görmektedir. Doğal imgelem, anlatıda belirleyici bir fonksiyon üstlendiği sürece, Herzog doğaya kendi içinde bir oyuncu rolü yüklemektedir. Kahramanları çoğu zaman doğal ortamlarıyla herhangi bir etkileşimden uzak görünseler de Herzog filmleri, doğayı insan arzusunun yazıtlarıyla dolu bir metin olarak temsil etme eğilimindedirler. Fakat Herzog'un dışavurumcu doğa anlayışında orman, hermenetik çabaları en başından itibaren kendisinden uzaklaştıran bir metin görünümündedir (Koepnick, 1993, s.135-136).

Aguirre, Tanrı'nın Gazabı filminde olduğu gibi *Fitzcarraldo*'da da tehditkâr ve şeytani olduğu kadar “Öteki” de olan ormanda, Beyaz ve Avrupalı bir erkeğin doğayla temasına tanıklık etmekteyizdir. Bu tanıklık, beraberinde Beyaz Avrupalı erkeğin tarihsel imtiyazını da gözler önüne seren bir dizi absürt pratiği de öne çıkarmaktadır. O, tipik olarak şiddete meyillidir ve bu eğilim, atalarından ona miras olarak bırakılmıştır; böylece “egzotik” diyarlardaki doğaya hükmetme arzusunun sonsuz inancı doğa tarafından bertaraf edildikçe megalomanisinde çatlaklar oluşmaktadır. Bu çatlaklar, çoğu zaman kendisiyle beraber yerli olanın da yıkımına neden olacak bir deliliği beslemektedir. Yerli olan; insan, hayvan ya da ağaçtan bağımsız olarak Batılı arzunun nesnesi konumundadır ve Batılı arzu doğanın sahiciliği tarafından emildikçe nesnesini de yok etmektedir.

3.4. Sömürgecilik ve Yeniden İnşa: *Cobra Verde* (Yeşil Kobra, 1987)



Görsel 33: *Yeşil Kobra* (Film Afişi)

Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: Cobra Verde

Yönetmen: Werner Herzog

Senaryo: Werner Herzog, Bruce Chatwin

Oyuncular: Klaus Kinski, Jose Lewgoy

Yapımcı: Lucki Stipetic

Müzik: Popol Vuh

Yapım Yılı: 1987

Dil: Almanca

Ülke: Almanya

Tür: Macera, Dram

Süre: 111 Dakika

3.4.1. Filmin Kısa Öyküsü

Bruce Chatwin'in *The Viceroy of Quidah* (1980) adlı romanından beyaz perdeye uyarlanmış olan *Yeşil Kobra* (1987) ile Herzog, *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı* (1972) ve *Fitzcarraldo*'dan (1984) sonra sıcak iklimlere giden sömürgeci Beyaz Avrupalı adamın delilik, kargaşa ve megalomani ile dolu yolculuğunu merkeze alan üçlemesini tamamlamıştır. *Yeşil Kobra* yarı kurgusal bir köle tüccarının fantastik hayatına odaklanmaktadır. Francisco Manuel da Silva (Klaus Kinski), kuraklığın çiftliğini vurmasından sonra altın madeninde çalışmaya giden Brezilyalı bir çiftlik sahibidir. Yanında çalıştığı kişi tarafından finansal sömürüye maruz kaldığını anladığında onu vurur ve hayatının geri kalanını haydut olarak geçirmeye başlar. Yolları bir şekilde şeker baronu Dom Octavio Coutinho (Jose Lewgoy) ile kesişir ve Coutinho, haydut olduğundan bihaber olduğu Francisco Manuel da Silva'yı şeker plantasyonundaki köleleri denetlemek için işe alır. Coutinho'nun üç kızını da hamile bırakan Da Silva, Coutinho'nun öfkesini üzerine çeker ve böylece Coutinho, ceza olarak Da Silva'yı öldürüleceğini varsaydığı Batı Afrika'daki köle ticareti işine atar. Öldürülme ihtimalinin farkında olmasına rağmen Da Silva bu görevi kabul ederek Batı Afrika'ya gider. Tüm zorluklara rağmen Da Silva, Dahomey Kralı Bossa ile köle ticaretini yapmayı başarır ve terk edilmiş harabe haldeki bir kalede yaşamaya başlar. Fakat kısa süre sonra kral tarafından tutuklanarak ölüm cezasına çarptırılır. Da Silva, kralı devirmeyi amaçlayan kralın yeğeni tarafından kurtarılır ve ikili arasında bir ittifak gerçekleşir. Sonrasında Da Silva, kadınlardan meydana gelmiş Amazon savaşçılarını eğitme görevi üstlenir ve bu savaşçılar sayesinde kralı devirmeyi başarır.

3.4.2. Afrika'nın Yeniden İnşası ve Estetize Edilmiş Manzaraları

Yeşil Kobra birbirleriyle savaşan Afrikalıların estetik manzaraların içinde eritildiği ve Beyaz Batılı erkeğin “egzotik” rüyalarının yeniden ve yeniden “ihanete uğradığı”, pek çok açıdan “tipik” olarak kabul edilebilecek bir Herzog filmidir. Film, sömürgeciliğin Afrika'da yarattığı tahribatın izlerini, tahribatın nedenlerini Afrikalıların kendi içindeki hakimiyet mücadelesine indirgeyerek temizlemektedir. Böylece Afrika'nın “kaos” ve “kargaşa” ile dolu manzarası, sömürgeci dokunuştan bağımsız olarak kendiliğinden var olan bir olguya dönüşmektedir. Filmde, Afrika, doğası ve insanıyla hem “ilkel” hem de “egzotik”tir ve belki de bu özelliklerinden ötürü ilgi çekicidir; öte yandan, açık bir şekilde “korkutucu” ve “ölümcüldür” de. Bu, Afrika'nın gerçekte olduğu şeyden ziyade, sömürgeci “bakış”ın görmek ya da yaratmak istediği Afrika'dır. Genel olarak sömürgeci anlayışın Afrika'ya atfettiği “ilkellik” ve “egzotiklik”

imajı, Herzog'un kamerasına "bilinmeyen Öteki'nin gizemli çekiciliği" olarak yansıtmaktadır. Her şeyden önce bilinmeyen ilgi çekicidir ve bu "bilinmezlik" durumu çeşitli imajlarla birleştirilince bir arzu nesnesine dönüşmektedir. Bilinmeyi keşfetme, "ilkel" ve "otantik" olan üzerinden kendi "üstünlüğünü" ilan etme ve onu kendi bakışı ve arzusuna göre yeniden inşa ederek kendine bir çeşit tanrısal güç atfetme, her daim sömürgeci olanın en temel özellikleri arasında yer almıştır. Herzog, *Yeşil Kobra* ile Afrika'ya yüklenmiş olan imajları yeniden üretterek, doğasını "vahşi", insanını ise "egzotik/otantik" olarak kodladığı Afrika'yı, yeniden Batılı bakışın arzu nesnesine dönüştürmektedir. Belki de Herzog'un Afrika'nın tarihinde önemli bir yere sahip olan sömürgeci pratiklerin eleştirisinden ısrarlı bir şekilde kaçması ve Afrika'yı kendi gerçekliğinin dışına taşan bir yerden yeniden üretme çabasına girişmesi, bu arzusunun cazibesini yitireceğinden kaynaklı bir korkudan beslenmektedir. Son kertede, film yüzeysel bir kölelik eleştirisi, etkileyici ama öte yandan "ölümcül" ve "saptırılmış" bir Afrika panoraması ve Batılı erkeğin ihanete uğramış bir şekilde yitip giden düşlerinin arasında aradığı "gerçeği" bulmakta zorlandığı bir yapım olarak öne çıkmaktadır.

Sam Storey'e göre, Herzog'un da ifade ettiği gibi *Yeşil Kobra* tarihi bir film değildir; ancak olayların gelişim sırası gibi ayrıntıların değiştirilmesine rağmen, büyük oranda tarihsel kaynaklara dayanan Chatwin'in *The Viceroy of Quidah* (1980) adlı romanının bir uyarlamasıdır. 1977 yılında Chatwin, Da Silva'nın hayatını araştırmak için Benin'e gitmiştir. Bu gezi sırasında Benin'de Chatwin'in de tutuklanıp, sonrasında sınır dışı edildiği bir darbe yaşanmıştır. Bu olayın, araştırma süresi kısalmış olan Chatwin'in; Da Silva'ya, Benin'e ve Amazon savaşçılarına dair oluşturduğu imajı etkilemiş olması yüksek bir olasılıktır. Hem Chatwin'in hem de Herzog'un anlatısı kurgusal olsa da her ikisi de belli oranda tarihsel gerçeklerden yola çıkmaktadırlar; fakat Herzog'un oluşturduğu hikâye "otantik" öğelerin yoğun kullanımından ötürü oldukça zayıflamaktadır. Herzog, ondokuzuncu yüzyıl kaynaklarından bir miktar faydalanmış olsa da olaya tarihsel olmayan unsurları da katarak, iç içe geçen bir hikâye oluşturmuştur. Gerçekle kurgu arasındaki bu karşılıklı etkileşimden ötürü, *Yeşil Kobra*, oldukça dengesiz bir perspektif üzerinden Dahomia kültürünü temsil etmektedir. Bu durum, sadece yetersiz bir temsili beraberinde getirmemektedir; aynı zamanda, sömürge öncesinde Dahomia'nın "şid-

det” ve “kaos”la dolu olduğu imasında bulunan ve sömürgecilik sürecinin “medenileştirme” etkisine sahip olduğunu iddia eden grotesk unsurların öne çıkmasına da neden olmaktadır.⁴⁸

Manuel Köppen’e göre, Da Silva’nın yaşamı doğrusal bir biçimde anlatılabilirdi; fakat Herzog, Da Silva figürünü Chatwin’in sadece geçiş aşamasında bahsettiği haydut Yeşil Kobra’ya dönüştürerek bir Klaus Kinski filmine imza atmaktadır. Kinski en başından itibaren imza rollerinden birini sahneye koymaktadır: Kinski, Sergio Carbucci’nin 1968 tarihli İtalyan Western filmi olan *Büyük Sessizlik*’deki (The Great Silence) anti-kahramana benzer bir roldedir. Bu bağlamda, *Yeşil Kobra* stilize bir spaghetti Western filmine benzer şekilde kurgulanmıştır. Da Silva, Brezilya’da iken, bir daha asla göremeyeceği şeker baronu Dom Octavio Coutinho’nun cennet bahçelerini anımsatan çifliğinin görüntüleri içinde resmedilmektedir. Fakat Da Silva Afrika’ya gittiğinde açık bir şekilde siyah oyuncuların kitle koreografisi ile çevrelenerek, “çaresiz” ve “aklı başından gitmiş” bir pozisyonda seyirciye aktarılmaktadır. Herzog, tam bu noktada Da Silva’nın etrafında şekillenen bir macera filmine imza atmaya başlamaktadır. Ayrıca, Herzog, burada Afrika’nın “yabancılığı”na vurgu yapmakla beraber, kahramanını çevresiyle olabilecek en büyük zıtlığın içine yerleştirmeye çalışmaktadır. Bunun yanı sıra, Herzog, Ganalı kabile kralı Nana Agyefi Kwame II’yi sarayları ve geleneksel kıyafetleri içinde otantik bir pozisyona da yerleştirmektedir (2012, s.367). Yukarıda da sözünü ettiğimiz üzere, Herzog, Batı’da Afrika’ya biçilmiş imajları kendi sinema anlayışı üzerinden yeniden inşa etmektedir. Bu yeniden inşanın sadece temsil açısından değil, sömürgeciliğin kıta üzerinde yarattığı tahribatı gölgelemesi açısından da problemlili bir anlatıyı meydana getirdiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Herzog, bir bakıma klasik Amerikan usulü Western filmlerinde Beyaz kovboylar üzerinden inşa edilen “gizemli” ve “tehlikeli” Kızılderili imgesine benzer bir Afrika/Afrikanlı imgesi yaratmaktadır. Bu durum, Beyaz Sömürgeci adamın her coğrafyada ve koşulda, belli imajlar üzerinden yerel olanı şekillendirme ya da kendi bakışına/arzusuna göre yeniden inşa etme eyleminin tipik bir yansıması olarak kabul edilebilir.

⁴⁸ Sam Storey’in oldukça faydalı bir okumadan meydana gelmiş makalesi “Picturesque savagery: Primitivism and authenticity in Cobra Verde”de herhangi bir tarih ve sayfa numarası bilgisi bulunmamaktadır. Makalenin yayınlandığı web sitesinin linki aşağıdadır: https://www.academia.edu/30156985/Picturesque_savagery_Primitivism_and_authenticity_in_Cobra_Verde (Erişim tarihi: 16. 12. 2019, saat: 09:11).



Görsel 34: *Yeşil Kobra*



Görsel 35: *Yeşil Kobra*

Lucia Nagib'e göre ise, Herzog filmini oluşturmaya çalışırken Cinema Novo'dan⁴⁹ ilham almaya çalıştığını ima etse de ortaya çıkan şey Carlos Diagues'in Cinema Novo dönemlerinin çok uzağında olan *Xica da Silva* (1976) tipi erotik köle dramalarının bileşenlerinden başka bir şey değildir. Örneğin, siyah bir kraliçenin dans ederek kendini tamamen sarışın olan Yeşil Kobra-Kinski'ye cinsiyetçi ve pek de ikna edici olmayan bir şekilde teslim etmesi, Diagues'in Zeze Motta'lı popüler erotik filmlerini çağrıştırmaktadır. Ayrıca, Herzog, gençlerden oluşan ve şarkı söyleyip, dans ederek kendilerini sarışın erkeğe sunan bir grup kadını sıklıkla filmin bir parçası haline getirmektedir (2012, s.77). Böylece, Herzog, “egzotik/otantik” unsurları cinsellikle birleştirerek Afrika'yı tam manasıyla bir “fantezi” mekânına indirgemektedir.



Görsel 36: *Yeşil Kobra*



Görsel 37: *Yeşil Kobra*

⁴⁹ 1960'lı yıllarda Brezilya'da ortaya çıkmış olan bir sinema akımıdır. Hollywood'un yeni-emperyalist sömürgeciliğine karşı bilinçli bir ulusal sinema yaratmak için kentli kültürel bir hareket olarak başlayan Cinema Novo, iktisaden geri bırakılmış ülkenin sorunlarını yalın fakat çarpıcı görüntülerle yansıtan bir sinema anlayışı olarak ortaya çıkmıştır. Detaylı bilgi için bkz: <https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/20.500.12575/28382/2424.pdf?sequence=1> (Erişim tarihi: 21.04.2020, saat, 01:38).

Paul Cronin'in Herzog ile yaptığı röportaja tekrar döndüğümüzde, Herzog'un *Yeşil Kobra*'yı kendi zihninde nasıl tasarladığını daha net bir şekilde okuma şansımız olacaktır.

Paul Cronin: *Kölelik unsuru bu hikâyeyi anlatmak istemenizde belirleyici bir rol oynadı mı? Bu film bir şekilde on dokuzuncu yüzyıldaki köle ticaretine yönelik ithamlarla ilgili midir?*

Werner Herzog: *Hayır, film de roman da sömürgeciliğin tarihi ile ilgili değildir. Ben Aguiere'yi nasıl bir tarihi film olarak görmüyorsam, Yeşil Kobra'ya da bu şekilde görmüyorum. Yenilmez filmi, Yeşil Kobra'ya oranla geçtiği dönemi daha çok yansıtmaktadır, bununla birlikte, bu noktayı çok fazla zorlamaktan çekiniyorum. Yeşil Kobra, sömürgecilik ile ilgili değil; insan ruhunun büyük fantezileri ve akılsızlıklarıyla ilgilidir. Gerçek şudur ki; filmi çektiğimiz Gana'da kölelik, sömürgeciliğin aksine hâlâ tabu olan bir konudur. Amerika Birleşik Devletleri ve Karayipler'de köleliğe dair çok daha fazla tartışma vardır; Brezilya'da da; ama Afrika'nın birçok yerinde kölelik yarısı o denli derin ve acı vericidir ki, hiç kimse kamuoyunda bu konu hakkında konuşmaz. Kölelik neredeyse el değmemiş bir konudur. Her zaman bunun nedenlerinden birinin Afrika krallıklarının en az beyaz köle tüccarları kadar köle ticaretinde yer aldıklarına dair iyi bilinen bir gerçekten kaynaklı olduğundan şüphelenmişimdir. Arap dünyası ile siyah Afrika arasında ve hatta Afrika ülkeleri içinde bile büyük bir köle ticareti vardı (2003, s.212).*

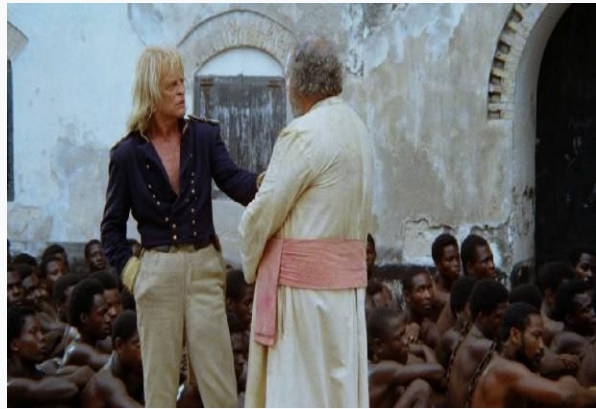
Herzog'un bu iddialarının kaynağı bilinmemekle birlikte, bu kaynakların gerçekliği de tartışmaya açıktır; fakat her halükârda biz Herzog'u bu iddiaların gerçek olup olmayışı üzerinden tartışmayacağız. Her şeyden önce, Herzog, *Yeşil Kobra*'da bir fantezi dünyası inşa ettiğini itiraf etmektedir. Diğer taraftan, Herzog, açık bir şekilde Cronin'in filmin köleliliğin tarihsel kökleriyle ilgilenip ilgilenmediğine dair sorusunu bir çeşit mistifikasyon ile manipule etmektedir ve Afrika'daki köleliğin köklerini bulanıklaştırmaktadır. Oysaki Chatwin'in kitabı yarı kurgusal olsa da Afrika'da sömürgecilik kökenli köle ticaretini merkeze almaktadır. Dolayısıyla, Cronin'in sorusu daha çok bu yönüyle ele alınması gereken bir sorudur. Herzog, nihayetinde Afrika'da köleliğin "konuşulmadığı" iddiasından hareket ederek, Afrika'daki köleliği

büyük oranda yine Afrikalılardan kaynaklı bir soruna indirgemeye çalışmaktadır. Giriş paragrafında da sözünü ettiğimiz üzere, Herzog, Afrika'da sömürgecilik faaliyetleri sonucunda ortaya çıkmış olan bütün negatif unsurları bir şekilde Afrikalılardan kaynaklı bir çerçevenin içine oturtmaktadır.

Brad Prager'e göre, Herzog, Bruce Chatwin'in kitabının aksine, ırkçı ideoloji ile köle ticareti arasındaki bağlantıyı koparmaya çalışmaktadır. Film boyunca ırkçılığın on dokuzuncu yüzyılın emperyal genişlemesindeki rolüne karşı çıkan bir yaklaşım bulunmaktadır. Herzog, Avrupa emperyalizminin ırkçılıkla olan bağının altını çizmek yerine, genel olarak burjuvazi eleştirisiyle yetinmektedir. Bu eğilimler yüzünden Afrika ile Batı Avrupa arasındaki tasvirlerde pek çok problem ortaya çıkmaktadır (2004, s.2-20). Herzog, böylece hem tarihsel anlamda Avrupa ile Afrika ilişkisinin gerçekliğine müdahalede bulunmaktadır hem de Chatwin'nin romanındaki ana temayı alt üst etmektedir. Manuel Köppen ise Chatwin'nin Afrika'nın kendi içindeki köle ticaretiyle beraber, bu ticaretin Avrupa ile Güney Amerika'nın çıkarlarını ne şekilde etkilediğini ele aldığını belirtmektedir (2012, s.366). Tıpkı Steven Spielberg'in *Amistad*'da (1997) köle ticaretiyle sömürgecilik ilişkisinin tarihsel geçmişini sorgulamaktan kaçınması gibi, Herzog da *Yeşil Kobra*'da benzer yolu tercih etmektedir. Üstelik Herzog'un elinde bu ilişkiyi belirli bir düzeyde başarıyla ele alan Bruce Chatwin'in *The Viceroy of Quidah* (1980) adlı eseri de bulunmaktadır. Yukarıda da sözünü ettiğimiz üzere, Herzog'un sömürgeci bakışın yeniden inşasına katkı sağladığı nokta tam da burasıdır: Afrika'yı kendi gerçekliğinin dışına taşımak ve onu sömürgeci arzuya göre görsel olarak da yeniden inşa etmek.



Görsel 38: *Yeşil Kobra*



Görsel 39: *Yeşil Kobra*

Patrick Meanor, Bruce Chatwin'in oldukça güvenilir bir araştırmacı/tarihçi olduğunu belirtmektedir (akt. Kirsten. M. Thompson, 2011, s.223). Herzog, Chatwin gibi "güvenilir" bir araştırmacının/yazarın köle ticaretine dair tarihsel yaklaşımından uzaklaşarak, hikâyeyi Afrika'daki "sempatik" bir Beyaz köle tüccarının etrafında konumlandırmaya çalışması dikkate değerdir. Diğer taraftan, Thompson'a göre, Herzog, haydut Yeşil Kobra ile *The Viceroy of Quidah*'daki köle tüccarı Da Silva'nın farklı iki figür olduğuna da asla dikkat çekmemiştir (2011, s.224-225). Thompson'ın Herzog'a dair üzerinde durduğu bu önemli tutumun nedeni neyle açıklanabilir? Herzog'un iki figürün farklı olduğuna yönelik bir açıklamaya giriştiği anda, Afrika'ya dair yarattığı "yanılsama"nın seyirci nezdinde kırılacağından çekinmiş olması muhtemeldir. Diğer taraftan, Batılı bakışın hoşuna gidecek bir çerçeve üzerinden çizdiği Afrika panoramasının, Chatwin gibi iyi bir romancı/tarihçi tarafından desteklenir gibi görünmesi, hiç kuşku yok ki Herzog'un isteyeceği bir şeydir.

Şeker baronlarının Da Silva'yı Afrika'ya göndermeye çalıştığı sahnede hem Herzog'un hem de sömürgeci bakışın Afrika'ya yüklediği anlamın ipuçlarını yakalamak mümkündür. Octavio Coutinho kızlarını hamile bırakmış Da Silva'nın Afrika'da ölmesini istemektedir fakat bu ihtimalin gerçekleşmemesinden de korkmaktadır. Baronlardan biri Cotinho'nun bu endişesini yersiz olduğunu, "*Afrika'yı bilirim, asla başaramaz!*" sözleriyle dile getirmektedir. Afrika, "mutlak ölüm"ün temsili olarak izleyicinin belleğindeki yerini almaktadır. Bu sahne bir şekilde Herzog'un Afrika'ya yüklediği "korkutuculuk" imgesiyle de paralellik göstermektedir. Herzog, sömürgeciliğin Afrika'da yarattığı tahakkümün izlerini sürmeyi ısrarla reddettiği için film boyunca Afrika'ya yüklenmiş olan "korkutuculuk" imgesi Afrika'nın doğal bir parçasıymış imajı yaratmaktadır. Benzer şekilde Benin Körfezi'ndeki Afikalı kralın "deliliği" de doğuştan verili bir özellik olarak öne çıkarılmaktadır. Oysaki kral, ülkesini işgal eden insanlara karşı "acımasız" bir tutum sergilediği için "delilik" ile suçlanmaktadır.

Herzog, *Yeşil Kobra*'da bütünlüklü bir sömürgecilik eleştirisini es geçse de köleliğin ızdırıp verici koşullarına dair etkileyici sekansları izleyiciye sunmaktadır. Octavio'nun Da Silva'ya şeker plantasyonunu tanıtmaya çalıştığı sahneler, bu yönüyle etkileyicidir. Octavio, üretim sırasında ortaya çıkan dumandan ötürü belirli aralıklarla bazı kölelerin öldüğünü söyledikten sonra Da Silva'ya dönerek, "*Merak etme, bunlardan bizde çok var.*" diye eklemektedir. Takip eden sahnede bir makineye kolunu kaptıran köleye bakarak, "*Yine mi bir kol keseceğiz?*" tep-

kisinde bulunmaktadır. Irkçılıkla harmanlanmış emek sömürsünün tüm trajedisini içinde barındıran bu sahneler, köleliğin insanlık tarihindeki karanlık yönüne atıfta bulunmaktadır. Filmin sonlarına doğru bazı sahnelerde kölelerin kapalı tutulduğu mekânlardaki insanlık dışı manzaraya dikkat çeken Herzog, köleliği, “insanı haraplaştıran” bir deneyimin parçası olarak seyircisiyle buluşturmaktadır. Benzer sahnelerin birinde komutanlardan biri Da Silva’ya “*Kölelik bu dünyadaki en büyük yanlış anlamadır.*” demektedir; Da Silva ise buna itiraz ederek, “*Hayır, yanlış anlama değil; bir cinayettir!*” cevabını vermektedir. Film köleliğin koşullarına dair çarpıcı sahneleri seyircisiyle buluşturup, bunun tarihsel eleştirisinden kaçması yönüyle de Spielberg’ün *Amistad*’ını anımsatmaktadır.

3.4.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak

Yeşil Kobra’nın başlangıç sahnelerinden birinde susuzluktan çatlaşmış kupkuru toprağın içinde sağa sola saçılmış ölü hayvan kemikleriyle çevrelenmiş bir mezarın başında kaygının, yıkımın ve umutsuzluğun yüzünden okunduğu bir adam görmekteyizdir. Daha sonra kamera 360 derecelik bir hareketle seyirciye adamın içinde bulunduğu manzarayı göstermektedir. Herhangi bir hayat belirtisi ve yaşam vaadi sunmayan bu manzara, Herzog’un “ürkütücü” doğa tasvirine çok uygun bir biçimde tasarlanmıştır. İnsandan uzak bu kurak manzaranın vaat ettiği tek şey “ölümdür” ve nitekim bir mezarın başında umutsuzca duran bir insan görüntüsüyle de bu durum seyirciye açık bir şekilde sunulmuştur.



Görsel 40: *Yeşil Kobra*

Herzog filmlerinde doğanın işleyişi kendi iç dinamikleri çerçevesinde ele alınmamaktadır; doğa, daha çok insan-biçimci bir yaklaşımla ya “tehlikeli” ya da “fantastik” bir form içine

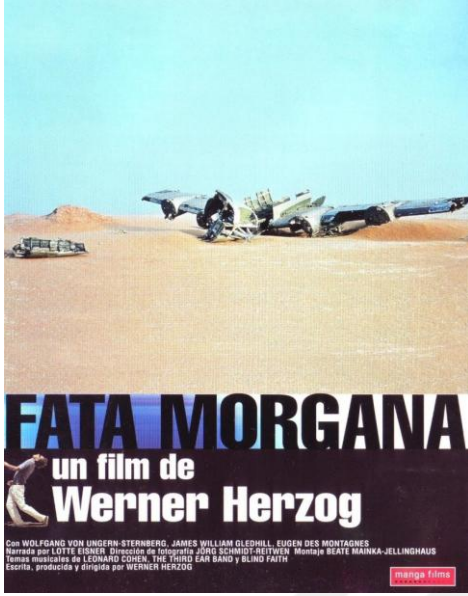
hapsedilerek değerlendirilmektedir. Doğayı insana göre konumlandıran bu yaklaşıma göre, doğa ya bütünüyle “ölümcüldür” ve bu bağlamda uzak durulması gereken bir yerdir ya da “tehlikeli” olmasına karşın “aşkın” ve “fantastik” öğeler de barındıran, insandan bağımsız bir yerdir. Herzog’un bu iki yaklaşımını *Yeşil Kobra*’da diğer filmlerinden çok daha baskın bir şekilde görmek mümkündür. Açılış sahnelerindeki “ölümcül” ve “tehlikeli” doğa imgesi, Afrika’ya geçişte bu iki yaklaşımla birlikte zaman zaman yerini “aşkın” ve “fantastik” olana da bırakmaktadır. Afrika manzarası yaşadığımız gezegenden ayrı bir yer olarak ve olabildiğince “egzotik” bir biçimde yeniden üretilmektedir. Böylece Afrika, seyircinin gözünde insan faaliyetlerinin “yıkıcı” etkisinden uzak bir bölge gibi görünmektedir. Afrika’da var olan tüm yıkımlar, savaşlar ve yoksulluk kendi iç dinamiği gereği oluşmuş gibi sunulmaktadır. Bu sebepten, film Afrika’nın sömürgecilik faaliyetleri neticesinde geldiği konumun gerçekliğini sorgulamakta da yetersiz kalmaktadır. Belki de filmin yönetmeni bütünüyle bunu tercih etmektedir. Afrika doğasını ve insanını egzotik/estetik bir çağrışım içine yerleştirerek, sömürgecinin izini silikleştirmektedir.

Manuela Ribeiro Sanches, “Memory, Authenticity, and (the Absence of) Ruins: Resonances between Werner Herzog and John Akomfrah” (2016) adlı makalesinde, Herzog’un bir yandan Afrika’nın doğal görüntüsünün yarattığı cazibe, güzellik ve “egzotizm”i öne çıkarmaya çalışırken diğer yandan “Kara Kıta”nın taşıdığı tehlike ve gizeme de dikkat çekmeye çalıştığını ve yönetmenin bu iki yaklaşım arasında salındığını belirtmektedir. Öte yandan Sanches, sadece *Yeşil Kobra*’da değil, Güney Amerika’da geçen *Aguirre, Tanrı’nın Gazabı* (1972) ve *Fitzcarraldo* (1982) gibi Herzog filmlerinde insan ile doğa arasındaki amansız mücadelenin ve yönetmenin saplantılı hayallerinin yeni sömürgeciliğin daha karmaşık anlatısından bir kaçış yöntemi olabileceğini vurgulamaktadır (2016, s.96-97).

Herzog’un *Yeşil Kobra*’da Afrika doğasını ele alış biçimiyle Afrikalıları ele alış biçimi arasında mutlak paralellikler bulunmaktadır. Her şeyden önce Afrika kadar, Afrikalıları da Herzog için “egzotizm”in birer parçası olarak ele alınmaktadırlar. Sanches’e göre, Herzog Afrika’da geçen filmlerinde, Afrikalıları tam özne olarak görememe gibi bir yetersizliğe sahiptir ve genel olarak Afrikalıları kaybolmanın eşiğindeki “egzotik” kabilelere ya da sofistike orman kurallarına göre yaşayan naif ve vahşi topluluklara indirgemektedir (2016, s.99). Bu

yönüyle *Yeşil Kobra*, üçlemenin ilk iki filmi olan *Aguierre, Tanrı'nın Gazabı* ve *Fitzcarraldo*'da olduğundan farksız bir doğa imajı vermemektedir.

3.5. Ötekilik ve Afrika: *Fata Morgana* (Serap, 1971)



Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: FataMorgana

Yönetmen: Werner Herzog

Senaryo: Werner Herzog

Oyuncular: Lotte H. Eisner (anltıcı),

James William Gledhill

Yapımcı: Werner Herzog Filmproduktion (Müni)

Müzik: Leonard Cohen, Blind Faith, François

Couperin, Georg Friedrich Handel, Wolfgang

Amadeus Mozart, Third Ear Band

Yapım Yılı: 1968-1969

Gösterim Tarihi: 1971

Dil: Almanca

Süre: 79 Dakika

Tür: Belgesel, Macera

Görsel 41: *Serap* (Film Afişi)

3.5.1. Filmin Kısa Öyküsü

Serap, Herzog'un ilk dönem filmleri arasında yer alan yarı deneysel bir belgesel olarak değerlendirilebilir. Film Afrika'da çekilmiş görüntüleri şiirsel ve Dadaist bir formda aktarmaktadır. Film, *The Creation* (Yaratılış), *Paradise* (Cennet) ve *The Golden Age* (Altın Çağ) adlı bölümlerden meydana gelmektedir. Birinci ve en uzun bölüm *The Creation*'da çöller, petrol rafinerileri, uçak enkazları ve hurdalıklar kaydırmalı çekimlerle aktarılırken, anlatıcı Lotte H. Eisner'dan Mayaların kutsal kitabı olan *Popol Vuh*'dan pasajlar dinlemektedir. Filmin ikinci bölümü olan *Paradise*'de Leonard Cohen'in müzikleri eşliğinde çölde terk edilmiş araç parçaları, ölü hayvanların kemikleri ve Sahel'in ıssız bucaksız köylerinin uzun çekimleri ön plandadır. Cennet hakkında yazılmış alaycı şiirlerin de yer aldığı bu bölümde, Alman bir doğabilimcinin Afrika'nın çöllere dair insan-biçimci bir tonda aktardığı fikirlerine de yer verilmektedir. Üçüncü ve son bölüm olan *The Golden Age* ise son derece grotesk bir yapıya sahiptir. Piyano çalan bir kadının yanındaki davulcunun okuduğu tuhaf bir şiirle açılan bölüm, daha sonra çölün içinde beyaz ve çoğunlukla da Almanlardan meydana gelmiş bir grup insanın uyguladığı garip ritüellere yer vermektedir.



Görsel 42: Serap



Görsel 43: Serap

3.5.2. Batı'nın Mutlak “Öteki”si Olarak Afrika

Koffi M. Kouakou'ya göre, Afrika'nın neredeyse “tek bir ülke” olarak görülmesinin sebeplerinden birinin de, “*Afrika'nın kendi hikâyesini anlatmadığı ve Afrikalıların kendi hikâyelerini anlatmadıkları gerçeği*” olduğunu belirtmektedir (akt. Z.Arıkanlı, 2018, s.231). Kouakou'nun Afrika'ya dair bu tespitinin tüm izlerini *Fata Morgana*'da (Serap, 1971) bulmak mümkündür. *Serap*, Beyaz Avrupalı bir yönetmenin Afrika'nın Sahra Çölü'ne dair çektiği “şiiirsel” görüntülerin, yine Beyaz Avrupalı anlatıcılar tarafından aktarılması/yorumlanmasına dayalı bir çeşit “fantezi” çalışmasıdır. Her şeyden önce yönetmen Afrika'ya ve Afrikalıları söz hakkı tanımayarak, onu/onları “madun”⁵⁰ ilan eden bir yaklaşımı benimser görünmektedir. Filmi meydana getiren görüntüler Afrika'dan elde edilse de o görüntüler aracılığıyla Afrika'dan şiiirsel ve Dadaist bir yorum çıkarmaya çalışan ve onu kendi kimliğinden büyük oranda soyutlayan yaklaşım Batılı olana aittir. Filmde Afrika'nın doğası ve canlıları üzerine konuşanlar da büyük oranda Beyaz Batılı (yoğun olarak Alman) insanlardır. Dolayısıyla *Serap*, Afrika'nın Avrupalılar tarafından görselleştirilip, yorumlandığı ve hem Afrika'ya hem de Afrikalıyı pürüzsüz bir şekilde “Öteki” kılan bir filmidir.

Afrika'nın kendi dinamiklerini, kültürünü doğrudan anlatamaması, Afrika tarih yazımının ve kültürünün “Öteki” kılınmasında oldukça önemli bir rol oynamaktadır (Arıkanlı, 2018, s.231). Bu bağlamda, Herzog'un *Serap*'ı da, Afrika'daki yaşıntıyı ve bir mekân olarak Afrika'nın kendi varlığını anlamaya çalışmaktan ve onu kendi dinamikleriyle aktarmaktan yoksundur. Film, büyük oranda Batılı bakışın Afrika'yı ısrarlı bir şekilde korku, gizem ve hayretle karışık

⁵⁰ Madun kavramını ilk kez kullanan isim, İtalyan siyaset düşünürü Antonio Gramsci'dir. Madun, en genel biçimiyle ekonomik, sosyal, politik ve kültürel olarak homojenize iktidar hegemonyasının yapısal olarak dışındaki gruplar şeklinde adlandırılmaktadır. Kaynak: Bülent Somay, *Çokbilmiş Özne*, (2008), Metis Yayınları. Ayrıca kavramla ilgili detaylı bir diğer kaynak için bkz: Serpil Kirel, *Kültürel Çalışmalar ve Sinema* (2010), Kırmızı Kedi Yayınevi.

bir şekilde “estetize” etme çabasından meydana gelmektedir. Kolker, Herzog’un birinci bölümdeki yaklaşımını şu sözlerle açıklamaktadır:

“Bu bölümde ve diğer bölümlerde insanlar görüldüğünde yaşadıkları mekanla yalnızca yoksullukları ve yalıtılmışlıklarıyla -daha doğrusu Herzog’un insanlar ile yaşadıkları yer ve orada nasıl yaşadıkları arasında herhangi bir ilişki kurmayı reddederek, onlar için yarattığı yoksulluk ve yalıtılmışlıkla ilişkilendirilirler. Herzog geniş aç bir objektifle görünümü bozulmuş, kameraya bakan bölgeden bir yerliyi görüntülemekten çok hoşnuttur. Yerli diğer şeyler arasında bir nesne haline gelir, tasarlanmış ve açıklanmamıştır. Bölgede yaşayan Avrupalıları görüntülediğinde bağlantısızlık duygusu daha da şaşırtıcıdır. Bir Alman bir kertenkeleyi tutar ve çöl sıcaklığı üzerine bir konferans verir; bir diğeri kaplumbağalar için bir havuza dalar.” (2010, s.225-226).



Görsel 44: Serap



Görsel 45: Serap

Kolker’in de üzerinde durduğu gibi Herzog, Afrika’yı anlamaya ve onu kendi kimliği içerisinde aktarmaya çalışmaktan oldukça uzaktır ve Afrika’da olan biteni Batılı izleyiciler için birer fantezi haline getirmeye çalışmaktadır. Herzog, bu kıtadaki “yoksulluğun” ve “yalıtılmışlığın” kaynağına inmeyi reddettiği gibi, ondan bir çeşit egzotik fantezi yaratmaya çalışmaktadır.

Batılı bakışın Afrika’yı nasıl şekillendirdiğini daha iyi kavramak için meseleyi çok daha geniş kapsamlı ele almak gerekmektedir. Bu sebepten, eko-eleştirisinin çıkış noktasını oluşturan edebiyattan faydalanmak yararlı olacaktır. Bu noktada, Chinua Achebe’nin “An Image of Africa:

Racism in Conrad's Heart of Darkness" adlı makalesine bakmak, Batı'daki Afrika imajının ne boyutta olduğuna dair çerçeveyi genişletecektir. Chinua Achebe, Joseph Conrad'ın *Heart of Darkness* (Karanlığın Yüreği, 1902) adlı kitabından hareketle Batı'daki Afrika imgesi üzerinde durur ve Batı toplumunda Afrika'ya biçilmiş olan "diğer/Öteki dünya" yaklaşımını sorun-sallaştırır. Achebe'ye göre, Conrad'ın kitabı Afrika'yı, Avrupa'nın ve dolayısıyla da uygarlığın antitezi olarak görmektedir. Achebe bu yaklaşımın Conrad'ı bir noktadan sonra nasıl "ırkçı" kıldığı üzerinde de durmaktadır. Achebe, Conrad'ın kitabının neredeyse açık bir şekilde siyah insanların "insanlığını" sorgulayacak düzeyde "ırkçı" bir yaklaşımla bezeli olduğunu belirtmektedir. Achebe, Batı'daki Afrika imajı hakkında kişisel olarak ne kadar meselenin iyimser tarafını görmeye çalışsa da bir şekilde Batı'nın televizyonlarına, sinemasına, gazetele-rine, okullarına ve kilisedeki vaazlarına sinmiş bu basmakalıp Afrika imajının ona pek umut vermediğinden de söz etmektedir. Öte yandan, Achebe, Conrad'ın kitabını seçme nedenini onun Amerika'daki okullarda İngilizce yazılmış romanlar arasında çok büyük ve saygın bir eser olarak kabul görmesinden kaynaklandığını vurgulamaktadır (2018, s.14-26). Batı kültürü içerisinde Afrika'dan bir çeşit "arzu nesnesi" yaratmaya çalışan ama bunu yaparken de Avrupa'nın üstünlüğünü ima eden pek çok eser bulunmaktadır. Herzog'un *Serap*'ı da çeşitli yönle-riyle bu tanıma uymaktadır. *Serap*, Afrika'yı kendi kimliğiyle değil, Batı'da ona biçilmiş imajlar üzerinden ele almaktadır. Achebe'nin üzerinde durduğu gibi Batı'da Afrika denince çeşitli basmakalıp ön kabuller devreye girmektedir. Afrika ya ırk, sömürgecilik, yoksul-luk/yoksunluk gibi kavramlarla ya da egzotizm, gizem ve korku gibi kavramlarla eşitlenmek-tedir. Her iki yaklaşım da Afrika'yı "Öteki" kılan ve onu kendi kimliğinden uzaklaştıran nite-liktedir. Tıpkı Conrad gibi Herzog'un da Batı kültür dünyasında "önemli" ve "saygın" bir yeri olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Aynı zamanda, yine Conrad gibi Herzog da bahsi geçen imajlar üzerinden Afrika'yı ele alarak, onun Batı dünyasında "Öteki" olarak kabul görmesine katkı sağlamaktadır.

Tekrardan Kolker'e dönüş yaptığımızda Herzog'un Afrika'yı nasıl "Öteki" kıldığını anlama-mız daha da kolaylaşacaktır. Kolker de Afrika'nın sunulma biçimine eleştirel yaklaşmaktadır ve *Serap* filmini, bu filmle aynı dönemde çekilmiş olan Jean-Louis Bertucelli'nin filmi *Remparts d'Argile* (Kilden Duvarlar, 1970) ile kıyaslamaktadır. Kolker'e göre *Serap*, tuhaflık-tan saçmalığa ve tekrar geriye hareketini sürdüren bir yapıya sahiptir. Filmin en güçlü anında, Herzog kamerasının ses kuşağında bir adet Leonard Cohen şarkısı eşliğinde, Batılı inşaat şir-

ketlerinin terk edilmiş binalarının yanında devinmesine ya da duygusuz bir biçimde yerde kurumuş hayvan ölülerine bakmasına olanak sağlamaktadır. *Serap*, duygusuzca gözlemin, reddetmenin ve kameranın gördüğüne dâhil olmayı ve hatta sorgulamayı reddetmesi üzerine kurulu bir yapımdır. Filmin bir yerinde anlatıcı/yorumcu "daha derin anlamı olmayan bir uzam vardır" der ve bunun ironiden oldukça yoksun bir ifade olduğunu söylemek gerekir. Herzog'un bu uzamdan aldığı imgelerin geçmişi ve geleceği yok gibidir. Bunların pek çoğu bir sömürge geçmişinden geriye kalanları içerse de Herzog'un bunlardan uzak durması (filmde daha çok teleobjektif çekimleri vardır) bizi herhangi bir tarihsel analizden uzaklaştırmaktadır. Benzer kırsal alana bir gizem mekânı, uzaktan bakılan gerçeküstü bir dünya olarak değil, insanların yaşamak için mücadele verdiği, kendi ekonomik ve toplumsal durumlarının bilinci-ne vardıkları yerleşim alanı olarak nasıl girilebileceğini görmek için, *Serap* ile aynı dönemde yapılmış olan Jean-Louis Bertucelli'nin filmi *Kilden Duvarlar*'ına göndermede bulunmak yerinde olacaktır. Bertucelli'nin Kuzey Afrika çölü çok daha derin bir anlama sahiptir ve Bertucelli, bu mekânın başkalığını tümüyle görmezden gelmeyerek (Herzog gibi o da ıssız köyün duvarlarının etrafında sürekli kaydırmalar yapar), kaydırmalı çekimlerle aynı zamanda bu mekânı kucaklar, onu anlamaya çalışır ve Herzog'un teleobjektifine karşıt olarak yanal kaydırmalar yalnızca mekânın tuhaflığını öne çıkarma işlevi üstlenir. Bertucelli mekânın gizemlerine teslim olmaksızın, daha çok onları anlamayı tercih etmektedir. Gözlemlediği insanlar yabancı değildir; onlar bu mekânda yaşamaya çalışmaktadırlar, mekânın nesnelerinden biri değildirler (2010, s.226).



Görsel 46: *Kilden Duvarlar*



Görsel 47: *Serap*

Herzog, her zaman Afrika'yla zor bir ilişkisi olduğunu ve Afrika'da pek çok şeyin sıklıkla yanlış gittiğinden söz etmektedir. Herzog, Afrika'da kendini evinde hissetmemektedir ve Afrika'da kendini evinde hissedenleri de şu sözlerle karikatürize etmektedir: “*Ben Hemingway'in Kilimanjaro'suna nostalji besleyen tiplerden değilim, hani şu bir yandan yerliler tarafından yelpazelenirken öte yandan çalılar arasında elinde fil tüfeğiyle hayvan izi sürenlerden*” (Brad Prager, 2007, s.203). Herzog'un Afrika'da kendini evinde hissetmemesi yaşadığı yerden uzakta olan başka bir kıta ya da ülkede bulunmasından çok Afrika'nın onda yarattığı “başka bir gezegende olma” halinden kaynaklanmaktadır.

Herzog'un Afrika ile ilgili zihninde çizdiği imaj ya da resim tarih boyunca Batı uygarlığının tipik bir yansıması olsa da Prager'e göre, yine de Herzog'un zihnindeki resmi net bir şekilde anlamak pek olası değildir. Prager, Herzog'un Afrika'yla olan ilişkisinin çoktan can sıkıcı bir hâl almasının Herzog'un tasarrufunda olan bir şey olduğundan söz etmektedir ve öte yandan, bir film yapımcısının Afrika'nın bir görüntüsünü sunmayı üstlendiğinde, çerçeveye pek çok kültürlerarası kavrayış sorununun girdiğinden söz etmektedir. Prager, genel olarak, Afrika hakkındaki Batı fantezileri, her zaman bu fantezileri üretenlerce temsil etmek istedikleri uluslardan ya da insanlardan çok daha fazla şeyi gösterdiğini belirtmektedir. Bu yansımanın en tipik özelliklerini Steven Spielberg'ün köle ticaretini konu edinen 1997 yapımı filmi *Amistad*'da ya da *Ohm Krüger* (1941) gibi bir Nazi filminde, hatta Butt Abbott ve Lou Costello'nun *Africa Screams* (1949) adlı filminde görmek mümkündür (2007, s.203).

Serap'ta Herzog açık bir şekilde Afrika'yı kendi kimliğinden ve benliğinden sıyrarak şekilde estetize ederek onu Batılı bakışın arzusuna göre yeniden şekillendirmektedir. Bu, her şeyden önce Afrika'yı “Öteki” kılan bir çabadır; çünkü yönetmenin yaklaşımına göre Afrika'nın kendi özvarlığı olabildiğince “korkutucu”dur. Yönetmen, kendi perspektifinden Afrika'nın kendisine ve oradaki yaşama atfettiği “korkutuculuk” imajının, yakından tanıdığı Batılı bakış için de geçerli olduğunu varsaydığından, ondan fantezi yaratmanın yollarını aramaya girişmektedir. En nihayetinde, Afrika panoramasını, kendi deyimiyle oradaki “kaos”u ve “kargaşa”yı Batılı seyirciler için şiirsel bir düzlemde yeniden inşa ederek sunmaktadır. Bunu yaparken de Afrika'ya ve Afrikalıya söz hakkı tanımamaktadır. Afrika ve Afrikalı konuşamaz; çünkü maddur. Ancak ki başkaları (Batı) onlar adına konuşur ve onları yeniden ve yeniden üreterek sunar.

3.5.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçveden Okumak

Serap'ın birinci bölümü olan *The Creation*'da (Yaratılış) doğa bir şekilde insan tarafından bozguna uğradıktan sonra insansız kalmıştır. Hareketli kameranın uzun çekimlerle post-apokaliptik bir tonda estetize ettiği çöl manzarası, insanın köklerine ihanet ettiği doğanın yeniden gösterimi gibidir. Doğa, insan tarafından bozguna uğratılmış ve kirlenmiştir. Bu doğa, bir şekilde hâlâ tekinsiz ve güven vermekten uzak bir şekilde resmedilse de, aynı zamanda Herzog'a göre, bu çöl manzarası insanın tüm yağmasına, ondan geriye kalan kalıntılara ve güven vermeyen havasına rağmen yine de "güzel"dir. Öte yandan, teknolojik ilerleme yaratılışa ihanet etmiş gibi görünse de film "ihanet"ini izini sürmeyi reddetmektedir. Teknolojinin nereden geldiği, kimler tarafından kullanıldığı ve doğayı hangi amaçlarla bu denli bozguna uğrattığı bir soru işareti olarak kalmaktadır. Thomas Elsaesser'in de belirttiği gibi, bu noktada film kasıtlı olarak politik ya da tarihsel bir analiz yapmak yerine, yarı mitolojik ve son derece ironik bir çerçeve yaratmayı tercih etmektedir (akt. E. Ames, 2009, s.60). Sahra Çölü sağa sola saçılmış endüstriyel atıklarla bir ihanetin portresini çiziyorsa, yaratılışa ve doğaya yapılmış olan bu "ihanet"inin failleri kimlerdir? Herzog bu sorunun cevabını aramak yerine, tam aksine anlamsız metinler ve mitolojiden alıntılarla bu sorunun üstünü örtmeye çalışmaktadır. Böylece, doğrudan ya da dolaylı olarak sömürgecilikle ilişkili olan bu manzaranın sorumluluğu bütünüyle Afrikalılara yıkılmaya çalışılmaktadır.



Görsel 48: *Serap*



Görsel 49: *Serap*

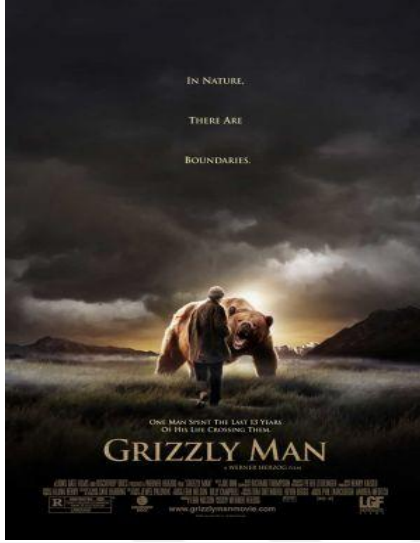
Anton Kaes'e göre, *Serap* 1960'lı yılların Amerikan avantgard filmlerinden etkilenecek, 1950'li ve 1960'lı yılların doğrusal Hollywood anlatılarının, zamanın geleneksel söylemleri-

nin ve televizyondaki popüler doğa belgesellerinin didaktik niyetlerine tezat oluşturacak şekilde inşa edilmeye çalışılmıştır; fakat sonuçta seyircileri “çok katmanlı görüntü ve ses dünyalarıyla” zorlamaktan öteye gitmemiştir (akt. R. Steingröver, 2012, s.474). Herzog’un “çok katmanlı görüntü ve ses” elde etme çabası, belki de onu tezatlık yaratmaya çalıştığı yapımlarla paralel bir noktaya taşımıştır. Neticede ortaya çıkan yapım, büyük oranda hem doğanın hem de Afrika’nın gerçekliğini “dışlayan” ve onlara dair “negatif” inançları yeniden inşa eden kültürel bir malzemeye dönüşmüştür.

Afrika’ya ve onun doğasına dair gerçekliği yadsıyan anlatı, bir şekilde seyirciyi anlatılan şeye yabancı kılmaktadır. Film Afrika’ya ve onun manzarasına odaklanır gibi görünse de gerçekte anlatmaya çalıştığı şey nedir? Amos Vogel’e göre, *Serap*’taki görüntüler Afrika çöllerinden elde edilmiş olmasına rağmen, temsil ettiği şeyin insan zihninin arketipik manzarasından başka bir şey değildir. İnsanın olmadığı ilkel kum tepeleri ve ufuklar, insanın zaferini ve doğayı yok yere istismar etmesinin sonuçlarını ortaya koyacak şekilde kurgulanmıştır (2014, s.45). Diğer taraftan, Herzog, bu kum tepelerini çıplak insan bedeni formuna benzetmeye çalışarak doğayı antropomorfize etmeye de çalışmaktadır. Afrika, en başından beri Herzog için “kusurlu” yaratılışın bir nesnesi olarak öne çıkmaktadır ve yönetmen, bu “kusurlu” yaratımı kendine vakfettiği tanrısal güçle yeniden kurmaya/oluşturmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla, seyirci Afrika’nın doğasından çok, Herzog’un o doğadan yaratmaya çalıştığı imgeleri görmektedir.

Herzog, *Serap*’tan bahsederken, “*Sahra Çölü’nün manzarası çok sert ve pek de doğal değil. Yaratılışa bir şeyler yanlış gitmiş.*” sözleriyle düşüncesini ifade etmektedir (R. Steingröver, 2012, s.468). Herzog, bu filmde de yeniden doğayı insanın sınırları içinde açıklamaya çalışmaktadır. Daha önce de pek çok kere değindiğimiz üzere, Herzog’un hem hayata bakışında hem de sinemasındaki genel yaklaşımında, insanın doğa içerisinde açıklayamadığı ya da üstesinden gelemediği bir şey varsa, o mutlaka “mantıksız” ve “yanlış”tır anlayışı bulunmaktadır. Dolayısıyla, Herzog doğayı insanın algı sınırları içine hapsedmektedir ve bu durum *Serap* filminde de tüm çıplaklığıyla gözler önüne serilmektedir.

3.6. Antropomorfizm (İnsan-biçimcilik): *Grizzly Man* (Ayı Adam, 2005)



Görsel 50: *Ayı Adam* (Film Afişi)

Filmin Künyesi

Filmin Orijinal Adı: Grizzly Man

Yönetmen: Werner Herzog

Senaryo: Werner Herzog

Oyuncular: Timothy Treadwell, Werner Herzog (Anlatıcı)

Yapımcı: Kevin Beggs, Billy Campbell

Müzik: Richard Thompson

Yapım Yılı: 2005

Dil: İngilizce

Ülke: Amerika

Tür: Biyografi, Dram, Macera

Süre: 104 Dakika

3.6.1. Filmin Kısa Öyküsü

Werner Herzog'un 2005 yapımı *Ayı Adam* belgeseli, Amerika'nın Alaska bölgesinde yaşayan boz ayılara karşı büyük bir tutkuya sahip olan Timothy Treadwell'in hayatını ve ölümünü ele almaktadır. Traedwell, on üç yaz boyunca bu bölgeye gider ve tüm bu zaman dilimi içerisinde 100 saatin üzerinde görüntü elde eder. Film, Herzog'un yorumlarının da dâhil olduğu bu görüntülerin kurgulanmasından ve Traedwell'in arkadaşlarıyla, ailesiyle, boz ayıların yaşadığı park bölgesindeki çalışanlarla yapılan röportajlardan oluşmaktadır. Boz ayıları kaçak avcılardan korumak isteyen Traedwell, bir noktadan sonra insan kimliğini ve onun modern yaşamını olumsuzlayarak, kendisini bütünüyle ayıların bir parçası kılmaya çalışır. Traedwell, yüzme bursuyla gittiği üniversitede yaşadığı bir sakatlık sonucu bursunu kaybedince, bu deneyim onu bütünüyle alkole ve uyuşturucuya teslim eden psikolojik bir yıkımın eşiğine getirir. Traedwell, ağır aksak ilerleyen tedavi sürecinden umudunu keser ve çözümü Alaska'daki boz ayı popülasyonunun içinde aramaya karar verir. Kendi deyimiyle "ayılar ona çok iyi gelmiştir" ve o da bunun karşılığı olarak, ayıları kaçak avcılardan koruma görevini üstlenmiştir. Bu canlılarla yaşanan on üç yılın ardından boz bir ayı hem Timothy Traedwell hem de kız arkadaşı Amie Huguenard'ın ölümüne neden olur.

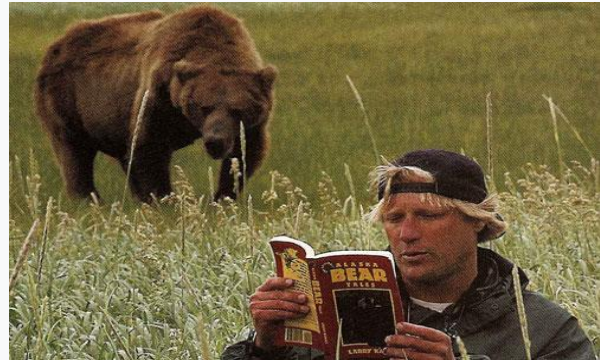
3.6.2. Antropomorfizmin Yeniden İnşası ve Hayvan "Öteki"

Garrard'a göre antropomorfizm, "*İnsan-dışı varlıkların insan özelliklerine sahip olarak temsil edildiği durumlar için kullanılan pejoratif bir terimdir.*" Garrard, *Ayı Adam* filmini ise, özel-

likle antropomorfizmle ilgili yargıların ne denli karmaşıklık gösterebileceğine dair ilgi çekici bir örnek olarak göstermektedir. Yazarın yaklaşımına göre, kendini Alaska'daki Katmai Milli Parkı'nda yaşayan ayıların "iyi yürekli koruyucusu" ilan eden Timothy Traedwell, bu tehlikeli hayvanların arasında yaşarken aldığı riskleri romantik bir tonda dramatize ederek, av ve ölüm ortamının yarattığı ilkel antropomorfik duygusallık arasında gidip gelmektedir. Garrard, Herzog'un ise filminin öznesi olan Treadwell'e duyduğu hayranlığı gizlemese de kasvetli varoluşçu tona sahip dış sesiyle, Treadwell'in bayağı tiyatralliğine güçlü bir eleştiri getirmeyi de amaçladığını belirtmektedir. Yazara göre, bu noktada filme Herzog'un kendi çelişkileri de dâhil olmaktadır. Herzog'un hayvanlara yönelik retoriği büyük oranda mekanomorfiktir;⁵¹ çünkü yönetmen ayıları içgüdüsel makinelere indirgemektedir. Ayılardan birinin yakın plan çekiminde, "*Ayıların gizli dünyası diye bir şey yoktur, bu boş bakış sadece yarı bezgin halde yiyeceğiyle ilgilenmesine delalet eder.*" sözlerini dile getirmektedir. Devam eden bir başka sahnede ise Tradwell'in yavru tilkinin ölümüne üzülmelerini, "*Bence evrenin ortak paydası uyum değil, kaos, düşmanlık ve cinayettir.*" sözleriyle eleştirmektedir (2016, s.210). Daha önce de vurguladığımız üzere, "cinayet" gibi kavramların sadece insan dünyası içinde karşılığı bulunmaktadır. İnsanlara ait kavramlarla hayvan dünyasını veya genel olarak doğanın işleyiş mekanizmasını açıklamaya çalışmak, hem antroposantrik (insan-merkezci) hem de antropomorfik (insan-biçimci) bir yaklaşımı işaret etmektedir ve bu yaklaşım bizlere doğruları gösteren bir yaklaşım değildir.



Görsel 51: *Ayı Adam*



Görsel 52: *Ayı Adam*

Martin Drenthen'e göre, Traedwell'in antropomorfik tutumu hayvanlarla olan iletişimine doğrudan yansımıştır. Hayvanlarla şiddet içermeyen karşılıklı bir ilişki kurma çabasının övgüye değer olduğunu, Traedwell'in de bir şekilde ayılar ve tilkilerle bir çeşit özgün ilişki kurduğunu

⁵¹ Hayvanların makineye benzer şekilde temsil edilmesi. Terimle ilgili bilgi Greg Garrard'ın *Ekoleştiri*, 2012, (s.210-226) adlı kitabından alınmıştır.

nu belirten Drenthen, yine de insanlarla hayvanlar arasındaki ilişkinin hiçbir zaman simetrik olamayacağını vurgulamaktadır. Türler arasında göz ardı edilmeyecek temel farklılıklar bulunmaktadır. Bir ayı için dünya, daha fazlasına ya da azına kuşku bırakmayacak şekilde kendi türüne özgü davranışları sergileyebileceği bir yerdir. Dolayısıyla, bir ayının ifade repertuarına uymayan şeyler, onun doğasının bir parçası değildir (2009, s.309). İnsanın kendi dışındaki canlıların dünyasını açıklama gayreti büyük oranda antroposantrik temeller üzerine inşa edildiği için insan dünyasından bakılarak herhangi bir canlının gerçekte ne olduğunu söylemeye çalışmak, bir dizi yanılgı ya da varsayımdan öte bir şey ifade etmemektedir; çünkü diğer canlılara baktığımızda onların gerçekte ne olduğundan çok, nasıl olması gerektiğiyle ilgilenmekteyizdir. Bu yaklaşımın bizi kaçınılmaz olarak hem antroposantrik hem de antropomorfik kıldığından söz etmiştik ve bu yaklaşımın yaban hayatına dair belgesel yapımların içine fazlasıyla sızdığını iddia etmekte fayda vardır.



Görsel 53: *Ayı Adam*

Ayı Adam'daki hayvan tasviri üzerine yazan Jennifer Ladino'ya göre, Herzog'un bakış açısı ile Traedwell'in çektiği doğa görüntüleri arasında önemli farklar bulunmaktadır. Ladino, Traedwell'in "türcülükten kaçınan" bir tavrı olduğunu belirtmektedir ama Traedwell aynı zamanda hayvanları "sevimli ve sempatik arkadaş" olarak gören bilindik mitten beslenmektedir. Bir kahraman olarak Traedwell'in kendine has bir bakış açısı olsa da *Ayı Adam*'ı organize eden ve yapılandıran yaklaşım Herzog'a aittir (2009, s.71-85). Yönetmen bu dünyayı "kaos,

düşmanlık, cinayet” gibi olgularla açıklamaktadır ve film boyunca yönetmenin otoriter bir ses tonuyla aktarmaya çalıştığı bu iddialar, Traedwell’in kısmen “naif” olarak tarif edilebilecek yaklaşımından çok daha belirgindirler. Yönetmen, 100 saatlik görüntü kümesinin içerisinde istediği görüntüleri seçmekte özgür olmakla beraber, bu görüntüleri Traedwell’den rol çalan otoriter bir tınıyla yorumlayarak, filmin dört bir yanına izlerini serpiştirmektedir. Bu bağlamda, filmde antropomorfizmi yeniden inşa eden tutum Traedwell’de de sıklıkla görülmekle beraber, Herzog’un söylemlerinde çok daha baskındır.

Daha önce de belirttiğimiz ettiğimiz gibi, Herzog’un söylemleri kadar Traedwell’in ayılara olan yaklaşımı da olabildiğince antropomorfiktir. Traedwell, her ne kadar modern insanın tasarladığı yaşama uyum sağlamakta zorlandığı için kendisini boz ayılarla eşitlemeye çalıştığını iddia etse de insan hayatına dair pek çok ayrıntıyı ayıların dünyasına taşımaktadır. Karşılaştığı her ayıya isim vermektedir ve onları “güzel”, “hırçın” gibi daha çok insan yaşamı içinde anlam ifade eden kavramlarla tanımlamaktadır. Aynı zamanda, Traedwell, ayıların kendi aralarında kurduğu ilişkileri insan ilişkileriyle kıyaslamaktadır. Traedwell, dişiyle çiftleşmek isteyen iki erkek ayı arasında gerçekleşen bir mücadeleden sonra, Mickey adını verdiği ayıya kendi deneyimlerinden yola çıkarak “*Hayatta her zaman istediğin kıızı elde edemezsin.*” diyerek seslenmektedir. Yaşam tarzından ve söylemlerinden yola çıkarak, Traedwell’in insanların kendilerine atfettikleri “üstünlük” anlayışından uzak olduğu iddia edilebilir; fakat yine de Traedwell’in film boyunca sıklıkla antropomorfik/antroposantrik tutumlar sergilediğini iddia etmek yanlış olmayacaktır. Traedwell’in bu tutumları seyircinin gözüne/kulağına Herzog’un söylemlerinden daha az rahatsız edici gelmektedir; çünkü Traedwell’in tutumu, üzerine çok uzun düşünülmemiş bir dizi alışkanlığı çağırıştırır gibi görünmektedir. Oysaki Herzog’un söylemlerinde tam tersi bir durumdan söz etmek mümkündür; çünkü Herzog bu film projesi için uzun süre çalışma yürütmüştür ve her profesyonel çalışmada olduğu gibi bu filmdeki her bir karenin üzerinde uzun uzadıya çalışıldığını varsaymak yanlış olmayacaktır. Fakat Traedwell için aynı şeyleri söylemek çok mümkün değildir; çünkü Traedwell anlık olarak kamerasını kurup ve o an aklına gelen şeyleri ifade etmiştir. Daha sonra bu düşüncelerinden rahatsızlık duyup duymadığına dair bir fikrimiz yoktur. Öte yandan, Traedwell’in elde ettiği görüntüleri milyonlarca insana ulaştırmak gibi bir amacı da yok gibidir. O, sadece kamerasıyla kendi kişisel günlüğünü tutmaya çalışan amatör bir maceracıdır.

Herzog, film boyunca Traedwell'in arkadaşları ve ailesi ile yaptığı görüşmelerle birlikte, Traedwell'in yaptığı çekimlerden de faydalanmaktadır. Yönetmen, filmini büyük oranda Traedwell'in yaşamını ve eylemlerini yorumlamak üzerinden oluşturmuştur. Herzog tarafından tüm bu elementler, kendine ayların koruyucusu gibi yeni bir rol biçmiş başarısız bir aktör ve kendi imgesinin öz bilincine sahip bir inşacısı rolüne sokup filmi Traedwell'in demitolojizasyonu⁵² olarak kurmak üzere bir araya getirilmiştir. Herzog, ayların Traedwell'in korumasına ihtiyaç duymadığını ve esasen aylarla kurulan ilk bağın temelini insan uygarlığından kaçış arzusunun oluşturduğunu açıkça dile getirmektedir. Herzog'un seçtiği ve yorumladığı kareler dışında, Traedwell'in bakış açısının ne olduğunu açıkça kavrayacağımız başka herhangi bir materyal bulunmamaktadır. Bu çerçeveye film, doğaya bakış açıları, yaşamları ve takıntıları tümüyle farklı olan ve içlerinden birinin de artık hayatta olmadığı iki film yapımcısı arasında geçen eşitsiz bir rekabetten oluşmaktadır (Noys, 2007, s.40). Bir önceki paragrafta da ifade ettiğimiz üzere, Traedwell'in duygularından ve düşüncelerinden tam manasıyla emin olmak güçtür. Yüzlerce saatlik görüntülerin hepsini izleme şansımız olmadığından, Traedwell'in bir önceki görüntüde ifade ettiklerinden bir sonraki görüntüde vazgeçmediğinden emin olamayız. Biz sadece Herzog'un bize sunduklarından yola çıkarak sonuca varmak durumundayızdır. Dolayısıyla, Noys'un da belirttiği gibi en azından kendini ifade etme hususunda ortada "eşitsiz bir rekabet" bulunmaktadır. Bu durumda biz, sadece Herzog'un bize sunduğu Traedwell'i tanıyabilecek durumdayızdır.

Filmde yapılan röportajlardan yola çıkarak Timothy Traedwell hakkında pek çok bilgiye ulaşmak mümkündür. Filmdeki anlatıcıların iddialarından hareketle Timothy Traedwell'in topluma ve doğaya karşı isyan eden tipik bir Herzog karakteri gibi göründüğünü iddia etmek yanlış olmayacaktır. Ancak yine anlatıcıların iddialarına dayanarak, bu isyan halinin yapaylık ile gerçeklik arasında salınan bir dizi belirsizliği de işaret ettiğini söylemek gerekmektedir. Traedwell aslında bir televizyon yıldızı olmak istemiştir; fakat ailesinden öğrendiğimiz kadarıyla *Cheers* (1982-1993) dizisinin seçmelerinde kendisi yerine Woody Harelson tercih edilince, büyük bir hayal kırıklığı yaşamıştır ve bu olay, Alaska'ya uzanan serüveninin başlangıcı olmuştur. Dolayısıyla, bu noktada başka bir soru devreye girmektedir. Traedwell gerçekten

⁵² Burada sözcük yazar tarafından mitolojiden arındırma anlamında kullanılmıştır. Sözcüğe dair geniş bilgiye aşağıdaki linkten ulaşılabilir.
<https://serdargunes.wordpress.com/2015/02/11/mustafa-ozturk-vaiz-senocak-vakasi/> (Erişim tarihi: 25.12.2019, saat: 05.56)

de modern toplumun yaşantısına uyum sağlamakta zorlandığı için mi, yoksa ünlü olmanın alternatif bir yolunu aradığı için mi boz ayıların dünyasına girmeye karar vermiştir? Bu soruya net bir cevap vermek mümkün olmasa da Traedwell'in sıklıkla televizyon programlarına çıkması ve Discovery Channel gibi popüler kültürün en önemli temsilcilerinden birine konu olmaktan keyif alması gibi detaylar önem kazanmaktadır. Öte yandan, Traedwell, popülerliğini arttırmak için kitaplar yazmış ve sıklıkla konferanslara da katılmıştır. Elbette ki tüm bu veriler üzerinden kesin bir sonuca varmak zordur; fakat modern hayatla sorun yaşadığı ve ona uyum sağlamakta zorlandığı için doğaya yönelen bir insanın, popüler kültürün içinde kendini bu denli var etmeye çalışması, beraberinde bir dizi belirsizliği ve çelişkiyi de getirmektedir. Yine de bu noktadan sonra Traedwell'in asıl "niyetinin" ne olduğuna yönelik varsayımların spekülasyon üretmekten öteye gitmeyeceğini belirtmek gerekmektedir.

Traedwell "çelişkileri" ve "muğlak" yönleriyle tartışmaya açık bir karakterdir; bununla birlikte Herzog da hem söylemleri hem de kamerasıyla doğaya ve insan olmayan canlılara dair karmaşık yargıları güçlendirdiği için bir o kadar tartışmaya açık bir sinemacıdır. Ladino, bir kameranın insan-merkezli ya da erkek egemen bir bakış açısına ayrıcalık tanıdığı ve insan harici hayvanları, insanların görüp anladığı şekilde ve genellikle de insanlaştırmakla resmettiğinde türcü olmaya başladığını belirtmektedir. Türcü bir kamera, hayvanları insan bakışıyla görür, onların davranışlarını hem ideolojik hem de genel beklentilerle dolu bir sosyal mercekle çarpıtır. Hayvanların dünyası yanlış bir sinematografik gerçeklik ve imalı doğruluk kombinasyonu ile birleştirilerek, insan-dışı doğanın sözde gerçekliğiyle (özellikle belgesel filmlerde) maskelenir. Sıklıkla, türcü bir sinema perspektifi, hayvan davranışını insan davranışının bir karikatürüne indirgeyerek, gerçek hayvanların doğada nasıl yaşadıklarına dair yanlış bilgiler vererek, ekosistemler ve sakinleri hakkında politik kaygılar üretir (2013, s.147-14). Kameranın konumu, televizyonlarda ve filmlerde gördüğümüz hayvanların dünyasını şekillendirme kabiliyetine sahiptir. Kamera, çoğu zaman "Öteki" olarak kodlanan hayvan dünyasını hem ideolojik hem de retorik açıdan insan-merkezci biçimde yeniden inşa etmektedir.

Herzog'un kamerası ve dili de *Ayı Adam* filmi boyunca hayvan "Öteki"ni yeniden inşa etmektedir. Gerçekte Timothy Traedwell, Alaska'nın vahşi doğasında ayılarla birlikte on üç yıl boyunca yaşamış amatör bir film yapımcısı ve "ayı uzmanı"dır. Fakat Herzog'un hem kamerası hem de söylemi, ısrarlı bir şekilde Treadwell'i bir oyunun içinde aşmaması gereken "sınır"ı

aşan şımarık ve farkındalığını yitirmiş bir çocuk çerçevesine indirgemektedir. Bu noktada “sınır” kavramının film boyunca neyi temsil ettiği önem kazanmaktadır. Filmin içinde boz ayılar doğaları gereği “tehlikeli” olmaktan çok, insanın girmemesi gereken bir yerin (doğanın) temsilcileri oldukları için tehlikelidirler. Dolayısıyla, buradaki “sınır”, insan-doğa ikiliğinin yeniden üretildiği ve “mutlaklığının” savunulduğu bir niteliğe sahiptir. Film, bu sebepten boz ayıların gerçek doğalarının ne olduğuyla çok fazla ilgilenmemektedir; çünkü onları insan bakışına göre ve tam da insan-doğa ikiliğinden beslenerek daha en başından yeniden üretmeyi kendine hak görmektedir: “*Ayıların gizli dünyası diye bir şey yoktur.*” Dolayısıyla filmin içinde sıklıkla vurgulanan “sınır” kavramı, antropomorfizmle birlikte insan-doğa ikiliğini ve hayvan “Öteki”ni yeniden üreten ve bunu meşrulaştıran bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Hayvanları “Öteki” kılmaya çalışan insan çabası yoğun olarak “dil” ve “zekâ/akıl” gibi kavramlardan yardım almaya çalışmaktadır. Zeynep Talay Turner’a göre, hayvanların “dil ile ikame etmedikleri” fikri doğru kabul edilse bile bu onların konuşmadığı anlamına gelmemektedir. Derrida’nın belirttiği gibi hayvanın dili sessizin dilidir ve bizler de bu dili duymaya ve dinlemeye gayret etmek durumundayızdır; çünkü bu dil ya da bizim dilimiz dışındaki her dil “Öteki”nin, farkın dilidir. Derrida’ya göre, “*Doğa (ve onun içinde hayvanlık) üzgündür*” ama bu durum sessiz olmasından kaynaklı değil, onun yerine “*doğayı sessiz ve konuşmaz kılan, kelimelerden mahrum bırakan, onun üzüntüsü ya da yasıdır.*” Hayvanın diline kulak vermek ve/ya duymak alışkın olduğumuz düşünce kalıplarından uzaklaşmamız anlamına gelmektedir -ki doğa üzerine tahakküm ve hâkimiyet kurma fikri üzerine inşa edilmiş yapılardır bunlar. İnşa edilmiş olan bu yapılar aynı zamanda kadını, eşcinseli, siyahi olanı duymayan ve “Öteki”yi aynılık ekonomisine indirgemeye çalışan yapılardır. Talay Turner, kadın/erkek, heteroseksüel/homoseksüel, doğa/kültür ikilikleri bağlamında Simone de Beauvoir’a başvurmuştur: Rasyonellik ile özdeşlenen erkek, evrensel insan standartlarının sembolü ve taşıyıcısı konumundadır; duygusallık ile özdeşleştirilen kadın ise, hem rasyonellikten yoksun hem de eksik bir insan olarak görülmektedir, böyle bir çerçevede erkeğin “Öteki”sidir. Dolayısıyla Ötekilik bir yokluk, eksiklik ve tamamlanmamışlık üzerinden kurulmaktadır. Fakat hayvanlara yaklaşım farklıdır: “Onlar” der Derrida, “bir hayvan dediklerini ve tamamen öteki olan, her ötekiden daha öteki olan”ı aynının ekonomisine indirgemek istemezler; bu onlar için katlanılmaz olduğundan değil “tamamen öteki olan” buna direnç gösterdiği için de değil; tam da insanlığın sonu ya da sınırından ötürü, kendine çizdiği bu sınırdan durup kendisine bakma ce-

sareti olduğu için. Herzog’un da dile getirdiği gibi, insan ve hayvan arasındaki sınır aşılmaz mıdır? (2019, s. 79).

Deleuze ve Guattari, insanların hayvanlar karşısında kendi kendilerine bahsettikleri bir üstünlükten söz ederler ve bu hiyerarşik yapıyı alt etmeye çalışarak, öznelliklerin, hatta insan-olma halinin, yalnızca insan ile insan arasındaki değil, insan ile hayvan, hatta insan ile cansız madde arasındaki sınırların dağılmasını talep eden “hayvan oluş” fikrini ortaya atarlar. İlk bakışta, Traedwell de bunu yapmaya çalışıyor görünmektedir (Turner, 2019, s.74). Fakat yine de Traedwell’in yaklaşımını “hayvan oluş” fikriyle ele aldığımızda, çeşitli çıkmazlarla karşılaşmaktayızdır. Hiyerarşiyi yıkmaya çalışma fikri tüm cazibesini korusa da Traedwell’in hayvanların yaşam alanlarına sızması, zaman zaman taciz ve manipölasyona varan tavırlarla hayvanlara yaklaşması çelişki gibi görünmektedir. Hayvan oluş fikrini içselleştirmek ve bir şekilde oluşmuş olan hiyerarşik yapıları yıkmak için hayvanların özgürlük alanlarını ele geçirmek gerekmemektedir.

Ayıların yaşadığı bölgeye giden ve bir şekilde onların yaşam alanlarını işgal eden iki insanın bir ayı tarafından parçalanarak yenmesi, film boyunca röportaj yapılan kişilerin yüzünde bir dehşet imgesinin oluşmasına neden olmaktadır. Oysaki ayılar büyük oranda etobur (insana oranla daha fazla) canlılardır ve Timothy Traedwell’in o bölgeye adım attığı günden itibaren böyle bir olasılık her zaman bulunmaktaydı. Başka canlıları yemek için devasa sanayiler kurmuş insanoğlunun, bölgesini yıllarca işgal ettiği başka bir canlı tarafından yenmesi, insan-merkezci hassasiyetler nedeniyle insanlarda dehşet etkisi yaratmıştır. Örneğin, Traedwell’i yıllar boyunca uçakla Alaska’daki bölgeye götüren pilot Willy Fulton, olaya yakından tanıklık eden kişilerden biridir. Fulton olayı anlatmaya başlar başlamaz, insan-merkezciliğin “Öteki”yi yargılayan üslubuna başvurmaktadır. Traedwell ve kız arkadaşını uçağıyla almaya giden Fulton, “çirkin bakışlı” (kendi deyimiyle) bir ayının onlara saldırdığını söyler: “*Aşağıya baktım ve insana ait bir kaburga gördüm...*” der, Fulton. “*Ayı öylece yiyordu onu...*” diyerek, sözlerine devam eder. Fulton, daha sonra da uçağıyla üzerlerinden geçtiği anda gördüğü bu manzara karşısında nasıl dehşete düştüğünü ve kanının çekildiğini ayrıntılarıyla anlatmaya devam etmektedir. Fulton, hemen yardım çağırmıştır ve Traedwell ile kız arkadaşı Amie Huguenard’ı yiyen ayıyı öldürmüşlerdir. Ayı mı bu insanların ölümüne neden olmuştur, yoksa ayının bölgesine yıllarca işgal etmiş (niyetten bağımsız olarak) bu insanlar mı ayının ölümüne

neden olmuştur? Gerekçeleri makul bir zemine oturttuğumuzda ve antropomorfik/antroposantrik yaklaşımları törpülediğimizde, bu sorunun cevabını bulmak daha da kolaylaşacaktır.

3.6.3. Yönetmenin Doğaya Bakışının Eko-eleştirel Çerçveden Okumak

Yaban hayatını anlatan popüler belgesel yapımlar hem doğaya hem de insan olmayan canlılara yönelik karmaşık birçok yargıyı barındırmalarından ötürü, özellikle temsil açısından son derece “problemlili” yapımlar olabilmektedirler. Bu yapımlarda, doğa ve insan-olmayan canlılar insan-merkezci/biçimci bir tonda seyircilere sunulmaktadır ve çoğu zaman bu sunumun herhangi rasyonel bir temeli de bulunmamaktadır. Nitekim Herzog’un *Aylı Adam* adlı yapımlarında da benzer şeyleri görmek mümkündür. Örneğin, Herzog filmdeki boz ayıları “sadece yiyeceklerle ilgilenen boş bakışlı canlılar”a indirgerken, bu düşüncesini temellendirmekten uzaktır. Herzog bu yargıya nereden varmıştır? On üç yıl boyunca yaşam alanlarını taciz eden ve nihayetinde bir ayının saldırısına uğrayan Timothy Traedwell’i baz alarak mı? Eğer Herzog’un düşüncelerini şekillendiren durum bundan ibaret ise; bu noktada varsayımsal olarak yaban hayvanlarının insanların yaşadığı bölgeyi yıllar boyunca taciz ettikten sonra insanlardan nasıl bir karşılık alacakları üzerine düşünmek ufuk açıcı olabilir. İkinci bölümde, insanlarla hayvanların ilişkilerini tarihsel bir çerçeveden ele almıştık ve insanların hayvanlara yönelik acımasız tutumları üzerinde durmuştuk. Bu bölümde ele aldığımız kaynaklardan hareket edecek olursak, herhangi bir vahşi hayvan topluluğunun insanın yaşam alanına girmesi durumunda, sonucun hayvanlara yönelik muhtemel bir “kıyım” olacağından söz etmek yanlış olmayacaktır. Bu gerçek, Herzog’un insanları da “yiyecek düşkünü boş bakışlı canlılar” noktasına indirgemesi için yeterli olacak mıdır? Bu soruya cevap vermek zor olsa da tüm bu yaklaşımlardan hareketle, insanların vahşi yaşamı ele alan belgesellerde doğaya ve insan-dışı canlılara yükledikleri yargıların karmaşıklığını ele almak mümkün olabilmektedir. Herzog’un filminde de bu yargılara sıklıkla rastlamak mümkündür.



Görsel 54: *Ayı Adam*

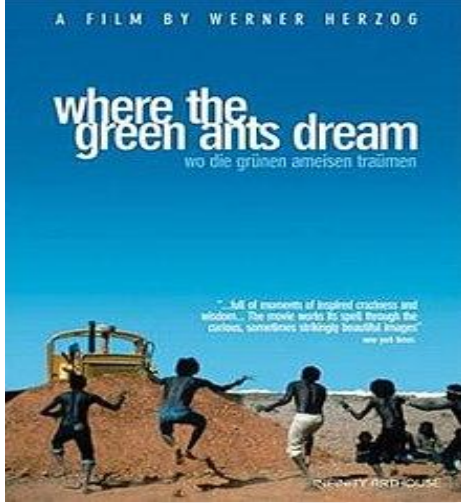
Herzog, Traedwell'in doğaya yönelik duygusal görüşleriyle bir çeşit sinemasal ilişki içerisindedir. Benjamin Noys'un oldukça faydalı okumasına göre, Herzog sinemasının merkezinde "uyumsuz ve kaotik bir doğa- doğa karşıtı" vizyon bulunmaktadır. Herzog film boyunca doğayı bir çeşit cehennem ya da bütünüyle yabancı bir yer olarak tarif etmektedir. Üstelik bu, sadece insanlar tarafından bozulmuş bir doğa değil, kendi içinde "yozlaşmış" bir doğadır (akt. Brereton, 2016, s.124-125). Herzog'un doğaya karşı "katı" tutumundan daha önce söz etmiş-tik ve bu bağlamda, *Ayı Adam* filminde de doğa, insanın sığınabileceği ya da kendisini gerçekleştirebileceği bir yer olmaktan uzaktır. Kaçma dürtüsünün yoğunluğuna rağmen, insan aslında yalnız bir hayvan değildir ve mutluluğa erişebilmek için hem "aile"ye hem de "medeniyet"e ihtiyacı vardır. Bir düzeyde bu, gerici-muhafazakâr bir düşüncenin yansımasıdır. Brereton aynı katı yaklaşımı kısmen Traedwell'in davranışlarında da gözlemlemektedir. Brereton'a göre, Traedwell kamera karşısında baskın bir karaktere bürünmüştür ve yaptığı uzun ya da kısa çekimlerin hemen hepsinde son sözü asla doğaya vermeyen bir anlayışı benimsemiştir. Traedwell'in bu tavrı, Yeni Dünya'ya gelerek vahşi doğada topluluklar oluşturan Püriten Amerikan geleneğini hatırlatmaktadır (2016, s.127).

Herzog'un pek çok belgeseli görünüşte kendine ait olmayan seslere adanmış gibidir ve Herzog'un da çoğu zaman kontrol ve otorite için seçtiği konularla rekabet içinde olduğu gözlemlenmektedir (Prager, 2017, s.233). Prager'in dile getirdiği durumu en net haliyle *Ayı Adam*'da görmek mümkündür. Herzog film boyunca hem Traedwell hem de doğayla yoğun

bir çatışma içine girmektedir. Görünüşte Traedwell'in hikâyesini ve doğayla olan ilişkisini anlatan bir yapım olsa da *Ayı Adam*'da sıklıkla Herzog'un doğaya olan bakışını ve kendi değerlerini yine kendi sesiyle dinlemekteyizdir. Bu bağlamda, Herzog'un bir anlatıcı olarak film boyunca aldığı pozisyon, seyircinin algı çerçevesini sınırlamaktadır. Herzog, doğanın bir harmoniden ziyade, bir kaostan meydana geldiğini ve Traedwell'in de doğayla aramızdaki "görünmez sınırı" aşan idealist ve belki biraz da "aptal" bir çevreci olduğunu düşünmektedir ve bu düşüncesini belli bir tonda sürekli yinelemektedir. Zeynep Talay Turner'a göre, Herzog, film boyunca kendi anlatı stratejileri sayesinde, "her şeyi gören ve bilen" bir otorite pozisyonundadır ve bu sayede izleyiciyi kendi pozisyonunun içine çekmesi kolaylaşmıştır. Turner, bu durumun sadece Herzog'un Traedwell hakkındaki düşüncelerinden kaynaklanmadığını, aynı zamanda, Herzog'un insan-hayvan ya da kültür-doğa ikiliği üzerine düşüncelerini de içerdiğini belirtmektedir (2019, s.77).

Ayı Adam, her ne kadar Timothy Traedwell'in on üç yıl boyunca çektiği görüntüler üzerine kurgulanmış bir yapım olsa da Traedwell'in yüz saati geçen çekimleri arasından özgürce seçim yapan ve onları kendi bakış açısına göre yorumlayan Herzog olduğu için, film Traedwell'den önce Herzog'un hayvanlara ve doğayı bakışını yansıtmaktadır. Eko-eleştirel çerçeve, Herzog'un insan ve insan-olmayan canlıların arasına koyduğu "sınırı" bir noktaya kadar anlamlı bulabilir. Her şeyden önce Traedwell, zaten koruma altındaki hayvanların yaşadığı bir bölgeye girmiştir ve onlarla oldukça yakın bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Bu durum, boz ayılar için oldukça "tehlikeli" sonuçlar doğurabilme potansiyeline sahiptir; çünkü bu hayvanlar, basit bir şekilde açıklamak gerekirse: Tüm insanları Traedwell gibi "zararsız" görme eğilimi içine girdikleri anda, büyük bir tehlikeyle karşı karşıya kalabileceklerdir. Bu bağlamıyla, Herzog'un "sınır" koyma çabası bir noktaya kadar anlaşılabilir bir yaklaşımdır. Fakat bununla birlikte, film boyunca Herzog'un böyle bir kaygıyla hareket ederek retoriğini oluşturduğunu söylemek güçtür. Herzog, en başından beri doğa ile insan arasında mutlak bir sınıra inanmaktadır ve bu inancı Kartezyen düşüncenin irrasyonel çıkışlarını anımsatacak düzeydedir. Dolayısıyla, Herzog'un film boyunca yarı tanrısal ve didaktik bir üslup takınarak içine düştüğü "doğa karşıtlığı", bütünüyle insan-merkezci ve muhafazakâr bir yapıya sahiptir.

3.7. Sömürgeci Kapitalizm ve Yıkım: *Wo Die Grünen Ameisen Traümen* (Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer, 1984)



Filmin Künyesi

Orijinal Adı: Wo Die Grünen Ameisen

Yönetmen: Werner Herzog

Senaryo: Werner Herzog, Bob Ellis, Bruce Chatwin

Oyuncular: Bruce Spence, Wandjuk Marika, Roy Marika

Yapımcı: Werner Herzog, Lucki Stipetic

Müzik: Wandjuk Marika

Yapım Yılı: 1984

Tür: Dram

Ülke: Batı Almanya, Avustralya

Dil: İngilizce

Süre: 100 Dakika

Görsel 55: *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* (Film Afişi)

3.7.1. Filmin Kısa Öyküsü

Herzog-Chatwin ikilisinin ortaklığından doğan bir diğer yapım olan (birincisi) film, Avustralyalı bir maden şirketinin Aborjinler için kutsal kabul edilen bir bölgede uranyum bulmasına ve Aborjinlerin de şirketin bölgede kazı yapmasını engellemek için gösterdikleri çabaya odaklanmaktadır. Maden şirketi, uranyumun çıkarılması ve işletilmesi için o bölgede yaşayan Aborjinlerin uzaklaştırılması adına girişimlerde bulunur. Topraklarına yapılan bu işgal karşısında bölgenin kadim halkı, kutsal değerlerine sahip çıkmak adına sessiz bir direnişe geçer ve Yeşil Karıncaların düş görmeye devam etmesi için bedenini buldozerlerin önüne siper eder. Şirkette jeolog olarak görev alan ve şirketin diğer çalışanlarına oranla çok daha uzlaşmacı bir kimliğe sahip olan Lance Hackett, şirket ile bölge yerlilerinin arasında arabuluculuk görevini üstlenir. Şirket, Hackett aracılığıyla yerlilerin temsilcileri olan Dayipu ve Miliritbi'ye maddi anlamda çeşitli vaatlerde bulunsa da bölgenin yerlileri bu vaatlerin tamamını geri çevirir; çünkü onlar için karıncaların düş görmeyi bırakması tüm insanlığın sorunudur. İnanışlarına göre Yeşil Karıncalar düş görmeyi bırakırsa, gezegen ve insanoğlu için geri dönüşü olmayan karanlık bir dönem başlamış olur. İki taraf arasında bir uzlaşma sağlanamayınca süreç mahkemeye taşınır. Mahkeme baştan sona bir ironinin temsili gibidir. Dava, bölge yerlilerinin topraklarını işgal eden ve kültürel değerlerini daha fazla kâr uğruna hiçe sayarak yok etmeye

çalışan Beyaz Adam'ın koyduğu kanunlar aracılığıyla görülür ve Aborjinler davayı kaybederler.

3.7.2. Aborjinler, Düş Görme Hakkı ve Kapitalizm

Filmde Aborjinler, endüstriyel rasyonalitenin insanlar ve doğa üzerinde kurduğu iktidara karşılık olarak düş görme hakkını savunmaktadırlar. “Düş Zamanı” kavramı, Aborjin kültüründe oldukça önemli bir yere sahiptir. Mark Daniels, Avustralya Aborjin mitolojisinin üç temel kavram etrafında hareket ettiğini belirtmektedir: İnsan, toprak ve kutsal alan. İnsan hayatı ortaya çıkmadan önce Düş Zamanı adlı bir dönemin yaşandığına inanan Aborjinlere göre, insan doğduktan sonra hem fiziksel dünyada hem Düş Zamanı'nda varlığını sürdürmektedir (2014, s. 16). Herzog, Batı'nın endüstriyel yıkıcılığının karşısına, yerelin mitolojisini koyarak, bu iki farklı bakış üzerinden bir çatışma yaratmaktadır. Yönetmen film boyunca Batı'nın ilerleme fikrine kuşkuyla yaklaşmaktadır. Herzog'a göre ilerleme fikri artık kontrolden çıkmıştır ve yıkıcı tarafını giderek daha fazla göstermeye başlamıştır. Köppen ise Batı rasyonalitesinin üstünlük iddialarının film boyunca ironik bir dille yapı-bozuma uğradığını dile getirmektedir. Köppen, filmin ortalarına doğru maden şirketinin yöneticileriyle, Aborjinleri temsil eden Miliritbi ve Dayipu'nun görüşmelerde bulunmak için gittikleri yüksek binanın asansöründe iki defa benzer şekilde sıkışmasını; Dayipu'nun dijital saatinin olur olmaz yerlerde çalmaya başlamasını; Aborjinlerin uçağa bindiklerinde yaktıkları ateşin doğurduğu sonuçları, Batı'nın ilerleme fikrine getirilmiş metaforik bir eleştiri olarak okumaktadır (2012, s. 360-61).

Batı dünyasında neredeyse gelişme fikrine içkin olan kapitalizm, emperyalizm, sömürgecilik gibi kavramlar, dünyanın diğer bölgelerindeki halklar için “yıkım” anlamı taşımaktadır. Kâr ve biriktirme histerisini insanoğlunun doğası olarak sunmaya çalışan bu kavramların savunucuları, sadece kendilerinden daha aşağıda gördükleri insanları ve onların kültürlerini hedef almamaktadır, aynı zamanda doğayı da kaynakları asla tükenmeyecek sonsuz bir sömürü alanı olarak görmektedirler. John Bellamy Foster'a göre kapitalist düşüncede çevre, insanların yer-yüzünün diğer türleriyle yaşadığı ve belli sınırları olan bir yer olarak değil, iktisadi genişleme sürecinde sömürülmesi gereken bir gerçeklik olarak algılanmaktadır (2012, s. 50). Bu yaklaşım, mevcut kapitalist sistemin doğası gereği kâr dışında bir amacının olmadığı ve kâr etme eylemi önünde engel olarak gördüğü herhangi bir durum karşısında pek de uzlaşma yanlısı bir tavır takınmadığını göstermektedir. Oysaki filmde kapitalizmin doğasında “uzlaşma” fikrinin

olduğuna dair önemli sekanslar bulunmaktadır. Alternatif bir sinemacı olarak kabul gören Herzog’un bu yaklaşımı, aslında Avrupalı-Amerikalı yapımlara karşı kuşkularımızı neden toptan rafa kaldırmamamız gerektiğini bir kez daha bize hatırlatmaktadır. Filmde, başta Lance Hackett olmak üzere maden şirketinin üst düzey yetkililerinin neredeyse tamamı, Aborjinleri dinlemeye, onlarla ortak bir paydada buluşmaya hevesli görünmektedirler; fakat şirketin daha alt kademesindeki işçiler (örneğin, buldozer şoförü Cole) Aborjinlere karşı son derece ırkçı ve yıkıcı bir tutum içindedirler. Bu temsil, içerisinde iyi niyet barındırsın ya da barındırmassın, gerçeklik algısında bir kırılmaya neden olmaktadır. Sorumluluğun, -en azından büyük bir kısmını- kapitalizmden ve onun kâr peşinde koşan temsilcilerinden alıp, işçilerin üzerine yıkmak, ciddi bir temsil sorunu olarak göze çarpmaktadır. Kapitalist egemenlerin çevre ve yerel kültürlerle karşı, alt sınıftaki insanlardan daha çok saygı duyduğunu ima dahi etmek, nereden bakılırsa bakılsın, kendi çelişkileriyle baş etmek zorunda olan bir tutumdur.

Herzog’un filmde kapitalizme olan yaklaşımı kadar Aborjin kültürünü ele alış biçimi de sıklıkla tartışma konusu olmuştur. Herzog’un ilk bakışta Aborjin kültürüne saygılı olduğu ve bu kültürü “Öteki” kılmaya uzak bir çizgide ilerlediği düşünülse de aslında durumun görüldüğünden çok daha karmaşık olduğu iddia edilmiştir. Andrew H. Hurley, “Whose Dreaming? Intercultural appropriation, representations of Aboriginality, and the process of film-making in Werner Herzog’s *Where the Green Ants Dream*” (2014) adlı makalesinde bu duruma açıklık getirmektedir. Filmin yapılmasında kilit bir role sahip olan yapımcı ve entelektüel Phillip Adams, hem Herzog’un yaklaşımını hem de projeye ilgili düşüncelerini şu şekilde aktarmaktadır:

“Bizim kaygılarımız Canberra ile ilgili değildi, Aborjin halkıyla ilgiliydi, “Yeşil Karıncalar” miti Herzog’un icadı gibiydi ve kulağa biraz Walt Disney gibi geliyordu.

Sonuç olarak, şöyle bir teklifte bulundum: Eğer Aborjinlerle iletişimde siyah bir aktivist olan arkadaşım Gary Foley’i arabulucu olarak kullanırsa ve Aborjinler de senaryoyu onaylarsa, projenin gerçekleşmesi için tüm bağlantılarımı kullanırım.

Ayrıca, Wandjuk Marika’yı da tavsiye ettim” (akt. Hurley, 2014, s.179).

Sadece Adams değil, tanınmış bir yönetmen olan Paul Cox da projeye benzer kaygılarla yaklaşmış ve belli güvenceler dahilinde projeye yardımcı olmuştur. Fakat bu güvencelere rağmen özellikle Marika'nın rahatsız olduğu pek çok durum yaşanmıştır. Marika, Herzog'un kendine has yönetmenlik yaklaşımının Aborjinlerin kendilerini daha iyi ifade edebilmelerini engellediğini belirtmektedir. Bu, filmi de tehlikeye atacak bir yaklaşımdır. Marika, filmde rol alan bir diğer Aborjin olan Roy'un bir sahneye verdiği tepkiyi aşağıdaki şu sözlerle anlatmaktadır:

“Filmin çekimi esnasında Roy bazen çok öfkelenirdi çünkü buldozer bize doğru geliyor-du ve biz de toprağı koruyorduk. Herkes battaniyeyle örtülü yerde oturuyordu ve buldozer tozu bize doğru itti ve bu toz göbeğimizi tamamen kapladı. Daha sonra Roy gerçekten küfür etti onlara ve dönüp Herzog ile konuştu ve şöyle dedi:

‘Bunu bir daha asla bize yapma. Senin ne hakkında konuştuğunu bilmiyoruz, bu filmle ne yapmaya çalıştığını bilmiyoruz, doğru insanları bulmalıydın. Biz farklı bir bölgedeniz, biz farklı bir ülkedeniz. Bunu bir daha yapma, eğer yapmaya devam edersen, hepimiz eşyalarımızı toplayıp, eve döneceğiz” (Hurley, 2014, s.183-84).

Herzog'un filmin öznelere olan Aborjinlere karşı bu tavrı kuşkuyla karşılanabilir; çünkü Herzog'un gerçekten de Aborjinlerin haklarına yönelik bir hassasiyeti var ise, onlara kendilerini rahat ifade edebileceği bir ortamı sağlaması beklenirdi. Hurley'e göre, Marika'nın da filmle ilgili fikirleri oldukça olumsuzdu. En azından çekimler sırasında çok sıkıntılar yaşanmıştır. Marika çekimler sırasında yaşadığı sıkıntılardan bazılarını aşağıdaki şu sözlerle ifade etmektedir:

“Onlar daima benden söylemek ve yapmak istemediğim şeyleri yapmamı isterlerdi ve ben de dedim ki:

‘Bak, benden buraya o şekilde bakmamı isteme, asla söyleme. Nasıl İngilizce konuşacağımı bilmiyorum, nasıl baş edeceğimi biliyorum, nasıl karıştırılacağımı biliyorum⁵³.

Ve Werner Herzog şöyle dedi: ‘Evet, biliyorum ama ben farklı bir ülkeden geldim.’

⁵³ Büyük ihtimalle burada bir eylemin nasıl gerçekleştiğini bildiğini vurgulamaya çalışmaktadır. Örneğin, “toprağın nasıl karıştırılacağını biliyorum” gibi...

‘Farklı bir ülkeden gelmiş olmanın ne önemi var, Avustralya’ya neden geldin?’” (Hurley, 2014, s.184).



Görsel 56: *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer*

Herzog’un bu yaklaşımlarından yola çıkarak onun filmine Aborjin kültüründen daha çok önem atfettiği sonucu çıkarılabilir mi? Ya da Adams’ın da dediği gibi Herzog, gerçekten de Aborjin mitinden kendi “Walt Disney” hikâyesini mi yaratmaya çalışmıştır?

Herzog’un ya da herhangi bir yönetmenin Aborjin ya da Kızılderili gibi halklar söz konusu olduğunda daha hassas davranması beklenebilir; çünkü bu halklar pek çok açıdan baskıya maruz kalmışlardır ve ufacık bir yanlış temsili dahi önyargı kodlarını yeniden harekete geçirmesi olasıdır. Greg Garrard, coğrafi farklılıkların zaman içinde tarihsel ve hatta evrimsel bir noktaya ulaşabildiğini belirtmektedir. Bu yüzden de Kızılderililer ve Aborjinler, doğal olanın medeni olana evrilmesinde Avrupalıların gerisinde gibi bir izlenim yaratmışlardır. Garrard, hemen hemen tüm insan topluluklarının çağdaş olmasından ötürü ilkel metaforunun ideolojik bir mistifikasyon olarak görüldüğünü ve bu yüzden de bu metaforun, Amerikan Yerlilerini on yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar uzanan süreçte hem soylu vahşiler hem iflah olmaz yamyamlar olarak gören çevrelerce kullanıldığını belirtmektedir (2016, s. 181-82). Benzer metafor, Aborjinlerin topraklarını ellerinden alan çevrelerce de rahatlıkla kullanılabilecek bir pozisyona sahiptir. Yerel olana duyulan saygı kırıntısının, yerelin çıkar ve kâr önündeki yegâne engel olarak görüldüğü anda binlerce parçaya bölünme ihtimali oldukça

yüksektir. “Otantik” ve “mistik” olanın tuhaf çekiciliği, yerini “barbar” ve “ilkel” olana rahatlıkla bırakabileceği kapitalist hayatta, yerel olan, sistemin çıkarına çomak sokmadığı sürece mozağin “renkli” bir parçası olarak kalabilmektedir.

Herzog’un filmindeki Aborjinler, hayat enerjileri ellerinden alınmış mutsuz insanlar gibi görünmektedirler. Kameranın sık sık yakın plan aldığı yüzlerde sömürgeci kapitalizmin haritasına rastlamak mümkündür. Sabitlenmiş bakışlardaki mutsuzluk ifadesi, sömürgeci kapitalizmin yarattığı katatoni (donakalım) durumunun somutlaşmış hali gibidir. Yüzlerindeki bu mutsuzluk ifadesinin en büyük sorumlusu sömürgeci kapitalizmin sonu gelmez kâr hırsı olduğunu iddia etmek yanlış olmayacaktır. Clive Ponting, *Dünyanın Yeşil Tarihi* (1991) adlı kitabında bu mutsuzlaştırma sürecinin ayak izlerini takip etmektedir. Kaptan Cook’un Pasifik yolculuklarından birinde uğradığı Avustralya’da yerlilerin yaklaşık olarak kırk bin yıl önce kıtaya ilk geldikleri gibi bir yaşam sürdürmekte olduğunu keşfeder. Cook, yerlilerin dostça yaklaşımından ve yaşam biçiminde çok etkilendiğini şu dizelerle ifade etmektedir: “*Kimilerine göre dünyanın en sefil durumdaki insanları olabilirler ama aslında biz Avrupalılar’dan çok daha mutlular.*” Kaptan Cook ile beraber geziye katılan botanikçi Joseph Banks de benzer bir sonuca varmıştır: “*Bunları görünce şöyle dedim: Mutlu insanlar, çok az şeyle, hayır, hemen hemen hiçbir şeyleri yokken bile mutlu olabilirler*” (2000, s. 120). Özellikle Joseph Banks’in sözleri Batı dünyasının yaban hayatına olan bakışını net bir şekilde açığa çıkarmaktadır. Banks’in “hiçbir şeyleri yok” dediği insanların ellerinde, henüz sömürgeciliğin ve kapitalizmin elinin değmediği bir doğal yaşam bulunmaktaydı. Batı’nın sömürgeci/kapitalist evreninde hemen her şeyin metalaştırıldığını düşünürsek, bir botanikçi olmasına rağmen Banks’in dahi yaban hayatıyla ne denli bir yabancılaşma yaşandığının da farkına varmış oluruz.



Görsel 57: Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer

Filmde, Kaptan Cook ve Joseph Banks'in sözünü ettiği mutluluktan geriye kalan tek şeyin “çalınmış rüyalar” olduğunu görmekteyizdir. Filmin ana karakterlerinden olan Lance Hackett'ın bir market çalışanıyla yaşadığı diyalog, bu yönden oldukça çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Hackett, bir reyonun ortasında yere çömelmiş bir grup yerlinin ne yaptığını merak ederek, market çalışanlarından birine nedeni sorar. Hackett'ın merakını oldukça alaycı bir biçimde gideren market çalışanı, o reyonun olduğu bölgede eskiden bir ağacın bulunduğunu ve bu ağacın da bölge yerlileri için kutsal nitelikte olduğunu anlatır. Yerli halkın, baba olmaya hazırlanan erkeklerin önce o ağacın altında düşlerinde çocuklarını gördüğünü, daha sonra da çocukların dünyaya geldiğine inandığını vurgular. Market çalışanının, Hackett'ın, “*Düşlerinde çocuklarını görebildikleri tek yer orası mı?*” sorusuna verdiği yanıt, sömürgeci kapitalist tarihin bir özeti niteliğindedir: “*Evet. Eskiden bunları dışarı atıyorduk ama sürekli geri geldiler. Sonra bir şekilde alıştık işte. Oradaki raflara pek satılmayan ürünleri koyuyoruz. Yağlı boya, ayakkabı boyası gibi. Bir süre sonra işlerimizi açacakları üzerinde karar kıldık. Ne kadar çok çocuk, o kadar çok müşteri demek.*”



Görsel 58: Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer

Filmin hikâyesinde baskın olan temanın “çatışma” (kapitalist Batı kültürü ile yerli kültür arasındaki çatışma) olduğunu söylemek mümkündür. Film, sömürgeci/kapitalist Batı kültürü ile yerli kültür arasındaki uyumsuzluğun Avustralya'daki yansımalarına odaklanmaktadır. Batı'nın kâr etme üzerine kurulu kapitalist düşünce yapısı, yerli olanın doğaya ve canlıya olan

bakışını anlamakta zorlandığı için onu karşısında engel olarak görmektedir ve çözümü de onun “yıkımında” aramaktadır. Herzog, temelde Batılı sömürgeci/kapitalist anlayışın yıkıma dayalı “modernleşme” ve “gelişme” fikrine eleştirel bakmaktadır. Yönetmen görünüşte bu tutumun sadece yerli kültüre değil, aynı zamanda doğaya da zarar verdiği fikriyle hareket etmiş gibidir. Fakat Herzog’un bu yaklaşımı ne denli tutarlı bir şekilde beyaz perdeye aktardığı tartışmaya açık bir konudur. Yukarıda da tartıştığımız üzere, her şeyden önce yönetmenin çekimlerden önce Aborjinlere verdiği sözleri tutmakta zorlanması ve ekolojik temeli olan bir Aborjin mitini bağlamından büyük oranda kopararak kendi hikâyesine dönüştürmesi, filmin tutarlılığına gölge düşürmüştür.

3.7.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçeveden Okumak

Herzog sinemasının en özgün taraflarından biri de bu sinemanın “manzara” yaratma ya da yakalamaya olan benzersiz tutkusudur. Kurmaca ile belgesel arasında salınan bir sinemanın yaratıcısı olarak Herzog’un manzaraya olan bu özel merakı, ona bir nevi “kültürel” bir belgeselci imajı da kazandırmıştır. *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* adlı filminde Herzog, açılış sekansında çölün ortasındaki bir hortumun yarattığı kısmi “felaket” algısını apokaliptik bir çerçeve içerisine yerleştirmektedir ve filmlerinin vazgeçilmez unsuru olan “manzara” aracılığıyla da gelmekte olan “kıyamet”in ufak bir portresini çizmektedir. Çölde birer yabancı cisim izlenimi veren (teknik olarak öyle de olan) buldozerler, konveyör bantlar, barakalar ise bu manzaranın tamamlayıcıları konumundadırlar. Doğa, kapitalizmin onda bıraktıklarını adeta kusmuş gibidir. Bu bağlamda, filmde Aborjin kültüründen hareketle doğa-kapitalizm ekseninde ilerleyecek güçlü bir eleştirel yaklaşımı beklemek yanlış olmamakla beraber film bu beklentiyi karşılamada yetersiz kalmaktadır. Film kapitalizme yönelik eleştirisinin yörüngesini ekolojik bir söylem üzerinden geliştirmemektedir; film daha çok kapitalizmin ve ilerlemenin bir şekilde insan üretimi olan kültürleri yok etmesi üzerinde durmaktadır ve bu anlatısı da aşağıda ayrıntılı bir şekilde değineceğimiz üzere pek çok yönüyle sorunludur. Yeşil karıncalar her ne kadar filmde birer mit olarak ele alınsalar da biyolog Ernest Fletcher ile Lance Hackett arasındaki uzun bir sahneden de anlaşıldığı üzere bu canlıların Avustralya’ya özgü oldukları vardır ve şirketin maden aradığı bölgede yaşamaktadırlar. Fakat filmde gerçekte bu canlıların madencilik faaliyetleri sonucunda zarar görme ihtimali çok dikkate alınmaz; film daha çok bu canlılar üzerinden üretilen hikâyenin “mistik” yönüyle ilgilenmektedir. Film bu noktada dahi ısrarlı bir şekilde bu canlıların yaşam hakkına dikkat çekmeyi reddetmektedir; çünkü Aborjin

hikâyesi doğrudan diğer canlılarla ortak yaşamın önemi ve ekolojik dengenin korunması üzerine kurulu iken, film bu gerçekle ilgilenmeyi çok tercih etmemektedir.

Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer filmi ele aldığımız diğer Herzog filmlerinin aksine doğaya “kötücül” ya da “tekinsiz” bir anlam yükleme hususunda daha az saldırgandır. Hatta doğaya yönelik insan müdahalesinin doğurduğu sonuçları göstermede bir miktar doğa yanlısı bir imajı benimsenmiş gibi görünmektedir. Örneğin çölün ortasındaki insan imalatı makineler, barakalar ve saire doğaya yabancı ve onu kirleten unsurlar olarak sunulmuştur. Fakat yine de filmin açık bir şekilde ekolojik temeli olan bir mitin ekolojik boyutunu işlemeye yetersiz kaldığını belirtmek yanlış olmayacaktır. Örnek olarak, Miliritbi, yeşil karıncalara dair mitin onlar için önemini madencilik şirketinin genel müdürüne şu sözlerle aktarmaktadır: “*Burada maden çalışmaları yaparsanız, yeşil karıncaların arazisini yok edersiniz. Ardından yeşil karıncalar da toplanarak bütün dünyayı yok ederler.*” Bu söylencede açık bir şekilde kıyamet eksenli ekolojik bir kaygı bulunmaktadır. Toprağa ya da doğaya insan müdahalesinin doğuracağı sonuçlar “felaket” getirecektir ve bu “felaket” algısı karıncalar üzerinden bir mecaza dönüşmüştür. Filmin bu ekolojik mecazı bütünlüklü bir şekilde işlediğini söylemek güçtür. Hatta, Herzog filminin direkt olarak ekolojik eksenli bir çerçeveden ele alınmasına karşıdır ve bu düşüncesini aşağıdaki şu sözlerle belirtmektedir:

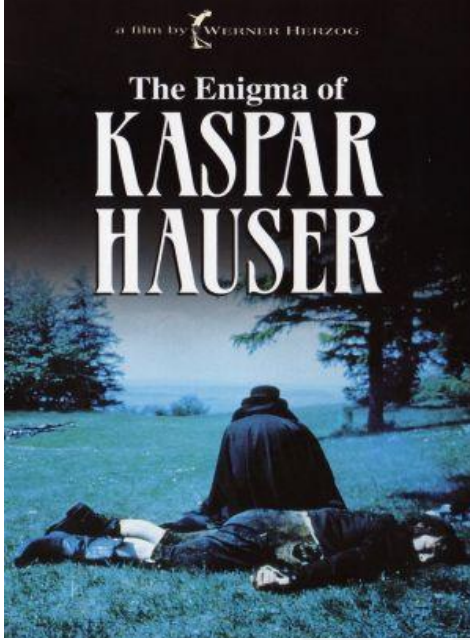
“*Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer*’i çevreci bir film olarak görmüyorum, bu film çok daha derin bir seviyede: İnsanların bu dünyayla nasıl başa çıktığıyla ilgili. Bu filmi sadece ekolojik bir film olarak görmek korkunç olurdu. Aynı zamanda garip bir mitolojiyle ortak sınır çizgisi olan bir film, yeşil karıncalar mitolojisi. O bir film, bu ilk şey” (Elsaesser, 2014, s.136).



Görsel 59: *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer*

Bir şekilde Herzog'un filmini sadece "ekolojik" terimlerle anlaşılmasına karşı olması anlaşılabilir bir durumdur; çünkü film açık bir şekilde bu kaygı üzerine inşa edilmemiştir. Bu noktada sorun olan şey, filmin ekolojik temelli olan bir hikâyeyi bağlamından büyük oranda koparmaya çalışması ve kendi kişisel mitine dönüştürmesidir. Filmin hikâyeyi sadece ekolojik bağlamından değil, kültürel bağlamından da kopardığını vurgulamak gerekmektedir. Burada etik bir sorundan söz etmek mümkündür; çünkü yönetmen başta Adams olmak üzere pek çok kişiye bunu yapmayacağına dair güvenceler vererek filme başlamıştır. Andrew H. Hurley de yönetmenin bu tutumunu eleştirmektedir. Hurley'e göre, Herzog'un filmi pek çok anlamda sorunludur ve her şeyden önce "utanmaz" bir şekilde didaktiktir. Öte yandan Hurley, Herzog'un Aborjin kültürünü liberal bir şekilde kullandığını ve çağdaş Aborjin kültürünün/varoluşunun karmaşıklığını yeterince yansıtmadığını ve bir noktadan sonra bu kültürden kendi "kişisel mitolojisi"ni yaratmaya çalıştığını belirtmektedir. Nihayetinde Marikas, kendi deneyimleriyle çelişen ve kendilerine özgü geleneksel hikâye anlatımına uzak olan bu anlatıyı gerçekleştirmede isteksizdi (2014, s.187-188). Herzog, ekolojik temelli bir Aborjin mitini belli oranda bağlamının dışına taşırmakta ve o mitin içindeki çevresel kaygıları silikleştirmektedir. Bu anlamda, hem Aborjin halkı hem de doğanın temsili açısından çeşitli biçimlerde sorunlu bir film meydana gelmiştir. Örneğin, Hurley'in de belirttiği gibi Aborjin kültürünün özü yeterince doğru bir şekilde aktarılmamıştır. Açık bir şekilde, Herzog'a kendi Walt Disney hikâyesini yaratmaya çalıştığını düşünerek kuşkuyla bakan Phillip Adams'ın belli oranda haklı çıktığını iddia etmek yanlış olmayacaktır. Her şeyden önce, bu Aborjin miti, Aborjin kültürünün dinamiklerinden hareketle ve büyük oranda ekolojik bir kaygıyla ortaya çıkmıştır; oysaki Herzog'un da bizzatı itiraf ettiği gibi bu filmin temelinde böyle bir kaygısı bulunmamaktadır. Böylece mitin ana teması çok büyük oranda bozulmuştur ve yerini daha çok Herzog'un arzu ettiği gibi gizemli ve otantik "Öteki"nin ilgi çekici hikâyesine bırakmıştır. Bu, gerçeği ve varolanı bulanıklaştırarak hikâyeleştirme ve bunu da çoğunlukla kendi ideolojik ve kültürel kaygılarından hareket ederek yapma eğilimi Walt Disney yapımlarında da sıklıkla gözlemlenmektedir. Dolayısıyla, Herzog'un Walt Disney yapımları kadar katı olduğu iddia edilmese de yöntem olarak benzer yolu terich ettiği iddia edilebilir.

3.8. Modernleşme ve Yabancılaşma: *Jeder für sich und Gott gegen alle* (Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı, 1974)



Filmin Künyesi

Yönetmen: Werner Herzog

Senaryo: Werner Herzog

Yapımcı: Werner Herzog

Oyuncular: Bruno Schleinstein, Walter

Ladengast, Brigitte Mira

Müzik: Florian Fricke

Görüntü Yönetmeni: Jörg Schmidt-Reitwein

Yapım Yılı: 1974

Tür: Dram, Biyografi

Ülke: Almanya

Süre: 110 Dakika

Dil: Almanca

Görsel 60: *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* (Film Afişi)

3.8.1 Filmin Kısa Öyküsü

Film, 1828 yılında Nürnberg’de aniden ortaya çıkan, yürümekte ve konuşmakta zorlanan Kaspar Hauser’in hikâyesini anlatmaktadır. Elinde bir mektupla aniden şehrin meydanında beliren Kaspar Hauser, doğumundan hemen sonra on yedi yıl boyunca bir mahzende zincire vurulmuş şekilde hapsedilmiştir. Kaspar Hauser, mahzende tutulduğu yıllar boyunca tüm zamanını oyuncak bir atla geçirmiştir ve kendisine yemek getiren gizemli bir adam dışında kimseyle iletişim kurmamıştır. Günün birinde bu gizemli yabancı, Kaspar’ın eline bir mektup vererek onu bir kentin meydanına götürüp bırakır ve oradan uzaklaşır. Kentin meydanında bir anda beliren bu gizemli yabancıyla ne yapacağını bilemeyen Nürnberg halkı, tıbbi olarak değerlendirilinceye kadar onu bir ailenin yanına hapseder. Daha sonra Profesör Daumer, Kaspar’ı eğitme ve yetiştirme sorumluluğunu üstlenir. Profesör zaman içinde ona konuşmayı ve nasıl davranması gerektiğini öğretse de Kaspar modern kültürün normlarına uyum göstermekte zorlanır ve günün birinde yine gizemli bir adam tarafından öldürülür.

3.8.2. Modernleşme “Sorunu” ve Yabancılaşan Birey

Herzog filmlerinde sıklıkla karşımıza çıkan kavramlardan biri de “modernleşme”dir. Öncelikle sıklıkla birbiriyle karıştırılan “modernizm”, modernite” ve “modernleşme”

kavramlarını gözden geçirmek gerekir, daha sonra neden Herzog’u “modernleşme” kavramı üzerinden tartışacağımızı belirtmek yerinde olacaktır. David Craven, bu üç kavramın eşanlı kullanılmasına karşı çıkarak, bu kavramlar arasındaki asimetrik ve istikrarsız ilişkiye dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Craven’a göre modernizm, Batı’da yerleşmiş olan kültüre karşı çıkan fakat aynı zamanda onunla göbek bağına da koparmayan, yerleşik akımların dışındaki sanat eğilimlerini ifade etmektedir (2002, s.24-34). Bu üç kavram arasında oldukça fazla paralellik bulunsa da temelde üçü de birbirinden bağımsız kavramlardır. Bununla birlikte “modernite” ise; on yedinci yüzyıldan itibaren Avrupa’nın ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal alanda yaşadığı köklü değişimleri ifade etmektedir. Modernite dört farklı devrimle oluşmuştur: Newton’ın öncülük ettiği Bilimsel Devrim, iktidarın sahip olduğu meşruiyeti halka dayandıran Siyasal Devrim, aklın ve bilimin üstünlüğüne vurgu yapan Kültür ve Sanayi Devrimi’dir (Yaşar, 2011, s.10). Reşat Kasaba’ya göre “modernleşme” ise; “*Piyasa toplumunun ve ulus-devletin doğuşuna eşlik eden, toplumsal yaşamdaki çeşitli dönüşümleri özetleyen genelleştirilmiş imajlardır*” (2005, s.50). Dolayısıyla, modernleşme bir bakıma toplumun değişim sürecini ifade eden bir olgudur. Özellikle on yedinci yüzyılın sonundaki kültürel ve endüstriyel devrimler bu süreci etkilemişlerdir. Atilla Baransel, modernleşme sürecini aşağıdaki şu sözleriyle açıklamaktadır:

“Modernleşme sürecinde toplum bünyesinde yer alan değişme ve gelişmeleri belirten bu açıklamalardan anlaşılacağı üzere, modernleşme sürecinde toplum bünyesinde, sosyal, kültürel; teknolojik ve ekolojik; iktisadi, siyasi ve hukukî mahiyette bir takım değişme ve gelişmeler yer alır. Başka bir deyişle, bu değişme ve gelişmeler, iktisadî ve teknolojik anlamda, iktisadî gelişme ve sanayileşmeyi; sosyal, kültürel ve siyasî anlamda toplumsal değişmeyi ve bütünü ile modernleşmeyi ifade eder” (1974, s.77).

Görüldüğü üzere modernleşme, çeşitli aşamalarda benzerlik gösterse de “modernizm” ve “modernite”den farklı bir olgudur. Werner Herzog da çoğu filminde toplumun modernleşme sürecinde geçirdiği değişimi eleştirel olarak ele almaktadır. Herzog’un filmlerinde modernleşmeye getirdiği eleştiriler en belirgin şekilde *Herkes Kendi Başına* ve *Tanrı Herkese Karşı* filminde karşımıza çıkmaktadır.

Filmin hemen başlarında Herzog seyircisine şu sözlerle (yazılı olarak) seslenmektedir: “*Etrafındaki şu korkunç çılgılığı duymuyor musun? İnsanların sessizlik dediği çılgılığı!*” Bu yazının

filmin hemen başında ekrana yansması, Herzog'un doğrudan seyircisine seslenmesi olarak kabul edilebilir. Herzog'un "yalnızlık" kavramına yaptığı bu vurgu, modernleşme ve yabancılaşma ekseninde okunmaya açıktır. Modern insan kültürel kodlar aracılığıyla kendini bitimsiz bir yalnızlığın içine itmiştir ve en nihayetinde, bu yalnızlığın sonu çılgınlık ve yıkımdır. Benzer yaklaşım, *Aguirre, Tanrı'nın Gazabı*'nda da (1972) karşımıza çıkmaktadır. Fakat Herzog, bu kez Amazon ormanlarını değil, modernitenin merkezi olarak kabul edilen Avrupa'yı odağına almıştır. Böylece mekândan bağımsız olarak Batılı modern insanının her koşul altında çıldırmaya ve yok etmeye eğilimli yapısını gözler önüne sermeye çalışmıştır.

Filmin hemen başında Kaspar'ı dış dünyadan tamamen izole bir şekilde bir mahzenin içinde görmekteyizdir. Bir yandan elindeki kuru ekmeği kemiren (daha çok hayvani bir içgüdüyle) Kaspar, diğer taraftan bir kaptaki suyu içmektedir. Kaspar'ın sinekler tarafından ısırılmış bacağına ufak tefek yaralar açılmıştır ve Kaspar arada bir yara almış bu bölgeleri kaşıdıktan sonra oyuncak atıyla oynamaya devam etmektedir. Seyirci bir süre sonra Kaspar'ın zincire vurulduğunu fark etmektedir; bu manzara, seyircide dehşet hissini açığa çıkarma potansiyeline sahip olsa da seyircinin muhtemel tepkisinin aksine Kaspar'da bu yönde herhangi davranış görülmemektedir; çünkü Kaspar, içinde bulunduğu ortamla bütünleşmiştir. Kendini bacağındaki yaralardan, oyuncak atından ve bağlandığı zincirden ayrı düşünmemektedir. Kaja Silverman'a göre, Kaspar'ın mahzenin içindeki varlığı, ancak tarihi bir seyirden, kültüre doğru hareketinden sonra başlamaktadır. Kaspar'ın kültürel yolculuğunun başındaki birkaç nokta bu aşamada önem kazanmaktadır. Örneğin, sevdiği oyuncakını belirten "at" kelimesini öğrendikten sonra bile, onu kendinden kopuk bir nesne olarak görmemektedir; onu doğrudan kendisiyle ilişkilendirmekte ve bu sözcüğü tekrar etmekten adeta içgüdüsel bir zevk almaktadır. Bunun aksine, banyo deneyimi travmatik bir olay haline gelmektedir; çünkü kendisinden döken kir, deri kaybına neden olmaktadır. Benzer şekilde, yemekler de Kaspar'da başka bir kimlik krizi yaratmaktadır. Verilen yemekleri tattığında onları kendisine yabancı olarak algılamakta ve anında geri tükürmektedir (1981-82, s.73). Böylece, Kaspar'ın yabancılaşması kültürle buluştuğu noktada başlamaktadır. Herzog, kendisini organik yaşamdan bütünüyle soyutlamış modern insanın yabancılaşmasını, Kaspar karakteri üzerinden sunmaktadır. Tıpkı Kaspar gibi, modernleşmenin getirdiği normlar arasında sıkışmış olan insanlar, kendilerini gerçekleştirmekten bütünüyle uzaklaşmışlardır. Kaspar doğumundan itibaren dış dünyadan soyutlandığı için modern toplumun bütün dayatmalarına ve bireyin kendini gerçekleştirme-

ne engel olan tüm normlarına yabancıdır. Film boyunca Kaspar'ın dış dünyadaki insanlarla yaşadığı çatışmanın temelinde modern insanın kendi doğasına olan yabancılaşması yatmaktadır. Herzog, insanların ısrarlı bir şekilde Kaspar'ı sınıflandırmaya çalışmasını sorunsallaştırmaktadır. Kaspar bir insan mıdır, yarı hayvan mıdır, yoksa “ucube” midir? Bu bağlamda, Kaspar'ın mahzenden dışarıya çıkması, onu özgür kılan bir edim midir? Film, sıklıkla bu soruları akla getirmektedir.

Kaspar modern toplumun yargılarından uzak bir yerde dünyaya gelmiştir ve ancak ki bu yargılar aracılığıyla gelen talimatlara uyduğu ölçüde modern topluma “layık” bir birey olabilecektir. Bu bağlamda, Kaspar'ın mahzenden dışarıya çıkması onu özgürleştiren bir edim değil, aksine onu mekanikleştiren ve varoluşundan uzaklaştıran bir deneyime dönüşmüştür. William Verrone'a göre, Kaspar toplumdan gelen talimatlara uyduktan sonra masumiyetini kaybetmeye başlamaktadır ve bu bağlamda, medeniyetin bireye çok az faydası dokunmaktadır. Verrone, Herzog filmlerinde karakterlerin medeniyetle olan çatışmasının yoğun bir şekilde yaşandığını ve en nihayetinde, karakterlerin de bir şekilde sınırları olan bu dünyanın birer parçası olmanın yollarını aramaya başladığını belirtmektedir. Filmin orijinal ismi olan, *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*, tam da bu noktaya işaret etmektedir. Açık bir aşkınlığa yapılan vurguyla maneviyatın birey kaynaklı olduğu söylenmektedir; aşkınlık, fiziksel dünyada tezahür etmeden önce içsel benlikte var olmaktadır. Tanrı bu noktada yasaklar koyan bir konumdadır ve bu durumda, her birey tıpkı Kaspar'ın yaptığı gibi manevi bir merkez bulmak için kendi için mücadele etmek durumundadır. Kaspar da filmde Mesih benzeri bir figür olarak tasvir edilmekte ve yabancı olduğu için alaya ve küçümsemeye maruz kalmaktadır; bu sayede, kendini yine kendi düşünceleriyle keşfetmeye başlamaktadır (2011, s.189-190).

Kolker, Herzog'un filmini Truffaut'nun *L'Enfant Sauvage* (Vahşi Çocuk, 1969) filmi ile kıyaslamaktadır. Kolker'e göre, *Vahşi Çocuk* filminde François Truffaut bir çocuğa hayatı boyunca bilmediği dil ve akli kazandırmanın sonuçlarını anlamaya çalışmaktadır. Film, eğitim ve öğrenme, doğayı bırakma gereksinimi ve bırakılan doğal yaşama yönelik melankolik nostalji üzerine inşa edilmiştir. Truffaut, filmin başındaki basite indirgenmiş görsel dille karakterinin dil öğrenmesini koştur hale getirirken, mizansen D. W. Griffith'in basitliğini yansıtır niteliktedir. Kolker, Herzog'un *Herkes Tek Başına ve Tanrı Herkese Karşı* filmindeki öznenin ise büyük ihtimalle doğumundan itibaren zindana kapatılmış biri olduğunu ve Herzog'un da dile

ve akla sahip olmadan birden dünyaya saliverilen yarı-biçimlenmiş bir adamın bakış açısından bakmaya ve on dokuzuncu yüzyıl rasyonel dünyasının ondan neler öğrenebileceğini anlamaya çalıştığını belirtmektedir. Bu anlamda, Herzog'un bulduğu yanıt ise hiçbir şeydir. Kaspar Hauser, büyük oranda burjuva dünyasının aşmak zorunda olduğu bir engel haline gelmekte ve dünya da Kaspar için düşlerinin bir uzantısı olmaktadır. Filmin biçimi, iç dünya ile dış dünyayı iç içe geçirmekte ve Kaspar kibarlık ile acımasızlığın anlayışsızlığın iki kutbu olduğu bir hapisaneye kapatılmaktadır. Kurt çocuk mitinin kendi versiyonunda Truffaut burjuva dünyanın neredeyse eğittiği bir çocuğa sahiptir; Herzog ise dünyanın asla çocuk-benzeri akılla eğitilmeyeceğinden hoşnut bir noktada durmaktadır (Kolker, 2010, s.230).

Silverman'a göre, Kaspar'ın mahzendeki durumu Freud'un "okyanusun özü" olarak adlandırdığı ya da Lacan'ın "l'hommelette" dediği şeyi ifade eder; o, herhangi bir şekilde sınırlandırılmadığı ve şekillendirilmediği için her yöne yayılan bir insan "yumurtası"dır. Bu açıdan Kaspar, kadın/erkek, bilinçsiz/özbilince sahip, kendi/Öteki gibi kültürel kodların hiçbirine maruz kalmadığı için, yalnızca konuşma ve düşünme değil, aynı zamanda görme, duyma ya da hayal etmenin eksikliğini de yaşamamaktadır. O, dilin ve farklılığın dışındadır. Kaspar, çok geçmeden öznelliğin bir parçası olmakta ve sembolik düzene girişini "korkunç bir düşünüş" olarak nitelemektedir (1981-82, s.74).

Kaspar'ın mahzenden çıkartılmasından sonraki görüntüsü, modern insanın özgürlük algısına yönelik çeşitli metaforlar barındırmaktadır. Yıllar boyunca mahzende Kaspar'a bakan ve onunla iletişim kuran gizemli kişi, eline bir mektup vererek, onun şehrin meydanında yalnız bırakmıştır. Çağdaş Emrah Çağlıyan'a göre, Kaspar'ın mahzenden çıkarılması ve şehrin merkezine götürülerek bırakılması, onu özgür kılan bir eylem gibi gözükse de özünde bireyin sıkışmışlığını ifade etmektedir (2018, s.1481-82). Şehrin sakinleri tarafından meraklı gözlerle izlenen Kaspar'ın yanındaki ağaca bağlı ineğin anlamsızca etrafında dönmesi ve döndükçe onu ağaca bağlayan iplerin daha da sıkı hale gelmesi, Herzog'un sıkışmış bireyi tarif ettiği bir metafor niteliğindedir.



Görsel 61: *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*

Kaspar, mahzende kapalı kaldığı dünyadan, Heideggerci bir “fırlatılmışlık” hissiyatı içinde kendini modern dünyanın merkezinde bulmaktadır. Kaspar’ın kendi varoluşunu biçimlendirme çabası toplum tarafından sürekli kesintiye uğratılır. Varoluş, toplum tarafından belirli kalıplara indirgenmiş ve orada sabitlenmiştir. Modern dünyada varoluşun sınırları belirlenmiş ve bu sınırın dışına taşmak, toplum nezdinde birer “ucube” (freak) olarak anılmak anlamı taşımaktadır. Nitekim Kaspar da şehre gelen bir sirkte gösteriye çıkarılır ve seyircilere bir “ucube” olarak sunulur. Herzog, on dokuzuncu yüzyıl Avrupasını adeta post-apokaliptik bir çerçeve içinde resmeder. Kendisi kadar, seyirciyi de bu dünyaya yabancı kılma arzusu içindedir; çünkü Herzog için, Kaspar ile birlikte sirkte gösterinin birer parçası kılınmış insanlar daha “gerçek”tir. Her şeyden önce kendi varoluşlarını toplumun dayatmalarından olabildiğince uzakta bir yerlerde gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Sirkin birer parçası olmaları ve modern dünyanın basmakalıp kabullerinin içinde “yabancı” ya da “ucube” durmaları, toplumsal ön kabullerin sınırlarını ihlal etmelerindendir.



Görsel 62: *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*

Herzog, *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* filminde her şeyi salt “akıl” çerçevesinde açıklamaya ve anlamlandırmaya çalışan Batı düşüncesine de eleştirel yaklaşmaktadır. Tarih boyunca Batı düşüncesinde *logos* (akıl) önemli bir yer tutmuştur. Böylece çoğu zaman dünyayı salt *logos* ile açıklayan bu merkezi yaklaşım, akıl dışı olarak konumlandığı şeyler üzerinde tahakküm kurma imkânı elde etmiştir. Aynılık ve çelişmezlik ilkesine göre formüle edilmiş *logos* modeli, kendi işleyiş dinamikleri çerçevesinde ikincil kıldığı yapılar üzerinde iktidar pratiği talep etmiştir. Herzog, filmde Batı-merkezli düşünce sistematığının *logos*’a dayalı baskı mekanizmasına meydan okumaktadır. Varoluşun tüm anlamını tek bir olguya dayandıran, bu olguyla açıklayamadığı tüm durumları hiyerarşik bir çerçeveye baskılayan Batı düşüncesi, Kaspar’ı da benzer nedenlerle yargılamaktadır. Filmde bu düşüncenin varlığını gösteren pek çok sahne bulunmaktadır. Örneğin, bir sahnede Kaspar’ın mantık düzeyini ölçmeye gelen doktor, ona bir taraftan tümüyle doğruları söyleyen insanların yaşadığı bir köy ile bütünüyle yalan söyleyen insanların yaşadığı bir başka köyden söz eder ve bu iki köyün kavşak noktasında bulunuyorken, karşılaştığı herhangi bir insanın köyünü hangi soruyla açığa çıkarabileceğini sorar. Doktora göre bu sorunun mantık çerçevesi içinde yalnızca bir cevabı bulunmaktadır. O da çift olumsuz vasıtasıyla yalancıya doğruyu söyletebilecek olan, “*Eğer yalancılar köyünden geliyorsan, doğrucular köyü olarak nereyi gösterirsin?*” sorusudur. Fakat Kaspar başka bir sorusu olduğunu dile getirir. Kaspar köylüye, “*Ağaç kurbağası mısın?*” diye soracağını ve böylece soruyu sorduğu kişinin köyünü rahatlıkla anlayabileceğini belirtir. Kaspar’ın sorusu gerçeği ortaya çıkaracak niteliğe sahip olduğu halde, doktor Kaspar’ın bu

sorusunun uygun olmadığını iddia eder. Doktor, “*Anlam ikinci plândadır, önemli olan akıl yürütmedir.*” diyerek Batı düşüncesinin temel savını dile getirir: Evrenin kavrayışı salt akıl yürütme üzerine kurgulanmıştır; anlam gücünü yitirmiştir.



Görsel 63: *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı*

Dönemin insanlarına yönelik eleştirel tutum film boyunca yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Nürnberg halkı Kaspar’ın deli olmadığını ve tıpkı diğer insanlar gibi öğrenmeye son derece yatkın olduğunu anladığı anda onunla olan bağını güçlendirmektedir. Kaspar ile Nürnberg halkı arasındaki bağın kopma noktasına gelmesi ve Kaspar’ın filmin sonunda trajik bir ölüme doğru sürüklenmesi, Kaspar’ın kültürün ve dinin geleneksel yaklaşımlarının dışına çıkan bir mantık üzerinden hayatı açıklamaya ve kendini var etmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır. Alman halkı, Kaspar’ın “doğru” noktaları işaret ettiği halde normatif düzenin dışına taşan yaklaşımlarını ısrarlı bir şekilde reddetmektedir. Mantık ve din üzerine geleneksel olmayan yaklaşımlar üreten Kaspar, belirgin bir şekilde Alman halkını rahatsız etmektedir. Filozof Hauser’in, Kaspar’ın mantık sorusuna getirdiği yaklaşımı reddetmesi, bu yaklaşımın tipik bir örneğini sunmaktadır.

Çağlıyana’a göre, Kaspar, toplum yaşantısından, dolayısıyla da topluluğun paylaştığı yalanlardan uzak olduğu için, insan ilişkilerini yorumlarken yanılsamalardan tamamen uzaktır. Kulede tutsak kaldığı dönemden sonra, bir profesör onu koruması altına alır ve bir konuşma esnasında profesöre, “insanların kendisine karşı bir kurt gibi” olduğunu söyler. Nietzsche’nin,

oluşturulan kavramların her zaman için aynı olmayanın aynılaştırılmasından mütevellit olduğu, bu mefhumları kolayca kabullenmenin de bir yalanı ortaklaşa sürdürmekle eşdeğer olduğu yönündeki düşüncesini ele aldığımızda; bu kavramları öğrenmemiş olmak da insanlar arası ilişkilerin temelindeki “herkesin herkese karşı savaşı” durumunu açığa çıkaracaktır (2018, s.1483).

Film boyunca Kaspar çeşitli rüyalar görmektedir. Başlangıçta gördüğü rüyaları gerçek hayattan ayırt etmekte zorlanan Kaspar, daha sonraları gördüğü rüyaları gerçek hayattan bağımsız okumayı başarmaktadır. Profesör Daumer’e gördüğü bir rüyayı anlatan Kaspar, rüyasında bir grup insanın sislerle kaplı bir dağın tepesine tırmandığını söylemektedir. Sislerle kaplı bu dağın tepesine tırmanan insanlar anlamsız bir yolculuğun neferleridirler. Nihayetinde dağın tepesinde “ölüm”ü gördüğünü dile getiren Kaspar, Nietzsche’yi anımsatan referansları işaret etmektedir. Bu rüya sahnesi, Tanrısız (ölmüştür)⁵⁴ ve anlamsız varoluşun alegorisi olarak öne çıkmaktadır. Kaspar’ın rüyası bize, zamansız, mekânsız ve Tanrısız bir evrenin orta yerinde sallanan bir hiçlikten ibaret olduğumuzu söylemektedir. Kaspar, bu durumu kendilerinden ve bilgilerinden son derece emin olan din ve bilim insanlarından çok daha iyi kavramıştır. Herzog, film boyunca, dönemin önde gelen isimlerinin (bilim, din, siyaset vb. konularda öne çıkmış kimseler) kibrini karikatürize etmektedir.

Herzog, *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* filmi ile toplum dışında kalmış ya da topluma uyum sağlamakta zorlanmış bireylerin dünyasına olan ilgisini bir kez daha açıkça dile getirmektedir. Herzog için bu bireyler uygarlığın basmakalıp normlarını reddettikleri ve modernleşmenin baskın mitolojisini çatlattıkları için değerlidirler. Kaspar karakteri de Herzog’un bu bakış açısını destekleyen bir konumdan “hiçliğin” ortasından gelmiştir. Herzog, Kaspar’ın geldiği “hiçlik” evrenini aşkın bir dünya olarak ele almaktadır. Herzog’a göre, Tanrı’dan, toplumdan ve kültürden uzak bu aşkın evrenden kopup gelen Kaspar, modernleşmenin ve toplumsal normlarının boğuculuğu arasında masumiyetini giderek kaybetmektedir. Herzog için modernleşme ve toplumsal normlar, bireyin benliğini “kirleten” ve onu köşeye sıkıştırarak benliğinden koparan olgulardır.

⁵⁴ Burada Nietzsche’nin “Tanrı öldü” sözüne gönderme yapılmaktadır. Nietzsche’nin *Asa Kitabevi*’nden çıkan *Şen Bilim* (2003, s.119) kitabında bu söyleme dair ayrıntılara ulaşılabilir.

3.8.3. Yönetmenin Doğaya Bakışını Eko-eleştirel Çerçveden Okumak

Vicky Lebeau, *Childhood and Cinema* (2008) adlı kitabında, sözde “vahşi çocuk” olgularının en bilinenlerinden biri olan Kaspar Hauser’in hikâyesinin Avrupa’daki çocukluk döneminin sosyal ve kültürel tarihi açısından kanonik olduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda, on sekizinci yüzyıldan beridir “vahşi çocuk” imgesi, hem olgusal gerçek hem de kurgu olarak sadece “doğa” ve “kültür” arasındaki sınırı değil, aynı zamanda çocuk fikrini sorgulamak için de kullanılmıştır (2008, s.58-59). Filmin “vahşi çocuk” olgusu üzerinden Avrupa’daki “doğa” ve “kültür” ikiliğine sinemasal açıdan yeni bir boyut kazandırdığını söylemek belli oranda mümkün olsa da bu ikiliği ortadan kaldırmaya yönelik güçlü bir çabanın içine girdiğini söylemek güçtür. Herzog, film boyunca kültürel olana sıklıkla eleştirel baksa da açık bir şekilde bu eleştiriye doğa-kültür ekseninden ya da en azından “doğa yanlısı” bir eksenden yapmamaktadır. Temelde film akıl ile Romantizm arasındaki çatışmadan yola çıksa da James Monaco’nun Herzog’un filmiyle aynı temayı işleyen Truffaut’nun *L’Enfant Sauvage* (Vahşi Çocuk, 1970) filmi için öne sürdüğü, “Rasyonalist bilim ve Romantik doğanın çarpışması” (2006, s.78), fikrinden pek çok yönüyle ayrışmaktadır. Truffaut, her şeyden önce “dil”e ve “eğitim”e inanmaktadır ve bu olguları “vahşi” olana alternatif olarak sunmaktadır. Diğer taraftan, Truffaut, kültür-doğa ikiliğini ve bu ikilikten doğan yabancılaşmayı net bir şekilde seyirciye aktarmaktadır. Örneğin, filmde ormanda bulunan “vahşi çocuk” Victor, onun eğitiminden sorumlu olan Itard tarafından eğitildikten ve belli oranda ormanın dışındaki modern hayata adapte edildikten sonra günün birinde ormana geri kaçmaktadır. Fakat Victor ormanda eskisi gibi yaşamayı beceremediğinden kendi isteğiyle Itard’a ve sıklıkla sevgi gördüğü Itard’ın yardımcısı Guerin’e geri dönmektedir. Böylece, Truffaut, doğaya bir kez yabancılaşmış insanın tekrardan ona dönüşünün zorluğunu ifade etmeye çalışmaktadır. Herzog’un filminde ise modernleşme bir yabancılaşma unsuru olarak ele alınmakla beraber, doğa filmin öznelerinden biri değildir. Evet, modernleşme insanı kendi gerçekliğine yabancılaştırmaktadır; ama bu insan nereden gelmiştir ve kendi gerçekliğine tekrardan nasıl ulaşabilecektir? Bu soruların cevabını Herzog’un filminde bulmak çok mümkün değildir.

Diğer taraftan, Gerulaitis, Herzog’un burjuva toplumuna karşı doğayı tercih ettiğini belirtmektedir. Gerulaitis’e göre, Romantizm’den Biedermeier’e kadar uzanan gelişimin tarihsel temeli Napolyon Savaşları’ndan hemen sonra gelen 1815-1850 yıllara denk düşmektedir. Bu süreçte Almanya’nın en iyi şairlerini sürgüne yollayan bir tepkiden söz etmek mümkündür.

Bu dönem, yani Biedermeier, Hegel’den sonra ilahi bir toplumsal düzene gönderme anlamına gelmektedir. Entelektüel ve kültürel tarih açısından Romantizm’in mirası, Biedermeier döneminde küçük burjuvaya dönüşmekteydi. Herzog’un filmi, Biedermeier görüntülerini, özellikle de evlerin ve mobilyaların mükemmel örneklerini göstermektedir. En benzersiz örneğini ise evlerinin penceresindeki eşikte duran yastığa yaslanarak sokaktaki hayatı gözlemleyen çift oluşturmaktadır. Bu görüntü kibri, memnuniyeti ve pasif gözlemi yansıtmaktadır. Pastoral ve kendine yeten yaşam dönemini yansıtan bu türden görüntüler pek çok tabloda resmedilmiştir: “*Casper David Friedrich’in yalnız başına yürüyüş yaparken puslu havaya bakan adamı resmettiği ünlü romantik eseri gibi.*” Aydınlanma ve Klasikçilik olgun insanla ilgilenirken, Romantizm ise genç insanların sınırsız potansiyelini ilgi çekici buluyordu; Biedermeier ise çocuklar ve ileri derecede yaşlı olan insanlarla ilgilenmekteydi. On sekizinci yüzyılın kültür ile medeniyet arasındaki tartışması, yetişme ve doğa arasındaki tartışmaya evrilmişti; film, bu noktada doğa lehine devreye girerek, dönemin temsilcilerini saçma ve aptal insanlar olarak resmedip, dönemin eğitim teorilerini hicvetmektedir (Gerulaitis, 1989, s.64).



Görsel 61: *Herkes Kendi Başına ve Tanrı...*



Görsel 62: *Bulutların Üzerinde Yolculuk*⁵⁵

Mehdi Parsa’nın “A Nietzschean Left: Ethics and Politics in Some of Werner Herzog’s Films” (2018) adlı makalesindeki ifadelerine göre ise, Herzog, *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkes Karşı* filminde, doğayı kesin bir anlam bütünlüğü içinde ele almaz ve onu bizim dışımızda-

⁵⁵ Metinde bahsedilen Casper David Friedrich’in çalışması. Resimle ilgili daha detaylı bilgi için bkz: <http://www.dusunuyorumdergisi.com/casper-david-friedrichin-romantizmi/> (Erişim Tarihi: 19.04.2020, saat: 20:35)

ki “saçma” bir şeye indirger. Doğa, bizim kavrayışımızın ve bilişsel duyularımızın dışındadır. Herzog bu yönden Aguirre ile Kaspar arasında bir bağlantı da kurmaktadır. Kaspar bu tuhaf doğaya aittir. Filmdeki İngiliz Dük tıpkı Yunanistan manzaralarında yakaladığı gibi Kaspar’da da duygusal ve Romantik bir doğa yaklamak ister; ama Kaspar onu hayal kırıklığına uğratar. Dük, Kaspar’ın ait olduğu bu doğaya katlanmakta zorlanmaktadır (2018, s.3).

Herzog mitsel anlatılarını modernleşmenin yıkımı üzerinden biçimlendiren bir yönetmen olarak (Gonzalez, 2018, s.3), *Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı* filminde de benzer yaklaşımı sergilemektedir. Dilin sınırlarını keşfettikten ve modernleşme ile tanıştıktan sonra, kendi gerçekliğini yitirmeye başlayan ve sonuçta ölümle tanışan Kaspar, dilin ve modernleşmenin “yıkıcılığı”nı sembolize etmektedir. Modernleşmeyi ve onun normlarını insanın “yıkımı” olarak gören Herzog’un net bir şekilde doğa yanlısı bir tavır takındığını iddia etmek doğru olmayacaktır. Sonuçta Kaspar’ın geldiği yer modernleşmeden ve insandan uzak bir yer olsa da doğayla hemhal bir yer de değildir. Kaspar, bir mahzenden gelmektedir ve modern hayatın içine karışmadan önce yaşadığı bu mahzende oldukça mutlu görünmekle beraber, izole bir yaşam sürmüş olduğu bu yerde her şeye rağmen ilişkilendiği tek canlı yine insandır. Dolayısıyla, Herzog’un mutlu olmanın ya da kendini toplumsal normlardan bağımsız olarak gerçekleştirmenin alternatifi olarak doğayla bütünleşik bir yaşamı önerdiği iddiasında bulunmak fazlasıyla iyimser bir bakış açısı gerektirmektedir. En azından, Herzog’un filmde buna dair belirgin bir göndermede bulunduğunu söylemek “yanlış” olacaktır. Bununla birlikte, insandan uzak kapalı herhangi bir alan dahi (bir zincire bağlanarak mahzende kapalı tutulmak da dâhil) “iyi” bir alternatif olarak karşımıza çıkmaktadır. Son kertede, bu filmde Herzog açık bir şekilde doğa karşıtı bir çizgide değildir; ama hiçbir koşulda doğayı bir kurtuluş alanı olarak da sunmamaktadır. Herzog için bu filmdeki kırmızı çizgi daha çok “modernleşme”nin kendisidir. Diğer taraftan, film kaçınılmaz olarak zihinlere çeşitli soruların düşmesine neden olacak fazlaca malzemeye de sahiptir. Bu bağlamda, eğer Kaspar, bağlı bulunduğu mahzenden alınıp “dil”in dinamikleri çerçevesinde şekillendirilmiş modernleşmenin orta yerine bırakılmayıp, herhangi bir orman ya da vahşi yaşam alanına bırakılsaydı, ne olurdu? Bu noktada, Kaspar’ın hayatta kalıp kalmayacağı üzerine verilecek tüm cevaplar “varsayımsal” olacaktır; ama Kaspar’ın böyle bir ortamda “uyumsuz”, “Öteki” ya da “ucube” olarak anılmayacağı, kendini gerçekleştirmesi önünde duran kısıtlayıcı normlarla mücadele içine girmeyeceği öngörüsü “varsayımsal” olmayacaktır. Meseleye bu yönüyle yaklaştığımızda (Herzog’tan ba-

ğimsiz bir şekilde), doğayla uyumlu bir yaşantının modernleşmeden hoşnut olmayan ve modernleşmenin getirdikleri içinde kendini gerçekleştirmekte zorlanan insanlar için alternatif olduğunu ileri sürmek yanlış olmayacaktır.



SONUÇ

İnsanlar hem kültürel hem de sosyal yapılanmalar aracılığıyla doğayı ve kendi dışındaki diğer tüm canlıları insan uğruna feda edilebilecek bir konuma indirgemişlerdir. Bununla birlikte, insanların teknolojik ve kültürel olarak sürekli ilerlemek istemeleri ve bu uğurda her şeyi göze alabilecek bir hırsa sahip olmaları dünya üzerindeki tüm dengelerin insan-merkezli bir yöne doğru kaymasına neden olmuştur. Tarih boyunca insanın gezegen üzerindeki tek önemli aktör olduğuna yönelik yapılan ısrarcı vurgu, doğanın ve insan olmayan diğer canlıların neredeyse hiç dikkate alınmaması ile sonuçlanmıştır. Doğa ve insan-olmayan diğer canlılar ile insan arasındaki bu ikili bölünme zaman içerisinde ekolojik dengenin seyrini olumsuz anlamda değiştirmiştir. Günümüzde ise ekolojik dengedeki bozulmanın yarattığı sonuçlar inkârı mümkün olmayan felaketlerin günbegün gözler önünde yaşanmasına neden olmaktadır. İçinde yaşadığımız yirmi birinci yüzyıl, gezegen ve içinde yaşayan tüm canlılar için “karar anı” konumundadır; çünkü insanlık bu yüzyıla kadar uzanan süreç içerisinde dahi pek çok şey için geç kalmıştır. Eğer ki insan-merkezli düşüncenin baskın olduğu kültürel ve sosyal mekanizmalar bu yüzyıl içerisinde ve sonrasında mevcut konumlarını korumaya devam edecek olurlarsa, her ne kadar kıyametçi bir söylemi andırsa da gezegen için çok daha büyük sorunların başlayacağını söylemek yanlış olmayacaktır.

İnsanın zaman içerisinde doğayla yabancılaşarak neden olduğu ekolojik sorunlar sadece bilimsel meselelerin alanına ait değildirler; aynı zamanda, kaçınılmaz olarak kültürel incelemelerin de birer parçasıdır. Bu bağlamda, edebiyat ve çevre ilişkisini ele alan eko-eleştiri, çevresel değerlerin giderek yok olmaya başladığı günümüz dünyasında, ekolojik sorunları inceleme ve tanımlama yönüyle sorunun çözümünde oldukça önemli bir işleve sahip olabilecek bir potansiyel taşımaktadır. Eko-eleştiri nispeten yeni bir disiplin olmasına rağmen küresel düzeyde giderek yaygınlaşan ve pek çok farklı disiplinle etkileşime giren bir alana denk düşmektedir. Küresel çaptaki ekolojik krizi sadece fiziksel çevrenin sorunu olarak görmeyen, kültürel ve sosyal çevrenin de bu krizin birer parçası olduğunu öne süren eko-eleştiri, ekolojik sorunlara bütünlükçü bir çerçeveden bakmayı teklif etmektedir. Bu bağlamda, eko-eleştiri insanla doğa arasında bozulan ilişkinin tekrardan düzenlenmesini öneren bir disiplindir.

Ekolojik sorunların bu denli büyüdüğü bir dönemde “Ne yapılabilir?” sorusu belirli kesimlerin tasarrufuna bırakılmayacak denli önemli bir hâl almıştır. Daha önce de vurguladığımız üzere, ekolojik sorunların çözümünü bilimsel olanın alanına hapsetmek sorunun büyümesinden öteye bir etki yaratmayacaktır. Her şeyden önce ekolojik sorunların yaşanmasına neden olan süreçler kültürel ve sosyal yaşamdan bağımsız olmadığı için çözümü de bu olgulardan bağımsız olarak ele almaya çalışmak, sorunu çözmeye yardımcı olmayacağı gibi onu daha da karmaşık hale getirecektir. Bu bağlamda, günümüzün en etkin ve etkileyici kültürel araçları arasında olan sinemanın geniş kitlelere ulaşabilme potansiyelinden faydalanmak önemli olacaktır. Sinema ekolojik sorunlar hakkındaki tartışmalara çok fazla katkı sağlamasa da en azından sorunun tanımlanmasında ve tanımlanan sorunun büyüklüğünü ve önemini geniş kitlelere gösterme hususunda oldukça önemli bir işlev üstlenecektir. Öte yandan, hemen hemen tüm toplumsal, bilimsel ve sosyal mekanizmalar büyük oranda insan-merkezli bir düşüncenin etkisinde ve güdümünde olduğu için sinemanın sorunları “nasıl” tanımlayacağı/göstereceği de son derece önemli hâl almaktadır; çünkü sinema da (dünya çapındaki açısından özellikle Hollywood) büyük oranda insan-merkezli düşünce sistematığının gelişmesine neden olacak kültürel pratiklerin üretilmesinde önemli bir işleve sahip olabilmektedir. Dolayısıyla, sinemanın üzerinde durması gereken en önemli öncelikler arasında ekolojik sorunların “nasıl” gösterileceği olmalıdır. “Nasıl” sorusu, ekolojik sorunların bir dizi ideolojik mistifikasyon içinde eriyip gitmemesi açısından son derece büyük bir öneme sahiptir. Aynı şekilde, kitlelerin ulaştıkları metinleri daha sağlıklı bir şekilde değerlendirebilmesi için medya okuryazarlığı da benzer şekilde teşvik edilmeli ve önemsenmelidir.

Tezin birinci bölümünde eko-eleştirinin ne olduğu ve ekolojik sorunları gündemine alan farklı eko-felsefelerin, ekolojik yıkımdaki kültürel etkileri nasıl incelediği ve tanımladığı üzerinde durulmuştur. İnsan-merkezci bir yaklaşım neticesinde sonsuz bir sömürü alanı olarak görülen doğanın uğradığı tahakkümden kurtulması için edebiyat alanında ortaya çıkmış olan eko-eleştiriye sinemaya uyarlama çabası da bu bölümde detaylı olarak incelenmeye çalışılmıştır. İnsanın doğayla olan ilişkisinin bozulduğu ve dengenin doğanın yok oluşu pahasına da olsa insanın lehine değiştiği fikri pek çok eko-felsefenin ve eko-eleştirmenin üzerinde durduğu ve sorunun kaynağı hususunda büyük oranda uzlaştığı bir noktadır. Bu bağlamda, sorunun kaynağının insan-merkezci yaklaşımlar olduğuna yönelik bir fikir birliği söz konusudur ve

kaçınılmaz olarak çözüm de bu yaklaşım üzerinden ele alınmalıdır. Gerek eko-eleştirisinin, gerek ise sinemanın sahip olduğu potansiyeli insan-merkezci düşüncenin yıkılması yönünde kullanmak, ekolojik sorunların çözümünde çok büyük bir rol oynayacaktır. Esasen, ekolojik sorunların sinemada nasıl “temsil” edileceği/edildiği ve bu temsil biçimlerinden politik, kültürel ve toplumsal olarak nasıl geri dönüşlerin alınacağı/alındığı tartışmasını yürütmek son derece önemlidir. Geri dönüşlerin etkili olmasıyla “temsil” biçimleri arasında hiç kuşku yok ki mutlak bir paralellik bulunmaktadır. Dolayısıyla tezin birinci bölümü, açık bir şekilde ekolojik sorunların gerek edebiyat, gerek ise sinemada yer almasının tek başına bir anlam ifade etmediğini, bu sorunların farklı kültürel kanallar içinde “nasıl” temsil edildiği ve edilebileceği sorusunu ve sorununu tartışmaktadır. Ekolojik sorunları edebiyat alanında tartışmaya açan isim Rachael Carson’dır ve *Silent Spring* (Sessiz Bahar, 1963) adlı eseri bu büyük tartışmanın öncülüğünü yapmıştır. Günümüzde ise bu tartışma Greg Garrard, Serpil Opermann, Lawrence Bell, Cheryll Glotfelty ve pek çok önemli isimle devam etmektedir. Sinemada ise David Ingram, Pat Brereton, Paula Willoquet-Maricondi, Nadia Bozak, Sean Cubbit, Adrian J. Ivakhiv ile birlikte pek çok farklı isim bu alanda çalışma yürütmektedir. Çalışmanın birinci bölümünde eko-eleştiri, eko-eleştiri-sinema ilişkisi ve ekolojik sorunların kültürel alanda incelenmesi yönündeki tartışmalarda genel olarak bu isimler referans alınmakla birlikte, bu isimler dışında pek çok yazar, araştırmacı ve akademisyenin çalışmalarına da atıfta bulunulmuştur.

Tezin birinci bölümünde aynı zamanda rakip eko-felsefeler detaylı olarak ele alınmış ve Derin Ekoloji, Toplumsal Ekoloji, Eko-feminizm, Queer Eko-eleştiri ve Eko-Marksizm gibi radikal eko-felsefelerin sorunun kaynağına ve çözümüne yönelik tartışmaları incelenmiştir. Derin ekoloji; Norveçli düşünür Arne Naess’in temellerini attığı çağdaş doğa felsefesi akımları arasında yer almaktadır. Derin ekolojistlere göre, özellikle Batı kültürü içinde ortaya çıkmış olan doğa-insan ikiliği ekolojik sorunların en önemli sebepleri arasında yer almaktadır. Derin ekolojistler, ekolojik sorunların çözülmesi için ekosferin ilkel ve monist bir yaklaşımla yeniden özdeşleşmesi gerektiğine inanmaktadırlar ve bu bağlamda, insan-merkezli sistemden doğa-merkezli değerler sistemine geçişi savunmaktadırlar. Bununla birlikte, derin ekolojiye katı insan-sevmez tavırları nedeniyle çok yönlü eleştiriler de getirilmiştir. Toplumsal ekoloji felsefesi ise; Amerikalı siyaset felsefecisi ve bilim insanı olan Murray Bookchin’in düşünceleri etrafında şekillenmiştir. Toplumsal ekoloji felsefesi, mevcut ekolojik sorunları

büyük oranda “hiyerarşi” ve “tahakküm” kavramları ile açıklamaktadır. Toplumsal ekolojistler, tahakküm ve hiyerarşiye dayalı düşünsel ve davranışsal yaklaşımların insanın doğası gibi gösterilmesine şiddetli bir şekilde karşı çıkarak, bu olgulara dayalı sistemin ortadan kaldırılmasını teklif etmektedirler. Diğer taraftan, toplumsal ekolojistler merkezi devlet sistemi yerine yerel yönetimlerin sorunun çözümünde çok daha işlevsel olduğunu öne sürmektedirler. Eko-feminizm radikal eko-felsefelerden bir diğeridir. Eko-feminizm; doğanın acımasızca sömürülmesi ile erkek egemen sistem arasında paralellik kurmaktadır. Eko-feministlere göre, hem kadınlara hem de doğaya yönelik tahakkümün tarihi kapitalizmden çok daha eskiye dayanmaktadır ve ataerkil/eril değerlerle doğrudan ilişkilidir. Bu bağlamda, hem kadınların hem de doğanın mutlak kurtuluşu ataerkil sistemin yıkılmasıyla mümkündür. Diğer taraftan, eko-feministler; kültür/doğa, akıl/duygu, insan/hayvan gibi ikiliklerin eleştirisine ve bütün hayatların sürdürülebilirliğine dayalı biyolojik ve kültürel çeşitliliği önemsemekte ve önermektedirler. Queer eko-eleştiri ise; doğa ile çevre ilişkilerindeki gücü normalleştirmek ve doğallaştırmak adına düzenlenen ve organize edilen yolların yanı sıra, kültürel ilişkilerin insan dışındaki özneleri (other-than-human actors) ve katmanları gücün gelişimi ve tekrardan üretilmesi sürecinde şekillendirip kendi bünyesine dahil eden yollara meydan okuyan bir eko-felsefedir. Queer eko-eleştirmenler, heteroseksüelliğin doğanın mutlak “doğrusu” ve bunun dışında kalan diğer tüm kimliklerin “doğa-dışı” ve “sapkın” ilan edilmesini sorunsallaştırmaktadırlar. Tıpkı eko-feministler gibi, Queer eko-eleştirmenler de sorunun kaynağını eril değerlerle şekillenmiş güç ilişkilerinde aramaktadırlar. Eko-Marksizm, rasyonel düşünceyi ve siyasi angajmanı kabul etmeyen tüm ekolojik hareketleri reddeden bir ekolojik harekettir. Bu bağlamda, eko-Marksistler, özellikle derin ekolojistlerin benimsediği bireyci tutumlara ve mistik öğretilere kuşkuyla yaklaşmaktadırlar. Eko-Marksistlere göre, kapitalizm, doğayı gerçek bağlamından kopararak, onu bütünüyle maddi zenginliğin ölçütü olarak değerlendirmektedir ve kapitalizmin bu yaklaşımı, ekolojik sorunların en önemli sebebidir. Eko-Marksistler, kapitalizmin bu tutumunu yıkmayı ve insanın doğayla olan organik bağıni yeniden sağlamlaştırmayı önemsemektedirler.

Tezin ikinci bölümünde sömürgecilik ve kapitalizm gibi insan faaliyetlerinin çevresel yıkımdaki rolleri tarihsel perspektiften incelenmeye çalışılmış; bu faaliyetlerle birlikte doğal çevrenin uğradığı yıkım neticesinde ortaya çıkan kirlilik, küresel ısınma, nüfus patlaması gibi ekolojik sorunlar eko-eleştirel bir çerçeve üzerinden örnek filmlerle incelenmiştir.

Sömürgecilik ve kapitalizm gibi faaliyetler neticesinde dünyanın dört bir yanında bozulmuş olan flora ve faunalar, bize bu faaliyetlerin neden sadece insana yönelik “yıkım”la ilişkilendirilmemesi gerektiğini göstermiştir. Alfred Crosby’nin “ekolojik emperyalizm” olarak kavramlaştırdığı bir taarruz biçimiyle doğayı tahakkümü altına alan Batı’nın günümüzde giderek büyüyen ekolojik sorunlardaki rolü açığa çıkmıştır. Greg Garrard’ın da üzerinde durduğu gibi, Batı toplumunun tarihini ekolojik terimlerden bağımsız okumak giderek güçleşmeye başlamıştır.

İkinci bölümde, ayrıca özellikle Kartezyen düşüncenin etkisiyle büyümüş olan doğa-kültür ikiliğinin insanı doğaya nasıl yabancı kıldığı üzerinde durulmuştur. Kartezyen düşüncenin doğayı ve insan-olmayan canlıları mekanik bir çerçeveye indirgeyerek insanın hizmetine sunması ve bunun neticesinde insan-merkezci dünya görüşünü yaygınlaştırması, hem insanı doğaya yabancılaştırmış hem de doğa-kültür ikiliğinin büyümesine neden olmuştur. Öte yandan, bu bölümde tarihsel süreç içinde insanların hayvanlarla kurduğu ilişkinin dinamikleri incelenmiştir. Bu bağlamda, Clive Ponting’in araştırmalarını içeren *Dünyanın Yeşil Tarihi* (2010) adlı çalışma, insanoğlunun tarih boyunca hayvanlara yönelik sistematik katliamlarını gözler önüne sermiştir. Diğer taraftan, hayvanların filmlerde nasıl temsil edildiği ve bu temsil biçimlerinin çeşitli zaman dilimleri içerisinde geçirdiği değişimler örnek filmlerle incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Yeni Alman sinemasının en önemli yönetmenleri arasında gösterilen Werner Herzog’un yedi adet filmi farklı kavramlarla beraber eko-eleştirel bir çerçeveden incelenmiştir. Bu çalışmanın Herzog filmlerini tartışmasının en önemli nedeni Herzog filmlerinin konu ve çekildikleri mekân itibarıyla eko-eleştirel okumaya oldukça elverişli olmalarından kaynaklanmaktadır. Bir diğer önemli neden ise “alternatif” bir sinemacı olarak kabul gören Herzog’un filmlerinde Batı’yı nasıl temsil ettiğini inceleme çabasıdır. Dolayısıyla, üçüncü bölümde Herzog’un sinemasına genel bir bakışın ardından, yönetmenin filmleri sömürgecilik, kapitalizm, antropomorfizm (insan-biçimcilik), Ötekilik ve modernleşme üst başlıklarının yanı sıra ekolojik/eko-eleştirel çerçeveye ele alınmıştır. Yönetmenin sömürgecilik üzerine yaptığı üçlemenin filmleri olan *Aguierre, Tanrının Gazabı* (1972), *Fitzcarraldo* (1982) ve *Yeşil Kobra* (1987) sömürgecilik/eko-eleştiri üzerinden tartışılırken; *Serap* (1971) Ötekilik/eko-eleştiri, *Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer* (1984) kapitalizm/eko-eleştiri, *Ayı Adam* (2005) antropomorfizm/eko-eleştiri ve *Herkes Kendi*

Başına ve Tanrı Herkese Karşı (1976) filmi ise modernleşme-yabancılaşma/eko-eleştiri ekseninde tartışılmıştır. Bu filmlerin hemen hepsinde Herzog yönetmenliğin yanı sıra yapımcılığı ve senaristliği de kendi üstlenmiştir.

Aguierre, Tanrı'nın Gazabı ile Herzog, Amazon ormanlarının içinde bir salla daireler çizen bir grup sömürgeciyi parodileştirmektedir. Sömürgeci grubu komuta eden Aguierre ile Hitler arasında benzerlikler kurmuş olan Herzog, geçmişle günümüz arasında salınan bir alegoriye imza atmaktadır. Film boyunca doğa açık bir şekilde bir çıkmaz olarak tasarlanmıştır. Bu bağlamda, doğa bir yandan sömürgeciye savaş açan kendine özgü bir karakter iken; diğer taraftan, sömürgeciyle birlikte yerli halkı da ölüme ve çıkmaza sürükleyen “aşılmaz”, “güvenilmez” ve tekinsiz” bir yer olarak temsil edilmiştir.

Fitzcarraldo filmi ile Amazon ormanlarına dönüş yapan Herzog, tekrardan sömürgecinin gülünç takıntısı üzerinden sömürgecilik eleştirisine odaklanmaktadır. Kauçuk ticaretiyle uğraşan zengin bir Beyaz Adam'ın Amazon ormanlarının tepesine opera binası dikmesini konu edinen film, Avrupa kültürüne dair bir gösterge olan opera metaforu üzerinden Batı'nın “üstünlük” iddialarını eleştirmektedir. Fakat Beyaz Adam yeniden Amazon ormanlarında başarısızlığa uğrayarak, arzusunun sembolik ve gülünç bir provasıyla yetinmek durumunda kalmıştır. *Aguierre, Tanrı'nın Gazabı*'nda olduğu gibi *Fitzcarraldo*'da da doğa yine “ölümcül” ve “tekinsiz” bir yer olarak temsil edilmiştir. Diğer taraftan, filmin çekim aşamasında yaşanan trajik olaylar kamuoyunu oldukça meşgul etmiştir. Doğaya zarar verdiği için film ekibiyle yerel halk arasında yaşanan çatışmalardan ötürü ölümler ve ciddi anlamda yaralanmalar meydana gelmiştir ve bu bağlamda, Herzog uluslar arası çevrelerde sıklıkla eleştirilere maruz kalmıştır.

Yeşil Kobra ile Herzog sömürgecilik üzerine inşa ettiği üçlemesinin son filmine imza atmaktadır. Tıpkı *Aguierre, Tanrı'nın Gazabı* ve *Fitzcarraldo*'da olduğu gibi, bu filmde de filmin başrolünde Klaus Kinski oynamaktadır. Film, Cobra Verde olarak anılan eşkiya Da Silva'nın köle ticareti için Afrika'ya gönderilmesine odaklanmaktadır. Herzog, filmde Afrika'yı kaos ve kargaşanın hüküm sürdüğü bir yer olarak tarif etmekle beraber, bu kaosu nedenini sömürgecilikle ilişkilendirmekten uzak bir yaklaşım benimsemektedir. Herzog, Batı'da Afrika denince akla gelen kavramlar (sömürge, ırk, egzotizm) üzerinden Afrika'yı yeniden inşa etmektedir. Herzog'a göre, Afrika sömürgecilikten ötürü değil; doğuştan verili

bir şekilde doğası ve insanıyla “kaotik” ve “karmaşık” bir yerdir. Bununla birlikte, Herzog tarafından hem doğası hem de insanıyla yeniden inşa edilmiş olan Afrika’daki köle ticaretinin ve sömürgeciliğin gerçek kökenleri de silikleşmiştir.

Serap filmi, Herzog’un *Yeşil Kobra*’dan önce Afrika’da çektiği bir diğer filmidir. Film, Avrupalılar tarafından şiirsel ve Dadaist bir biçimde görselleştirilip, yorumlanan bir Afrika panoraması sunmaktadır. Bu panorama, Afrika’yı kendi dinamiklerinden uzaklaştıran, onun gerçekliğini sunmayan ve onu “egzotik Ötekî”ye indirgeyen bir yapıya sahiptir. Afrika, yine yeniden hem doğası hem de insanıyla Batılı bakışın fantezilerine göre şekillenmiş mutlak bir “Ötekî”dir. Film sıklıkla çölün içindeki Beyaz Avrupalıların faaliyetlerine odaklanmakta ve Sahra Çölü’nün doğasını ve canlılarını onların sözleriyle aktarmaktadır. Bu bağlamda, hem Sahra Çölü’ndeki insanlar hem de çölün kendisi madunlaştırılmıştır.

Ayı Adam, antropomorfik temsillerin karmaşıklığını gözler önüne seren bir Herzog filmidir. On üç yıl boyunca Alaska’daki boz ayılarla birlikte yaşayan Timothy Traedwell’in hikâyesine odaklanan film; bu hikâyeyi Herzog’un anlatıcı olarak dış sesiyle kuvvetlendirdiği antropomorfik bir çerçeveden ele almaktadır. Herzog’a göre, doğa “kaos”la dolu bir yerdir ve bu doğanın içinde yer alan ayılar da yiyecekten başka bir şey düşünmeyen mekanik canlılardır. Dolayısıyla, insan ile doğa arasında bu bağlamda bir “sınır” bulunmaktadır ve o sınırın aşılması gerekmektedir.

Yeşil Karıncaların Düş Gördüğü Yer filminde Herzog bir Aborjin mitinden hareketle “sözde” bir kapitalizm eleştirisine girişmektedir. Fakat Herzog pek çok yönden tatmin edici olmayan bir filme imza atmaktadır. Herzog, her şeyden önce ekolojik temelli bir miti bağlamından uzaklaştırmaktadır ve Aborjin kültürünü büyük oranda “yanlış” temsil etmektedir. Filmde rol alan Aborjin aktörler de Herzog’un yaklaşımından hoşnut olmamışlardır. Filme eleştirel bakan çevrelere göre, son kertede Herzog, Aborjin söylencesini büyük oranda kendi “Walt Disney” hikâyesine dönüştürmüştür. Bu yönüyle, filmde kapitalizmin, Aborjinlerin ve doğanın temsili Herzog’un kişisel miti içinde silikleşmiş ya da deformasyona uğramıştır.

Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı’da Herzog, modern insanın yabancılaşmasına odaklanmaktadır. Herzog, on sekizinci yüzyılda Almanya’nın Nürnberg kentinde aniden ortaya çıkan ve doğal dünyaya tamamen yabancı görünen Kaspar Hauser üzerinden eleştirisini geliştirmektedir. Kaspar, kent halkı tarafından önce kabul edilmiştir; fakat konuşmayı ve

kendini ifade etmeyi öğrenen Kaspar, modern dünyanın normlarına ve logos (akıl) temelli Batı düşüncesine eleştirel bakmaya başladıktan sonra “ucube” ve Öteki” olarak dışlanmışır. Herzog, modern insanın basmakalıp öğretilerle sıkışmışlığından yabancılaşma eleştirisi yapmakta büyük oranda başarılı olmaktadır. Diğer yandan, modernizmin öğretilerinin içinde sıkışmış ve yabancılaşmış bireylerin kurtuluşuna dair bir öneride bulunmayan Herzog, doğaya yine mesafeli davranmaktadır. Bu bağlamda, doğa Herzog için yine sığınılacak ya da insanın kendini gerçekleştirmesine olanak sağlayacak bir yer değildir.

Avrupalı bir yönetmen olarak Herzog’un Batı’nın tahakküme dayalı tarihi üzerinden kimi hesaplaşmalara giriştiğini söylemek yanlış olmayacaktır. Fakat her şeye rağmen yönetmenin bu eleştirel yönü, sıklıkla Romantik bir portre içinde basitleştirip, silikleştirdiğine de tanıklık etmekteyizdir. Bu yönüyle, Herzog’un filmlerinde Batı’nın “yıkıcı” faaliyetlerine her daim objektif bir çerçeveden baktığını iddia etmek güçtür. Örneğin, Herzog, bir şekilde Avrupa’yı sömürgecilik, kapitalizm vb. insan faaliyetleri üzerinde eleştirdiği noktada bile Almanya’yı bu olguların dışında tutmaktadır. Bu bağlamda Almanya hiçbir zaman Herzog filmlerinde eleştirinin doğrudan öznesi olmamıştır. *Aguirre, Tanrı’nın Gazabı* (Aguirre, der Zorn Gottes, 1972) İspanyollar, *Fitzcarraldo*’da (1982) İrlandalılar özne iken; *Yeşil Kobra* (Cobra Verde, 1984) gibi yapımlarda ise sömürge altındaki ülkelerin kendi iç karışıklıkları doğrudan öne çıkarılmışır. Herzog, filmlerinde eleştirinin yönünü net olarak belirtmemektedir; çoğunlukla delirmiş ya da kontrolden çıkmış bir anti-kahraman üzerinden alegorik ya da metaforik bir eleştirel tutuma yaslanmaktadır. Ya da Romantik geleneğin izlerini taşıyan ve “aşkınlık” teması etrafında şekillenmiş estetik manzaralara başvurmaktadır. Her iki durumda da Herzog’un filmlerinde oldukça “güçlü” eleştirel alt metinlerin bulunduğunu belirtmek tam manasıyla doğru olmayacaktır. Fakat yine de Herzog sineması, pek çok yönüyle ana-akım sinemanın sınırları içinde kabul edilecek bir sinema değildir. Diğer taraftan, Herzog sinemasının bir diğer önemli özelliği ise filmlerindeki kahramanların neredeyse her zaman Beyaz Aryan ırktan meydana gelen erkeklerden oluşmuş olmasıdır. Kadınlar gerçekte çok az Herzog filminde özne konumundadırlar ve doğrudan kendi bölgelerinde çekilmiş olsa da yine yerel halklar da pek çok Herzog filminin özneleri olmaktan uzaktırlar.

Herzog sinemasının doğaya yaklaşımı ise oldukça nettir. Örnek filmler üzerinden değerlendirdiğimiz Herzog filmlerinde, yönetmenin doğaya yönelik tutumunu açık bir biçimde görmekteyizdir. Herzog’un hem filmlerine hem de söylemlerine yansımış doğa

tasviri “ölümcül”, “lanetli”, “tekinsiz vb. yaklaşımlarla biçimlenmiştir. Bu noktada, yönetmenin net bir biçimde doğayı “Öteki” kıldığını ve insan-kültür-doğa ekseninde giderek büyüyen çatışmaya negatif anlamda katkı sağladığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Özellikle sömürgecilik faaliyetleri ve Sanayi Devrimi’nden sonra insanın acımasızca sömürdüğü doğa, günümüzde sıklıkla artık bu faaliyetlerle gelen tahakküme daha fazla dayanamayacağına dair alarmlar vermektedir. Küresel ısınma, kirlilik, hayvan istismarları vb. ile mücadele eden gezegenin bu tahakkümden nasıl kurtulacağı üzerine düşünmek önemlidir. Bu bağlamda, eko-eleştiri bu tahakkümün ayak izlerini takip ederek ve onu yapı bozuma uğratarak, insanın tekrardan doğayla olan organik bağıı güçlendirmek istemektedir. Bu yönüyle, eko-eleştiriye olabildiğince geniş alanlara ulaştırmak oldukça büyük önem kazanmaktadır. Sinema da bu bağlamda işlevsel bir rol üstlenebilecek kapasiteye sahiptir. Fakat popüler sinemayı örnek filmlerle incelediğimizde karşımıza çıkan manzaranın oldukça iç karartıcı olduğunu söylemekte fayda vardır. Dolayısıyla, hem ekolojik sorunların sinemadaki temsillerine eleştirel bakan hem de yeni sinema olanaklarına imkân sağlayan eko-eleştirel yaklaşımları sinema içinde var etmek gereklidir. Bununla birlikte medya okuryazarlığı olanaklarını da çoğaltmak gerekmektedir.

KAYNAKÇA

Kitap

- Açıl, Berat. **Klasik Türk Edebiyatında Alegori**, İstanbul: Küre Yayınları, 2018.
- Adas, Michael. **İnsanın Ölçüsü Olarak Makina: Batılı Hakimiyet İdeolojileri**, Ahmet Demirhan (çev.), İstanbul: İnsan Yayınları, 2001.
- Adorno, W. Theodor; Horkheimer, Max. **Aydınlanmanın Diyalektiği**. Nihat Ülner (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2014.
- Ağın Dönmez, Başak. “Ekoeleştirir ve Hayvan Çalışmaları: Avatar, Madagaskar ve Madagaskar 2: Afrika’ya Kaçış Filmlerinde Doğa ve Hayvan Temsilleri”, Oppermann, S. (Ed.), **Ekoeleştirir: Çevre ve Edebiyat** içinde (273-322), Ankara: Phoenix, 2012.
- Atay, Hande. **İklim Politikalarına Genel Bakış**, İzmir: TMMOB EMO, 2017.
- Baird, Vanessa. **Cinsel Çeşitlilik**, Hayrullah Doğan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Başkaya, Fikret. **Sömürgecilik Emperyalizm Küreselleşme**, Ankara: Öteki Yayınları, 1995.
- Bennet, Bruce. **The Cinema of Michael Winterbottom: Borders, Intimacy, Terror**. New York: Columbia University Press, 2014.
- Bookchin, Murray. **Özgürlüğün Ekolojisi**, Alev Türker (çev.), İstanbul: Ayrıntı yayınları, 1994.
- Bookchin, Murray. **Ekolojik Bir Topluma Doğru**, Abdullah Yılmaz (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996.
- Brereton, Pat. **Environmental Ethics and Film**, New York: Routledge, 2016.
- Brereton, Pat. **Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema**, Bristol: Intellect Books, 2005.
- Brockmann, Stephen. **A Critical History of German Film**, New York: Camden House, 2010.
- Buell, Frederick. **From Apocalypse to Way of Life**, New York: Routledge, 2003.

- Burkett, Paul. **Marksizm ve Ekolojik İktisat: Kızıl ve Yeşil Bir Ekonomik Politığe Doğru.** Ertan Günçiner (çev.), İstanbul: Yordam Kitap, 2011.
- Burt, Jonathan. **Animals in Film**, London: Reantion Books, 2002.
- Carson, Rachael. **Sessiz Bahar**, Çağatay Güler (çev.), Ankara: Palme Yayıncılık, 2004.
- Cronin, Paul. **Herzog on Herzog**, New York: Faber and Faber, 2003.
- Cronin, Paul. **A Guide for the Perplexed: Conversations with Paul Cronin**, London: Faber and Faber, 2014.
- Crosby, W. Alfred. **Dünya Benimdir! Avrupa Ekolojik Emperyalizmi 900-1900**, Bilgi Altınok (çev.), İstanbul: Kitap Yayınevi, 2004.
- Daniels, M. **Bir Nefeste Dünya Mitolojisi**, Pınar Üstel (çev.), İstanbul: Maya Kitap, 2014.
- Davidson, E. John. **Deterritorializing the New German Cinema**, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Diamond, Irene; Orenstein, F. Gloria. **Reweaving the World: The Emergence of Ecofeminism**, Sierra Club Books, 1990.
- Dindar, Gülşah. “Derin Ekoloji Hareketi ve Ekoeleştiri: Bir Garip Şair Orhan Veli”, Oppermann, Serpil. (Ed.), **Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat** içinde (59-92), Ankara: Phoenix, 2012.
- Dumenil, Gerard; Löwy, Michael; Renault, Emmanuel. **Marksizmin 100 Kavramı**, Gözde Orhan (Çev.), İstanbul: Yordam Kitap, 2011.
- Eagleton, Terry. **Kültür Yorumları**, Özge Çelik (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- Ehrlich, P. **The Population Bomb**, London: Pan/Ballantine, 1972.
- Elsaesser, Thomas. “An anthropologist's eye: Where the Green Ants Dream”, Corrigan, Timothy. (Ed.), **The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History** içinde (133-158), London, New York: Methuen, 2014.
- Farrel, J. James. **The Spirit of the Sixties: The Making of Postwar Radicalism**, London: Routledge, 1997.

- Febvre, Lucien. **Uygarlık, Kapitalizm ve Kapitalistler**, Mehmet Ali Kılıçbay, (çev.), İstanbul: İmge Kitabevi, 1995.
- Foster, B. John. **Marksist Ekoloji**, Barış Baysal (çev.), İstanbul: Kalkedon Yayınları, 2012.
- Francione, L. Gary. **Hayvan Haklarına Giriş**, Renan Akman; Elçin Gen (çev.) İstanbul: İletişim Yayınları, 2008.
- Gaard, Greta. **Ecofeminism: Women, Animals, Nature**, Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Garrard, Greg. **Ekoeleştiri**, Ertuğrul Genç (çev.) İstanbul: Kolektif Kitap, 2016.
- Glotfelty, Cheryl; Fromm, Harold. **The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology**, London: University of Georgia Press, 1996.
- Godrej, Dinyar. **Küresel İklim Değişikliği**. Ohannes Kılıçdağı (çev.) İstanbul: Metis, 2003.
- Gripsrude, Jostein. “Sinema İzleyicileri”, İri, Murat (Der.), **Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar** içinde (307-321), İstanbul: Derin Yayınları, 2011.
- Harvey, David. **Sermayenin Mekanları**, Başak Kıcıır; Deniz Koç; Kıvanç Tanrıyar; Seda Yüksel (çev.), İstanbul: Sel Yayınları, 2012.
- Hayward, Susan. **Sinemanın Temel Kavramları**, Uğur Kutay; Metin Çavuş (çev.), İstanbul: Es Yayınları, 2012.
- Herzog, Werner. **Buzda Yürüyüş**, Ali Bolcakan (çev.), İstanbul: Jaguar Kitap, 2016.
- Horak, Jan-Christopher. “W. H. or the Mysteries of Walking in Ice”, Corrigan, Timothy. (Ed.), **The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History** içinde (23-42), London, New York: Methuen, 2014.
- Ingram, David. **Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema**, University of Exeter Press, 2000.
- Ivakhiv, J. Adrian. “The Art of Morphogenesis: Cinema in and beyond the Capitalocene”, Denson, Shane; Leyda, Julia (Ed.) **Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film** içinde (724-750), Falmer: REFRAME Books: 2016.

- Ivakhiv, J. Adrian. **Ecologies of the Moving Images: Cinema, Affect, Nature**, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2013.
- İşçi, Metin. **Kültür, Sömürgecilik ve Eğitim**, İstanbul: Der Yayınları, 2000.
- Johnson, Ruth Laurie. **Forgotten Dreams: Revisiting Romanticism in the Cinema of Werner Herzog**, New York: Camden House, 2016.
- Kaapa, Pietri. **Ecology and Contemporary Nordic Cinemas**, Bloomsbury Academic, 2014.
- Kaes, Anton. “Werner Herzog”, Novell-Smith, Geoffrey. (Ed.), **Dünya Sinema Tarihi** içinde (698-699), Ahmet Fethi (çev.), İstanbul: Kabalcı, 2008.
- Kasaba, Reşat. “Eski ile Yeni Arasında Kemalizm ve Modernizm”, Bozdoğan, S. & Kasaba, R. (Ed.), **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik** içinde (42-87), İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998.
- Kirel, Serpil. **Kültürel Çalışmalar ve Sinema**, İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010.
- Kolker, P. Robert. **Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema**, Ertan Yılmaz (çev.), Ankara: De Ki, 2010.
- Köppen, Manuel. “Didgeridoo, or the Search for the Origin of the Self: Werner Herzog’s Where the Green Ants Dream and Bruce Chatwin”, Prager, Brad. (Ed.), **A Companion to Werner Herzog** içerisinde (356-370), Wiley-Blackwell, 2012.
- Ladino, Jennifer. “Working with Animals: Regarding Companion Species in Documentary Film”, **Ecocinema Theory and Practice** içinde (146-166), Stephen Rust, Salma Monani, Sean Cubitt (Ed.), London and New York: Routledge, 2013.
- Lebeau, Vicky. **Childhood and Cinema**, London: Reaktion Books, 2008.
- Loomba, Ania. **Kolonyalizm/Postkolonyalizm**, Mehmet Küçük (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2000.
- Love, A. Glen. **Practical Ecocriticism: Literature, Biology, and the Environment**, University of Virginia Press, 2003.
- Löwy, Michael. “Reklam Çevreye Karşı”, Serkan Kırılı; N. Sertaç Sırma (Ed.), **Ekolojik Kriz ve İletişim Çalışmaları** içinde (72-78), İstanbul: Aya Kitap, 2014.

- Lynas, Mark. **6 Derece**, Duygu Akın (çev.), İstanbul: NTV Yayınları, 2009.
- Melbye, David. **Landscape Allegory in Cinema: From Wilderness to Wasteland**, New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Mies, Maria; Shiva, Vandana. **Ecofeminism**, London, New York: Zed Books, 2014.
- Monaco, James. **Yeni Dalga**, Ertan Yılmaz (çev.), +1 Yayınları, 2006.
- Monani, Salma; Cubitt, Sean; Rust, Stephen. **Ecocinema Theory and Practice**. S. Monani; S. Cubitt; S. Rust (Ed.), New York: Routledge, 2013.
- Mortimer-Sandilands, Catriona; Erickson Bruce. **Queer Ecologies: Sex, Natures, Politics, Desire**, Indianapolis: Indiana University Press, 2010.
- Murray, L. Robin; Heumann, K. Joseph. **Ecology and Popular Film**, Albany: State University of New York, 2009.
- Nagib, Lucia. “Physicality, Difference, and the Challenge of Representation: Werner Herzog in the Light of the New Waves”, Prager, Brad. (Ed.), **A Companion to Werner Herzog** içinde (58-79), Wiley-Blackwell, 2012.
- Nayar, K. Pramod. **Contemporary Literary and Cultural Theory: From Structuralism to Ecocriticism**, New Delhi: Pearson, 2010.
- Oppermann, Serpil. “Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü”, Serpil Oppermann (Ed.), **Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat** içinde (9-57), Ankara: Phoenix, 2012.
- O’Riley, F. Michael. **Cinema in an Age of Terror: North Africa, Victimization, and Colonial History**, University of Nebraska Press, 2010.
- Orr, John. **Sinema ve Modernlik**, Ayşegül Bahçıvan (çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 1997.
- Peucker, Brigitte. “Literature and writing in the films of Werner Herzog” Corrigan, Timothy. (Ed.), **The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History** içinde (35-57), Wiley-Blackwell, 2014.

- Ponting, Clive. **Dünyanın Yeşil Tarihi: Çevre ve Uygarlıkların Çöküşü**, Ayeş Başcı Sander (çev.), İstanbul: Sabancı Yayınları, 2000.
- Prager, Brad. **The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic, Ectasy and Truth**, London, New York: Wallflower Press, 2007.
- Prager, Brad. “German Film Ventures into the Amazon: Werner Herzog’s Fitzcarraldo as Prelude to Michał Marczak’s Eco-documentary”, Schaumann, Caroline; Sullivan, I. Heather (Ed.), **German Ecocriticism in the Antropocene** içinde (229-246), New York: Palgrave Macmillan, 2017.
- Roussopoulos, Dimitri. **Politik Ekoloji: İklim Krizi ve Yeni Politik Gündem**, Fuat Dara Elhüseyni (çev.), İstanbul: Sümer Yayıncılık, 2017.
- Rust, Stephen. “Hollywood and Climate Change”, **Ecocinema Theory and Practice** içinde (191-211), Stephen Rust; Salma Monani; Sean Cubitt (Ed.). London and New York: Routledge, 2013.
- Ryan, Derek. **Hayvan Kuramı: Eleştirel Bir Giriş**, Ayten Alkan (çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas. **Politik Kamera**, Elif Özsayar (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Shohat, Ella; Stam, Robert. **Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media**, London, New York: Routledge, 2014.
- Singer, Peter. **Hayvan Özgürleşmesi**, Hayrullah Doğan (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2002.
- Stam, Robert. (2014). **Sinema Teorisine Giriş**, Selda Salman; Çğdem Asatekin (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Steingröver, Reinhild. “Encountering Werner Herzog at the End of the World”, Prager, Brad. (Ed.), **A Companion to Werner Herzog** içinde (466-484), Wiley-Blackwell, 2012.
- Teksoy, Rekin. **Sinema Tarihi** (Cilt 2). İstanbul: Oğlak Yayıncılık, 2005.

- Thompson, M. Kirsten. “An Image of Africa”, Prager, Brad (Ed.) **The Cinema of Werner Herzog: Aesthetic, Ectasy and Truth** içinde, London, New York: Wallflower Press, 2007.
- Valantin, Jean-Michel. (2006). **Küresel Stratejinin Üç Aktörü: Hollywood, Pentagon, Washington**, Ömer Faruk Turan (çev.), İstanbul: Babıali Kültür Yayıncılığı, 2006.
- Vogel, Ames. “On Seeing A Mirage”, Corrigan, Timothy (Ed.), **The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History** içinde (45-50), London, New York: Methuen, 2014.
- Wayne, Mike. **Politik Film: Üçüncü Sinema’nın Diyalektiği**, Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Yordam Kitap, 2009.
- White, John. “Aguirre, der Zorn Gottes /Aguirre, Wrath of God 1972”, **The Routledge Encyclopedia of Films** içinde (18-20) Barrow, Sarah; Haenni, Sabine; White John. (Ed.). London and New York: Routledge, 2015.
- Willoquet-Maricondi, Paula. “Shifting Paradigms from Environmentalist Films to Ecocinema” **Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film** içinde (43-61), Willoquet-Maricondi, Paula (Ed.), Charlottesville, London: University of Virginia Press, 2010.
- Wilson, Alexander. **The Culture of Nature: North American Landscape from Disney to the Exxon Valdez**, Oxford: Blackwell, 1992.
- Wolf, Sherry. **Cinsellik ve Sosyalizm**, Kıvanç Tanrıyar (çev.), İstanbul: Sel Yayınları, 2012.
- Wood, Robin. **Hitchcock Sineması**, Ertan Yılmaz (çev.), İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.
- Yılmaz, Ertan. “Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine” Burak Bakır; Yörükhan Ünal; Sali Sali (Der.), **Sinema, İdeoloji, Politika: Sinemasal Yayınlar** içinde (63-85) Ankara: Orient Yayıncılık, 2008.
- Yılmaz, Hakan. “Queer Ekoeleştirir: Queer ve Ekolojinin Potansiyel Etkileşimi”, Serpil Oppermann (Ed.), **Ekoeleştirir: Çevre ve Edebiyatı** içinde (9-57), Ankara: Phoenix, 2012.

Süreli Yayın

Achebe, Chinua. “An Image of Africa: Racism in Conrad’s *Heart of Darkness*”, **The Massachusetts Review**, vol: 57. No: 1, Spring 2016: 14-27.

Adadağ, Özgür. “Sömürgeleri Tanıyın, Tanıtın, Medenileştirin: Belgesel Filmlerde Sömürgecilik” **Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 2, 2014: 9-33.

Aksakal, Hasan. “Aydınlanma Çağında Karanlık Yüzyıla Politik Romantizm ve Modernite Eleştirileri”, **İstanbul Üniversitesi Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi**, 2010.

Ames, Eric. “Herzog, Landscape and Documentary”, **Cinema Journal**, vol: 48. No: 2. Winter 2009: 49-69.

Arıkanlı, Zeynep. “Sessizin Payı: Afrika Tarihini Bağımsızlaştırmak”, **Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi**, Haziran 2018-2: 230-247.

Baransel, Atilla. “Toplumsal ve Kültürel Değişme Olarak Modernleşme”, **İstanbul Üniv. İletişim Fakültesi Dergisi**, 1974: 75-90.

Bookchin, Murray. “Derin Ekolojiye Karşı Toplumsal Ekoloji”, **Cogito**, sayı: 93. Bahar 2019: 147-166.

Bülbül, Ahmet Emin. “Bak Yeşil Yeşil: Ekosinema Kuramı Üzerine” **Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi**, Cilt: 6, Sayı: 1, 2015: 7-25.

Casper, Kent; Linville, Susan. “Romantic Inversions in Herzog’s *Nosferatu*”, **German Quarterly**, vol: 64, no. 1, 1991: 17-24.

Çağlıyan, Çağdaş Emrah. “Bilince Duyulan Güven ve Ahlaksal Önyargılar Arasındaki Etkileşimlere Yönelik Bir Sorgulama: Herkes Kendi İçin Yaşar ve Tanrı Herkese Karşıdır”, **DTCF Dergisi**, 58. 2, 2018: 1473-1491.

Çüçen, Abdullah. (2011) “Derin Ekoloji”, <http://blog.aku.edu.tr/ometin/files/2011/12/derinekoloji.pdf> (Erişim Tarihi:11.11.2019, saat: 17:34).

David. A, j. Gonzalez. “Myth and Catastrophe. Characters and Landscape in Werner Herzog and Its Echoes in Latin American Cinema”, *Comunicacion y Sociedad*, no: 32. May/Aug. 2018: 41-57.

- Devall, Bill; Sessions, George. “Derin Ekoloji” **Cogito**, sayı: 93. Bahar 2019: 136-146.
- Dolcerocca, Ö. N.; Ergin, M. “Edebiyatta Ekoeleştiril Yaklaşımlar: Ekoşiir ve Elif Sofya” **SEFAD**, 2016 (36): 297-314.
- Dolkart, H. Ronald. “Civilization's Aria: Film as Lore and Opera as Metaphor in Werner Herzog's *Fitzcarraldo*”, **Journal of Latin American Lore** 11: 2. 1985: 125-141.
- Drenthen, Martin. “Fatal Attraction: Wildness in Contemporary Film”, **Environmental Ethics**, vol: 31. No: 3. Fall 2009: 297-315.
- Duyar, Süleyman. “Hayvan Oluş-tan Makine Oluş-a *King Kong*”, *Sine Filozofi*, cilt: 2. Sayı: 4, 2017: 94-109.
- Fritze, Roland. “Werner Herzog’s Adaptation of History in *Aguirre, the Wrath of God*”, **Film and History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies** 15. No: 4, 1985: 74-86.
- Gaard, Greta. “Toward a Queer Ecofeminism”, **Hypatia**, vol: 12. 1997: 114-137.
- Gandy, Matthew. “Visions of Darkness: The Representation of Nature in the Films of Werner Herzog”, **Ecumene**, vol: 3. No:1, January 1996: 1-21.
- Gerulaitis, Renate. “Recurring Cultural Patterns: Werner Herzog’s *Film Every Man for Himself and God against All, teh Enigma of Caspar Hauser*”, **Journal of Popular Culture** 22. No: 4, Spring 1989: 61-69.
- Graziano, Ann Tracy. “An Ecofeminist Model For Wildlife Film”, **Montana State Univesity Yayınlanmış Tez**, 2005.
- Hurley, H. Andrew. “Whose Dreaming? Intercultural appropriation, representations of Aboriginality, and the process of film-making in Werner Herzog's *Where the Green Ants Dream*”, **Studies in Australasian Cinema**, 1(2). August 2017: 175-190.
- Kalla, Hanna. “A Changing Climate: How Climate is Communicated in Swedish and North American News Media”, **Umeå University Yayınlanmış Tez**, 2019.
- Kaya, Şebnem. “Toksik Söylem Yönünden Katherine Mansfield ve Sait Faik Abasıyanık”, **Littera**, Cilt: 30, Haziran 2012: 181-196.

- Kırel, Serpil; Bostan, Dilara Ayşe. “Postmodern Dönem Disney Prenses Anlatılarında İnşa Edilen Kadın Temsilinin Moana Örneği Üzerinden İncelenmesi”, **TRT Akademi**, cilt: 3. Sayı: 5, 2018:6-27.
- Koepnick, P. Lutz. “Colonial Forestry: Sylvan Politics in Werner Herzog's *Aguirre* and *Fitzcarraldo*”, **New German Critique**, No. 60. Special Issue on German Film History, Autumn 1993: 133-159.
- Mathews, Sherry. “Towards an Ecofeminist Film Study: Nature, Gender and Nation in *Lemon Tree*”, 2014. <https://www.slideshare.net/sherrykmathews/ecofilm-theory> (Erişim Tarihi: 16.12.2019, saat: 19:47).
- Mazı, Fikret; Tan, Mehmet. “Nüfus Artışı, Kaynak Tüketimi ve Çevre”, **Mevzuat Dergisi**, sayı:136. Yıl:11, Nisan 2009.
- McDonald, F. John. “What Happened to and in Detroit?”, **Urban Studies**, vol. 51, 2014: 3309-3329.
- Medin, Burak. “İnsanbiçimci Kahramanların Dünyasında Sinema Okuryazarı Olmak”, **TRT Akademi**, cilt: 2. Sayı: 4, Temmuz 2017: 466-485.
- Mortimer-Sandilands, Catriona. “Queering Ecocultural Studies” **Cultural Studies**, vol: 22, 2008: 455-476.
- Noys, Benjamin. “Antiphysis: Werner Herzog’s *Grizzly Man*”, **Film Philosophy**, vol: 11. No: 3, 2007: 38-51.
- Oliver, François. “A Queer (Re)Turn To Nature? Environment, Sexuality And Cinema”, **Stellenbosch University Yayınlanmış Tez Çalışması**, 2014.
- Öğüt, Hande. “Kadın Filmleri ve Feminist Karşı Sinema” **Cogito**, (58), Bahar 2009: 202-218.
- Parsa, Mehdi. “A Nietzschean Left: Ethics and Politics in Some of Werner Herzog’s Films”, https://www.academia.edu/3636257/A_Nietzschean_Left_Ethics_and_Politics_in_Some_of_Werner_Herzog_s_Films (Erişim Tarihi: 15.02.2020, saat: 12:40).
- Prager, Brad. The Face of the Bandit: Racism and the Slave Trade in Herzog’s *Cobra Verde*”, **Film Criticism**, vol: 28. No: 3, 2004: 2-20.

- Pehlivan, M. Bahar; Atalay, Gül Esra. "Aestheticizing the Downfall of Industrial Capitalism: Jim Jarmusch's Tale of Intellectual Vampires in Zombies' World", **CİNEJ: Cinema Journal**, April 2018: 32-48.
- Perez, L. Oana. "Disney's Portrayal of Nonhuman Animals in Animated Films Between 2000 and 2010", **Georgia State Univesity Yayınlanmış Tez**, 2011.
- Ramey, James. "Representational Imperialism in *Aguirre, The Wrath of God*", **The Latin Americanist**, vol:56. No: 2. Haziran 2012, 137-159.
- Sanches, R. Sanches. "Memory, Authenticity and (teh Absence of) Ruins: Resonaces between Werner Herzog and John Akomfrah", **Black Camera**, vol: 6. No: 2. Spring 2015: 94-111.
- Silverman, Kaja. "Kaspar Hauser's 'Terrible Fall' into Narrative", **New German Critique**, No: 24-25. Autumn1981- Winter 1982: 73 – 93 .
- Sharman, Gundula. "The Jungle Strikes Back: European Defeat at the Hands of the South American Landscape in the Films of Werner Herzog", **Journal of Transatlantic Studies 2**, No. 1. 2004, 96–109.
- Şen, Aygün. "Popüler Sinemada Ekoeleştiri: Avatar ve Açlık Oyunları", **Marmara Üniversitesi Yayınlanmış Tez Çalışması**, 2016.
- Topal, A. Kadir. "Çevre Sorunlarının Kaynağı Olarak Nüfus Artışı Mı? Tüketim Mi? Neo-Malthusyen Düşünceye Eleştirel Bir Bakış", **Türk İdare Dergisi**, sayı: 470. Mart 2011: 133-151.
- Ulusay, Nejat. "Yeni Queer Sinema: Öncesi ve Sonrası", **Fe Dergi**, cilt: 3. Sayı 1, 2001: 1-15.
- Verrone, William. "Transgression and Transcendence in the Films of Werner Herzog", **Film Philosophy**, vol: 15. 2011: 179-201.
- Waller, A. Gregory. "Aguirre, The Wrath of God": History, Theater, and the Camera", **South Atlantic Review**, vol: 46. No: 2, Mayıs 1981: 55-69.
- Yaşar, Aslan Gamze. "Ortaçağdan Günümüze Modernite: Doğuşu ve Doğası", **Adıyaman Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, yıl: 4. Sayı: 7, Aralık 2011: 11-25.

Yobaş, Banu. “Mühendis Gözüyle Ekolojik Tahribata Bir Örnek: BP Çevre Felaketi”, **Cogito**, sayı: 93. Bahar 2019.

Elektronik Kaynak

<http://www.nickthorpe.co.uk/journalism/arts/herzog-fitzcarraldo-sunday-herald/> (Erişim tarihi: 24.12.2019, saat: 15:41).

<https://www.amerikaninsesi.com/a/trump-obamanin-cevre-duzenlemelerini-kaldiriyor/3785229.html> (Erişim tarihi: 23.09.2019, saat: 21:43)

<https://www.trthaber.com/haber/dunya/trump-kulesi-ve-oteline-cevre-kirliligi-davasi-380211.html> (Erişim tarihi: 23.09.2019, saat: 21:45).

<https://www.asle.org/> (Erişim tarihi: 23.09.2019, saat: 21:48).

<https://haber.sol.org.tr/dunya/tarihin-en-buyuk-cezaevi-direnisi-10-gununde-kole-emegine-hayir-169525> (Erişim tarihi: 15. 11. 2019, saat: 20:57).

<https://www.ntv.com.tr/galeri/yasam/asia-argento-harvey-weinstein-hakkindaki-93-taciz-suclamasinin-listesini-cikardi,D9KEGew9XECkt8e0JEpdWg> (Erişim tarihi: 18.10.2019, saat: 13:50).

https://www.tbb.org.tr/Dosyalar/Arastirma_ve_Raporlar/kureseel_demografik.pdf (Erişim tarihi: 24.04.2019, saat: 15:45).

<https://dergipark.org.tr/download/article-file/608828> (Erişim tarihi: 24.04.2019, saat: 16:27).

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/143839> (Erişim tarihi, 3.03.2020, saat: 23:58).

<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/18/941/11713.pdf> (Erişim tarihi: 3.02.2020, saat: 23:09).

<https://www.tekniktrend.com/animatronik-nedir/> (Erişim tarihi: 4.02.2020, saat: 00:51).

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/143839> (Erişim tarihi, 3.03.2020, saat: 23:58).

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/747635> (Erişim tarihi: 15.02.2020, saat: 01:46).

<http://www.nickthorpe.co.uk/journalism/arts/herzog-fitzcarraldo-sunday-herald/> (Erişim tarihi: 24.12.2019, saat:15:41).

https://www.academia.edu/30156985/Picturesque_savagery_Primitivism_and_authenticity_in_Cobra_Verde (Erişim tarihi: 16. 12. 2019, saat: 09:11).

<https://serdargunes.wordpress.com/2015/02/11/mustafa-ozturk-vaiz-senocak-vakasi/> (Erişim tarihi: 25.12.2019, saat: 05.56).

<http://www.dusunuyorumdergisi.com/caspar-david-friedrichin-romantizmi/> (Erişim tarihi: 19.04.2020, saat: 20:35)

<http://umu.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1328587&dswid=-2081> (Erişim tarihi, 20.04.2020, saat: 23:24)

https://edition.cnn.com/travel/article/himalayas-visible-lockdown-india-scli-intl/index.html?fbclid=IwAR2w0M7cO9T_gx6g3yIsQGSCUytXgEDDYhOsrK9P6GKdt9Q89oK-P20f4lo (Erişim tarihi, 21.04.2020, saat, 02:27).

<https://www.newyorker.com/culture/annals-of-inquiry/the-pandemic-is-not-a-natural-disaster> (Erişim tarihi: 24.04.2020, saat: 20:30)



