

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TV SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TOPLUMSAL EKOLOJİ FELSEFESİ
BAĞLAMINDA ANİMASYON FİLMLERDE
EKOLOJİNİN TEMSİLİ; PİXAR ÖRNEĞİ

EGE ÜNDAĞ
2501180719

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKAY NİŞANCI

İSTANBUL – 2021

ÖZ

**TOPLUMSAL EKOLOJİ FELSEFESİ BAĞLAMINDA
ANİMASYON FİLMLERDE EKOLOJİNİN TEMSİLİ; PİXAR
ÖRNEĞİ**

EGE ÜNDAĞ

Çağımızın en büyük krizi olan ekolojik kriz ve etkileri kendisini her geçen gün daha fazla hissettirmektedir. Bu açıdan ekolojiye ve ekolojik krize dair tanımlarımıza ve insanlık olarak kendimizi konumlandırışımıza dair farkındalık yaratacak sorgulamaların önemi de aynı ölçüde artmaktadır. Murray Bookchin tarafından geliştirilen toplumsal ekoloji yaklaşımı, ekolojik krizin kökenlerini toplumsal alandaki krizde aramamız gerektiğini ileri sürer ve insanın doğayla kurduğu tahakküme dayalı ve faydacı ilişkinin kökenini, insanın insanla kurduğu tahakküm ilişkisinde arar. Bu ilişki biçimi giderek doğanın bir ham made ve faydalanılması gereken sonsuz kaynaklar bütünü olduğu anlayışını doğurmuş ve doğanın bir parçası olan insanı ondan ayırmıştır. Böylece bu çalışma eşliğinde; ekolojik krizin sebep, süreç ve sonuçları toplumsal ekoloji yaklaşımının ileri sürdüğü görüşler bağlamında ele alınarak, insan-doğa ilişkisi ve her türlü ekolojik kavrayışın animasyon sinemadaki temsillerine ekoeleştirel bir bakış atılmak istenmiştir. Her yaştan geniş bir kitleye ulaşabilmesi, derdini eğlenceli bir dille anlatabilmesi, içerisinde ekolojik temsillere dair bolca referans barındırması ve de özellikle kent gibi doğayla temasın kesintili olduğu ortamlarda yetişen bireyler için öğretici bir niteliğe sahip olabilmesi açısından son derece verimli bir kültürel ve sanatsal üretim alanı animasyon sinema, ekoeleştirel bir analiz için bu çalışmanın özel alanı olarak seçilmiştir. Çalışma kapsamında ilk olarak bazı ekolojik kavram ve yaklaşımlar açıklanmış, animasyon sinemanın önemli evreleri aktarılmış, yine animasyon sinemanın ekoloji bilincindeki yeri tartışılmış ve de animasyonun ekoloji temsillerine Uzak Doğu (Studio Ghibli) ve Batı (Disney) ekseninde genel bir bakış atılmıştır. Son bölümde ise; ekolojik kriz konusuna doğrudan değinen ve hikayesini ekolojik krizin toplumsal alandaki görüngülerinden seçen iki Pixar yapımı, Wall- E (Vol-i, 2008) ve Cars 2 (Arabalar 2, 2011) filmleri, toplumsal

ekoloji felsefesi bağlamında ekolojeştirel bir analize tabi tutulmuştur. Filmlerdeki toplumsal ekolojik unsurlar saptanmış ve filmlerin bütüncül ve tutarlı bir toplumsal ekolojik perspektife sahip olup olmadıkları sonuç bölümünde tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Animasyon Sinema, Toplumsal Ekoloji Felsefesi, Ekoeleştiri, Pixar, Murray Bookchin



ABSTRACT
REPRESENTATION OF ECOLOGY IN ANIMATION FILMS
WITHIN THE CONTEXT OF SOCIAL ECOLOGY; PIXAR
EXAMPLE

EGE ÜNDAĞ

The ecological crisis, which is the biggest crisis of our age, and its effects make itself felt more and more every day. In this respect, the importance of questioning that will raise awareness about our definitions of ecology and ecological crisis and how we position ourselves as a humanity is equally increases. The social ecology approach, developed by Murray Bookchin, argues that we must look for the origins of the ecological crisis in the crisis at social sphere, and seeks the root of the domination-based and utilitarian relationship that man establishes with nature in the domination relationship between man and man. This form of relationship has gradually led to the understanding that nature is a raw material and a set of endless resources that need to be utilized, and separated man, who is a part of nature, from it. Thus, accompanied by this study; The causes, processes and consequences of the ecological crisis are discussed in the context of the views put forward by the social ecology, and an ecocritical view is aimed at the representations of the human-nature relationship and all kinds of ecological understanding in animation cinema. Animation cinema, which is a highly productive cultural and artistic production area in terms of reaching a wide audience of all ages, expressing their problems in an entertaining way, containing plenty of references on ecological representations, and having an instructive quality especially for individuals who grow up in environments such as cities where contact with nature is intermittent, was chosen as the special area of this study for an ecocritical analysis. Within the scope of the study, firstly, some ecological concepts and approaches were explained, the important stages of animation cinema were conveyed, the place of animation cinema in ecology consciousness was discussed, and an overview of the ecology representations of animation on the axis of the Far East (Studio Ghibli) and the West (Disney) was taken. In the last part; Two Pixar productions, Wall-E (2008) and Cars 2 (2011), which directly touch on the issue of

ecological crisis and choose their story from the social phenomena of the ecological crisis, were subjected to an ecocritical analysis in the context of social ecology. The social ecological elements in the films were determined and it was discussed in the conclusion whether the films have a holistic and consistent social ecological perspective.

Key Words: Animation Cinema, Social Ecology, Ecocriticism, Pixar, Murray Bookchin



ÖNSÖZ

Bu çalışma animasyon sinemanın ekoloji temsillerine ekoeleştirel bir bakış atabilmek amacıyla yapılmıştır. Ekolojik krizin toplumsal görüngülerine doğrudan değinmeyi seçen iki Pixar yapımı, toplumsal ekolojik bir ekoeleştirel analize tabi tutularak incelenmiş ve içerdikleri toplumsal ekolojik unsurlar ortaya çıkarılarak tutarlılıkları tartışılmıştır. Bizzat insanın kendisine dair bir sorgulama olarak anabileceğimiz ve her türlü kültürel üretim alanına uygulanabilen ekoeleştiri; sadece bu çalışma kapsamında ele aldığım örneklerle değil kendi bakış açım ve toplum/doğa kavrayışıma dair bir sorgulamayı da beraberinde getirdi. Toplumsal ekoloji felsefesini ana hatlarıyla kavramaya başlamam, animasyon sinemaya olan ilğimle birleşince bu çalışmanın ana izleği de belirlenmiş oldu.

Yeni yeni kavramaya başladığım toplumsal ekoloji alanında çalışmamı gerçekleştirmem için beni yüreklendiren, kendi vizyonu ile bakış açımı genişleten ve bu süreçte her türlü desteğini esirgemeyen danışmanım ve değerli hocam Dr. Öğr. Üyesi İlkay NİŞANCI'ya, Yeşil Ekran: Film ve Doğa dersi kapsamında ekoeleştiri ile tanışmamı sağlayan ve aktardığı değerli bilgilerle bu tezin fikri temellerini atan sevgili hocam Doç. Dr. Özlem ARDA'ya, önüme bu yepyeni ve disiplinlerarası çalışma alanını açtıkları için sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca dersleriyle ufkumu açan ve üzerimde emekleri olan İstanbul Üniversitesi bünyesindeki hocalarıma ve yüksek lisans öğrenimimiz sürecinde yardım ve dostluklarını esirgemeyen değerli sınıf arkadaşlarıma, en içten teşekkürlerimi sunuyorum.

Hayatımın her aşamasında ve aldığım her kararda bana destek olan annem Ceyda KOÇAK'a ve babam Ahmet ÜNDAĞ'a, pek değerli dostlarıma ve de son olarak, böylesine verimli ve eğlenceli bir çalışma alanı seçtiğim için kendime de teşekkürü borç biliyorum.

İstanbul, 2021

Ege Ündağ

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	vi
RESİMLER LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

EKOLOJİ KAVRAMI VE EKOLOJİYE YAKLAŞIMLAR

1.1. Ekoloji Kavramı	6
1.2. Ekoeleştirir	8
1.3. Ekofeminizm	10
1.4. Çevrecilik	11
1.5. Derin Ekoloji	13
1.5.1. Derin Ekolojinin Temel İlkeleri	16
1.5.2. Biyomerkezcilik (Eko-Merkezcilik)	17
1.5.3. Derin Ekolojide Ekosofi (Eko-felsefe) Anlayışı ve Kendini Gerçekleştirme İlkesi	18
1.5.4. Bookchin'in Derin Ekoloji Eleştirisi	20

1.6. Toplumsal Ekoloji	24
1.6.1. Bookchin’e Göre Doğa ve Toplum.....	25
1.6.2. Toplumsal Ekolojinin Felsefesi; Diyalektik Doğalcılık	28
1.6.3. Ekolojik Bunalımın Kökeni Olarak; Hiyerarşi ve Tahakküm	33
1.6.4. Organik Toplumlara Bakışı	35
1.6.5. Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı	40

İKİNCİ BÖLÜM

ANİMASYON SİNEMA VE EKOLOJİ

2.1. Animasyon Sinema.....	48
2.2. Animasyon Sinemanın Önemli Evreleri.....	49
2.2.1. Bilgisayar Animasyonu ve Pixar	56
2.3. Ekoloji Bilincinde Animasyonun Yeri	60
2.4. Animasyon Sinemanın Ekoloji Temsillerine Genel Bir Bakış	66
2.4.1. Batı’nın Ekoloji Temsili; <i>Disney Örneği</i>	67
2.4.2. Uzak Doğu’nun Ekoloji Temsili; <i>Studio Ghibli Örneği</i>	81

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL EKOLOJİ FELSEFESİ BAĞLAMINDA ANİMASYON FİMLERDE EKOLOJİNİN TEMSİLİ;

PİXAR ÖRNEĞİ

3.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı	92
--	----

3.2. Araştırmanın Önemi	94
3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	95
3.4. Araştırmanın Yöntemi	96
3.5. Wall-E; <i>Geleneksel Us Bağlamında Tekniğin Araçsallaştırılması ve Kahramanın Otomatik Yolculuğu</i>	98
3.5.1. Wall-E Filmindeki Toplumsal Ekolojik Bulgular	100
3.5.2. Wall-E Filminin Toplumsal Ekoloji Felsefesi Bağlamında Analizi	102
3.6. Cars 2; <i>Ekolojinin Eko-Politiği</i>	113
3.6.1. Cars 2 Filmindeki Toplumsal Ekolojik Bulgular	114
3.6.2. Cars 2 Filminin Toplumsal Ekoloji Felsefesi Bağlamında Analizi	116
TARTIŞMA VE SONUÇ	123
KAYNAKÇA	131

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 2.1:** Praxinoscope 50
- Resim 2.2:** Emile Cohl'un *Fantasmagorie* (1908) filminden bir kare 52
- Resim 2.3:** *Steamboat Willie* (1928) filminde iki kare; Willie çeşitli şekillerde müzik yapıyor 54
- Resim 2.4:** İnternet üzerinden dünya çapında yapılan ‘‘Nemo’’, ‘‘Dori’’ satışı. ‘‘Dory’i mi arıyorsunuz?’’, ‘‘Nemo’yu mu arıyorsunuz?’’ 65
- Resim 2.5:** *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937),filminden iki kare; Pamuk Prenses ve etrafını saran ‘‘sevimli’’ hayvanlar (sol), Kötü Kraliçe ve kargası (sağ)..... 68
- Resim 2.6:** *Bambi* (1942) filminden bir kare; Ormanın çeşitli sakinleri yeni doğan ‘Prens’i görmeye geliyor 69
- Resim 2.7:** *Orman Kitabı* (1967) filminden bir kare; Albay Hathi ve bölüğü 70
- Resim 2.8:** *Orman Kitabı* (1967) filminden bir kare; Kral Louie tahtında yelpazelenirken 71
- Resim 2.9:** *Aslan Kral* (1994) filminden bir kare; Hayvanlar yeni doğmuş prens Simba karşısında diz çöküyor 72
- Resim 2.10:** *Aslan Kral* (1994) filminden iki kare; Aslan Kral Mufasa (sol) ve Sırtlan Ed (sağ) 73
- Resim 2.11:** *Aslan Kral* (1994) filminden iki kare; Aslanlar yönetimindeki cennetvari iklim tasviri (sol), sırtlanlar yönetimindeki cehennem iklim tasviri (sağ)..... 74
- Resim 2.12:** *Pocahontas* (1995) filminden bir kare; Pocahontas, babası ve John Smith’in arasına girerek John Smith’in ölümünü ve iki tarafın savaşını engelliyor... 77

- Resim 2.13:** *Pocahontas* (1995) filminden iki kare; Pocahontas ve ‘‘sevimli’’ dostları (sol), gemiye binen Vali Ratcliffe ve sıçan (sağ)..... 78
- Resim 2.14:** *Tarzan* (1999) filminden bir kare; Clayton, Tarzan’la ve içine düştüğü sarmaşıklarla savaşırken kendi kendisinin ölümüne sebebiyet veriyor 80
- Resim 2.15:** *Rüzgarlı Vadi* (1984) filminden bir kare; doğa ve kültür savaşında araya girerek savaşı durduran Prenses Nausicaa 83
- Resim 2.16:** *Prenses Mononoke* (1997) filminden bir kare; Yaban domuzu tanrısını iblise dönüştüren lanet (nefret), köyünü kurtarmak için onunla savaşmak zorunda kalan Ashitika’nın koluna bulaşıyor 84
- Resim 2.17:** *Prenses Mononoke* (1997) filminden bir kare; Ashitaka doğayı temsil eden San ve kültürü temsil eden Lady Eboshi karakterlerinin arasına girerek birbirlerini öldürmelerini engelliyor 85
- Resim 2.18:** *Prenses Mononoke* (1997) filminden iki kare; ‘‘Ormanın Ruhu’’, Shishigami’nin gündüz görüntüsü (sol) ve Shishigami’nin ‘Gece Yürüyen’e dönüştüğü görüntüsü (sağ) 88
- Resim 3.1:** *Wall-E* filminin afişi 98
- Resim 3.2:** *Wall-E* (2008) filminden bir kare; Çöp dağlarının üzerinde dönmeye devam eden rüzgar türbinleri 102
- Resim 3.3:** *Wall-E* (2008) filminden bir kare; ‘‘Mutlu olmak için gereken her şey’’in bulunduğu Axiom uzay gemisinde hayatta kalan insanlık 106
- Resim 3.4:** *Wall-E* (2008) filminden bir kare. Wall-E, geride bıraktığı kir izleriyle çizginin dışında hareket ederek Axiom uzay gemisinde kurulmuş olan ‘steril’ otomasyonu bozuyor 108
- Resim 3.5:** *Wall-E* (2008) filminden bir kare. Axiom uzay gemisi kaptanları ve hemen arkalarında otomatik pilot Auto 109

Resim 3.6: *Wall-E (2008)* filminden iki kare; Kaptan McCrea insanlığı ‘hayatta tutmaya’ programlanmış otomatik kaptan Auto’ya karşı çıkıyor (sol) ve Wall-E, Auto’nun eve dönüş prosedürünü iptal edecek eylemi karşısında kendisini tehlikeye atıyor (sağ) 111

Resim 3.7: *Wall-E (2008)* filmi final jeneriğinden kareler; İnsanlar ve robotlar, çeşitli işlerde birlikte çalışıyor 112

Resim 3.8: *Cars 2 (2011)* filminin afişi 113

Resim 3.9: *Cars (2006)* filminden iki kare; traktör inekler (sol) ve araba sinekler (sağ) 117

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Arne Naess'in Sığ ve Derin Ekoloji Formülasyonu Karşılaştırması	15
Tablo 2: Toplumsal ekolojik unsurların <i>Wall-E</i> filmdeki görüngüleri	100
Tablo 3: Toplumsal ekolojik unsurların <i>Cars 2</i> filmdeki görüngüleri	114



KISALTMALAR LİSTESİ

Akt.	: Aktaran
ASLE	: Association for the Study of Literature and Environment – (Edebiyatta Çevre Çalışmaları Deneği)
Bkz.	: Bakınız
CGI	: Computer-Generated Imagery (Bilgisayar Üretimli İmgeleme)
TDK	: Türk Dil Kurumu
V.b.	: Ve benzeri
Vs.	: Vesaire
3D	: Three Dimensional (Üç Boyutlu)

GİRİŞ

Çağımızın en büyük krizi olan ekolojik kriz; sadece küresel ısınma, doğal afetler, azalan biyoçeşitlilik ve genel anlamda iklim değişikliğine bağlı doğal görüngülerde değil, gündelik hayatın her alanında giderek büyüyen ve derinleşen bir olgu olarak karşımıza çıkmakta ve her geçen gün kendisini daha fazla hissettirmektedir. Aynı şekilde ekolojik kriz; -bilim insanlarından araştırmacılara, sivil toplum kuruluşlarından iklim aktivistlerine, kanun koyuculardan denetleyicilere ya da bürokratlardan özel girişim mensuplarına...- sadece konunun “ilgililerini” değil toplumsal alanda her bir bireyi, doğal alanda her bir canlıyı ve ekosistemi aynı derecede ilgilendirmekte, etkilemekte ve tehdit etmektedir.

Bu açıdan ekolojik kriz üzerine yalnızca araştırmak ve düşünmek bile; krizin gündelik hayatın hızlı akışında ıskalanan geniş sınırlarını anlamak, sebep, süreç ve sonuçlarını bütünsel bir bakışla kavramaya çalışmak ve de bunların toplumsal boyutlarının farkına varmak açısından son derece değerlidir. Çünkü içinde bulunduğumuz yüzyılda üzerinde en çok durulması ve acilen radikal çözümler üretilmesine ihtiyaç duyulan bu hususların; kurulu düzenin stabil devamı adına, bireysel ve toplumsal alanda sıklıkla ve planlı bir şekilde ıskalanılması için çalışılmakta ve krizin sorumlularının “başkaları” olduğu, krizin sonuçlarının ise “başka yerlerde”, “başka insanları” etkilediği anlayışı devamlı surette pompalanmaktadır. Bu açıdan ekolojik krizin kökenlerinin toplumsal alandaki bütüncül bir farkındalığı, krizin çözüm yolunda temel bir basamak olacaktır.

Murray Bookchin tarafından ortaya konulan ve ekolojik krizin sebep, süreç ve sonuçlarına toplumsal bir bakış açısı getirmeyi öneren toplumsal ekoloji felsefesi tam da bu açıdan; ekolojik krizin çözümü adına girişilecek radikal değişimlerin ancak toplumsal alandaki radikal değişimlerle mümkün olabileceğini ileri sürmesi açısından, önemlidir. Bookchin, hiyerarşi ve tahakküm temelli bir analiz ortaya koyar ve en genel haliyle; doğanın insan tarafından tahakkümü ve manipülasyonunu, insanın insan tarafından tahakkümü ve manipülasyonuna dayandırır (Bookchin, 2013). Dolayısıyla toplumsal ekolojiye göre kriz, “başkalarının” çalışmalarını gerektiren veya “başka yerlerde”, “başka insanları” ilgilendiren bir konu değil bizzat toplumdaki her bir

bireyin fiziksel ve/veya zihinsel aktif katılımını gerektiren bir olgudur. Çünkü Bookchin'e göre en başta ekolojik krizi kavrayışımız ve krizin kökenlerini aradığımız yer yanlıştır. Böylece ekolojik kriz adına girişilecek olası radikal dönüşümler ilk olarak toplumsal alandaki krizin farkındalığını ve de krizin sebep, süreç ve sonuçlarının bütüncül bir kavrayışını gerektirmektedir. Nihayetinde ekolojik ilişkileri kavrayış şeklimiz, ekolojik kriz tanımlarımız ve her türlü ekoloji temsilimizin bütüncül bir farkındalığı; Dünya'yla kurduğumuz ilişkileri anlamlandırmak ve de kuracağımız muhtemel ilişkilere yön vermek adına son derece önemli ve gerekli bir girişim olacaktır.

Girişeceğimiz bu çeşit bir sorgulama için; en gözle görülür örnek olarak, düşüncenin ilk ve en önemli yansımasına, dile bakmamız bile yeterli olacaktır. Mesela TDK'nın¹ "ağaç" tanımına bakacak olursak; "meyve verebilen, gövdesi odun veya kereste olmaya elverişli bulunan ve uzun yıllar yaşayabilen bitki" tanımıyla karşılaşırız. Ya da "insan"; "toplum halinde bir kültür çerçevesinde yaşayan, düşünme ve konuşma yeteneği olan, evreni bütün olarak kavrayabilen, bulguları sonucunda değiştirebilen ve biçimlendirebilen canlı" olarak, "kültür" ise; tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmeye kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü, hars, ekin" şeklinde tanımlanmıştır. Görüldüğü üzere insan-dışı varlıkların işlevsel kavranışı, insanın insan-dışı karşısında kendisini konumlandırışı ve hatta toplumun doğa üzerindeki egemenliğinin "meşruluğu" bu alanlara dair yaptığımız tanımlarda da kendisine yer bulmuştur. Dolayısıyla insanlık ve kültür olarak kendimizi ve geri kalan her şeyi nasıl ve nerede konumlandırıdığımız, insanı ve insan-dışını tanımlayışımız; doğal alanla ve toplumla kurduğumuz küçük veya büyük her türlü ilişki ve etkileşimi belirlemesi açısından sorgulanması gereken temel sorulardır.

Bu açıdan, çağımızın en etkili ve önemli iletişim araçlarından ve kültürel üretim alanlarından biri olan sinemanın, yine çağımızın en önemli olgusu olan ekolojik krizle birlikte ele alınması önemli bir düşünme ve çalışma alanı olarak karşımıza

¹ Bkz. Türk Dil Kurumu Sözlükleri; <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 30.05.2021)

çıkılmaktadır. Gerçek hayattan hem etkilenip hem de onu etkileyen, çok geniş ve uluslararası bir kitleye hitap eden ve de tüm bunları -örneğin bir haber metni sıkıcılığında değil- sanatsal bir kimlikle icra eden sinema, ortaya çıkışından beri gerek gündelik hayatta gerekse kültürel alanda gücünü pekiştirerek var olmaya devam etmektedir. Bu kadar güçlü ve etkili bir alanda, bu kadar önem ve aciliyet arz eden bir olgunun izlerini sürmemek talihsizlik olacaktır. Böyle bir çalışma için özel bir alan olarak animasyon sinemayı seçmek ise hem her yaş grubundan geniş bir kitleye ulaşması hem de yapısı gereği ekolojik temsillere sıkça yer vermesi açısından bazı artıları beraberinde getirmektedir.

Animasyon sinemanın, ekolojik temsille alakalı birtakım çıkarımlara olanak sağlayabilecek verimli bir alan olmasının en başta gelir sebeplerinden biri; animasyon sinemanın ilk yıllarından itibaren içeriğinde -insanın yanı sıra- insan olmayan karakterlere bolca yer vermesi ve bunun tür içi bir özellik halini almasıdır. Özellikle insan-dışı doğaya ait tema ve karakterleri benimseyen filmler, ekoloji temsillerine dair çıkarımlar açısından son derece elverişli olmaktadır. Bu yapımlar fikirden filme dönüşme süreçlerinde, daha en başından içlerinde; insan ve diğer canlılar, insanın doğadaki yeri, doğanın insandaki karşılığı gibi bazı temel soruları da barındırmaktadırlar. Akla gelen ilk örnekler olarak mesela; ‘‘eğer insan-dışı canlılar veya nesneler konuşsaydı ve insan gibi düşünebilip hareket edebilselerdi ne söyler, ne yaparlardı?’’, ‘‘insanla temasları, insanı algılayışları nasıl olurdu?’’ ya da daha spesifik olarak, örneğin *Finding Nemo (2003)* filmindeki gibi; ‘‘bir balık insanlar tarafından kaçırıldığında başına neler gelir, neler hisseder, ailesi varsa onlar ne yapar?’’ Tıpkı fabllar gibi animasyon sinema da insana ait özellikleri çeşitli canlı ve nesnelere yükler. Antropomorfizm olarak bilinen bu eylem -insana ait niteliklerin diğer varlıklara atfedilmesi- insanlığın ilk dönemlerinden beri mevcuttur.

Animasyonun tür içi temel bir özelliği olan bu işlevi animasyon sinemayı, ekoloji algılarımıza bakış için derin bir kaynak haline getirmektedir. Çünkü canlı ve cansızları insan gibi konuşturmak, düşündürmek, hareket ettirmek kısacası onları insanlaştırmak; aynı zamanda onları nasıl gördüğümüz, algıladığımız, onlar hakkında

ne düşündüğümüz ve hatta onların gözünden kendimizi -insanlık olarak- nasıl ve nerede konumlandığımız hakkında birtakım değerli çıkarımlar barındırmaktadır.

Dolayısıyla animasyon sinema aracılığıyla, sadece bilimin ve genel olarak gözlemciğin bize belli bir noktaya kadar açabildiği insan-dışı, farklı dünyaların bizlerdeki tezahürlerine değil, aynı zamanda bu farklı dünyaların içinden -günlük hayatta üzerine pek fazla düşünmediğimiz- dışarıya, kendimize doğru yeni bir bakışı da yakalayabiliyoruz. Çünkü aklın alanına giren; gözlemler, deneyler, araştırmalar kısacası bilimsel çalışmaların temsil ettiği araçsal usa dayalı ekoloji tanımlarımız, ancak verili gerçekliğe dayalı bazı teknik bilgiler içerebilmektedir ve insanın, insan-dışını nasıl algıladığıyla değil, -yine türümüzün yeryüzündeki varlığının devamı için- nasıl algılaması gerektiğiyle ilgili bazı çıkarımlarda bulunabilir. Fakat gündelik hayatta, bir insan olarak, genel anlamda ekolojiye, diğer canlı ve cansızlara ve tüm bu alanların içinde kendimize dair tanımlarımız; kişisel deneyimlerin, kültürel kodların, hayal gücünün ve hatta bilinçaltının, bir yanıyla sezgisel alanına girmektedir. İşte bu noktada animasyon sinema günümüzde, ussal alanın -verili gerçekliğin- yanı sıra hayal gücününün, dolayısıyla sezgisel alanın tanımlarını ve temsillerini ortaya koyabilmek adına son derece önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu aynı zamanda karşılıklı etkileşimsel bir süreçtir de. Tıpkı genel olarak gerçek hayattan esinlenen ve ondan izler taşıyan sinemasal gerçekliğin, -başarılı olduğu düzeyde- etkilendiği gerçek hayatı, etkiler hale gelebilmesi gibi; insanlık olarak verili gerçekliği, ekoloji algılarımızı ve hayal gücümüzü birleştirerek ürettiğimiz animasyonun ekoloji temsillerinin de -başarılı olduğu düzeyde- ekolojik algı ve tanımlarımızda farkındalık yaratır, belki de etkiler, belirler ve dönüştürür hale gelebilmesi olasıdır. Animasyon sinema her yaştan ulaştığı geniş kitleyle; çocuklarda öğrenme, yetişkinlerde farkındalık yaratabilme potansiyeline sahiptir. Tüm bunların yanı sıra animasyon sinema eğlencelidir ve zaten gücünü de buradan alır.

Böylece bu tezin genel amacı, animasyon sinemanın ekoloji temsillerini ortaya çıkarmak olacaktır. Özel alanda ise; çalışma için seçilen örnekler doğrultusunda, ekolojik kriz tanımlarımız ve ekoloji temsillerimizdeki toplumsal ekolojik unsurlar saptanmaya çalışılacak ve bunların bütüncül bir toplumsal ekolojik perspektife sahip

olup olmadıkları sorgulanacaktır. Bu doğrultuda çalışmanın ilk bölümünde ekolojik kavram ve yaklaşımlara değinilmiş, toplumsal ekoloji felsefesi ana hatlarıyla açıklanarak, onu diğer ekolojik yaklaşımlardan ayıran tarafları vurgulanmıştır. Aynı şekilde yine toplumsal ekoloji perspektifinden, başta derin ekoloji olmak üzere diğer yaklaşımlara eleştirel bir bakış atılarak bu yaklaşımların eksik ve tutarsız tarafları ortaya konulmuştur. İkinci bölümde ise animasyon sinemanın ne olduğuna ve ortaya çıkışından günümüzdeki halini alışına kadar olan süreçteki önemli evrelerine değinilmiştir. Ayrıca animasyon sinemanın ekoloji bilinci üzerindeki olası etkileri ve potansiyelleri tartışılmıştır. Yine ikinci bölüm kapsamında animasyon sinemanın ekoloji temsillerine genel bir bakış atmak adına; Uzak Doğu’da *Studio Ghibli*, Batı’da ise *Disney*’e ait bazı örnekler incelenmiş ve de bu örneklerdeki ekoloji temsilleri ekoeleştirel bir analiz kapsamında ana hatlarıyla ortaya çıkarılmıştır.

Üçüncü ve son bölümde ise animasyon sinemanın ekoloji temsillerine toplumsal ekolojik bir bakış atabilmek adına Pixar’a ait iki yapım, ekoeleştirel bir analize tabi tutulmuştur. Konularını ekolojik krizin toplumsal alandaki görüngülerinden seçen *Wall-E (2008)* ve *Cars 2 (2011)* adlı yapımlarda, toplumsal ekolojik yaklaşıma denk düşecek referanslar ortaya çıkarılarak bunların bütüncül ve tutarlı bir toplumsal ekolojik perspektife sahip olup olmadıkları sorgulanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

EKOLOJİ KAVRAMI VE EKOLOJİYE YAKLAŞIMLAR

1.1. Ekoloji Kavramı

Günümüzde, ekolojik krizin beklenenden katbekat hızlı ilerlediği ve Dünya'nın telafisi mümkün olmayan bir sınırı geçmek üzere olduğu -kimilerince çoktan geçtiği- şu günlerde, ekoloji kavramının ne olduğuna değinmek ve onu nasıl algıladığımızı keşfetmek sadece bu çalışma için değil Dünya ile onu en ufak şekilde bile -farkında olarak ya da olmayarak- etkileyecek her türlü temasımızda aklımızda tutmamız gereken bir kavramdır. Bunun yanı sıra ekolojiyle alakalı hemen her kavramın birbiri yerine, üstüne veya karşısına kullanıldığı bu karmaşık ortamda ekolojik kavram ve yaklaşımları gözden geçirmek çalışmanın devamı açısından da son derece gerekli olacaktır.

Öyleyse nedir ekoloji? Ekoloji temel olarak canlı veya cansız herkesi ve her şeyi kapsayan bir bütün, aynı zamanda ilişkiler bütünüdür demek yanlış olmaz. Ekoloji bu bütün içerisindeki her parçanın birbiriyle, çevreleriyle ve bütünün toplamıyla olan ilişkilerini inceler. Bookchin'in basit ifadesiyle; "ekoloji, doğanın dinamik dengesi ile, canlı ve cansız varlıkların karşılıklı bağımlılığı ile ilgilenir" (Bookchin, 2013: 91). Bu ifadelerden hareketle ekolojinin kapsamını, canlı ve cansız tüm var olanları ve onların, sadece birbirleriyle değil çevreleriyle de olan her türden ilişkisini kapsayacak şekilde en üstte tutabiliriz. Yani ekoloji, yerine kullanıldığı doğa kavramından da çevre kavramından da daha geniş bir kapsamın ifadesidir.

Ekoloji sözcüğü, Antik Yunanca ev, yurt, yakın çevre anlamına gelen "Oikos" ve bilgi, anlama anlamına gelen "Logos" sözcüklerinden türetilmiş olup ilk olarak Alman biyolog Ernest Hackel tarafından kullanılmıştır. Fakat Bookchin, terimin kapsamının "Hackel'dan bu yana şehirlerin, sağlığın ve aklın ekolojilerini içerecek şekilde genişlediğine" dikkat çeker (Bookchin, 2013:90). Ekoloji sözcüğü kapsam açısından doğa veya çevre gibi sözcüklerle sıklıkla karıştırılmakta ve yine bu sözcükler sık sık birbiri yerine kullanılmaktadır. Bu sözcüklerin sıklıkla birbiri yerine

kullanılması ise giderek bu kavramların ve kapsamlarının içini boşaltmakta onları adeta havada asılı bırakmaktadır.

İlk olarak ‘doğa’ sözcüğüne bakacak olursak Raymond Williams, doğa sözcüğünün belki de dildeki en karmaşık sözcük olabileceğinden bahseder ve ‘doğa’nın ayrımı nispeten kolay üç anlamını şu şekilde özetler; “(i) bir şeyin temel niteliği ve karakteri, (ii) ya dünyayı ya insanları ya da her ikisini birden yöneten içkin güç ve (iii) insanları içerebileceği gibi içermeyebilen maddi dünya” (Williams, 1976: 219). Coğrafyaya, tarihe ve kültüre göre değişiklik gösteren doğa tanımları günümüzde de birçok farklı disiplinde ve farklı amaçlar eşliğinde kullanılabilmektedir. Doğanın kapsamı, kimi kullanım alanlarınca ‘insan eli değmemiş’, ‘insan müdahalesinden yoksun’ olarak var olan her şeyi – ‘vahşi doğa’yı- temsil ederken bir başka yaklaşım açınsındansa; insan, doğanın ayrılmaz ve önemli bir parçası olduğu gibi insan vasıtasıyla var edilmiş her şey de yine – ‘doğal olarak’- doğanın ta kendisidir. Çünkü Garrard’ın da öne sürdüğü üzere; “ (...) binalar ya da makineler, evrim geçirmiş hayvanlar (*Homo sapiens*) tarafından ve doğada bulunan malzemelerle, mekanik fiziğin doğal ‘yasalarına’ uygun olarak yapılmak zorundaysa, o halde tüm bu övündüğümüz kültürel inşalar da bir anlamda doğal inşalardır aslında” (Garrard, 2012: 25).

Bu noktada -farklı bir tartışanın konusu olsa da- asıl soru insan eylemlerinin doğal olup olmadığı değil; doğaya, ortaya çıktığı ekosisteme, diğer varlıklara ve toplumun bütününe uygun olup olmadığıdır belki de. Fakat sonuç olarak en geniş anlamıyla ‘doğa’ kavramımız; kültürle/toplumla bir arada veya ayrı ayrı ele alsak da -Bookchin’in, “birinci doğa” ve “ikinci doğa” olarak tanımladığı gibi- evrimsel sürecin önemli bir parçası ve meydana geldiği Dünya’nın fizik kanunlarına tabi olan insanı da insan-dışını da kapsamakla mükelleftir. Çünkü toplumsal ekolojiye göre;

“ (...) doğa, çok uzun ve çok büyük bir farklılaşma süreci olarak anlaşılması gereken *evrimsel bir gelişmedir* (...) Kısacası doğa, cansızdan canlıya ve nihayetinde de toplumsal olana doğru gerçekleşen evrimsel sürecin bir toplamıdır, bu anlamda bu sürecin ne kadar farklılaşmış olduğu bir şeyi değiştirmez” (Bookchin, 2013: 23).

‘Çevre’ kavramına baktığımızda ise çevrenin tanımı için kısaca; “canlı varlıkların biyolojik, toplumsal, kültürel ve ekonomik yani kısaca her türlü yaşamsal

işlevlerini sürdürdüğü ortam" diyebiliriz (Altuğ, 1990: 10). Daha geniş bir tanımında ise çevre; “insan faaliyetleri ve canlı varlıklar üzerinde hemen ya da süre içinde dolaylı ya da dolaysız bir etkide bulunabilecek fiziksel, kimyasal, biyolojik ve toplumsal etkenlerin belirli bir zamandaki toplamıdır” (Keleş&Hamamcı, 1993:21).

Çevre kavramıyla ilgili önemli bir nokta ise; ‘çevre’ aslında, bir şeyi çevrelemek, kapsamak eyleminden yola çıkarak bir merkezi kapsayan, çevreleyen her bir yönü ifade eder. Bu bakımdan ‘çevre’ye yaklaşımın, dilden başlayarak düşünceye yansıyabilen sorunlu bir yanı olabilir. Çünkü çevre kavramı kural olarak bir merkezi gerekli kılar ve de günümüzdeki yaygın kullanımıyla bu merkez genellikle insan olarak kabul görmektedir. İnsan, merkez olarak ele alındığı takdirde ise etrafını kuşatan diğer ögeler onun çevresi halini alırlar. Böylelikle çevre kavramı doğa veya ekoloji kavramından farklı olarak tartışmasız bir ikilik anlayışını meydana getirebilmektedir. Çünkü çevre, merkeze göre tanımlanmak zorundadır. Buradan doğması muhtemel ikicil -insan ve çevresi- kavrayış ise sığ ve günü kurtarmaya yönelik eğilimler olarak kabul edilen “‘çevrecilik” yaklaşımının da bir anlamda temelini oluşturur. Çünkü çevreye dair yapılması planlanan her türlü ‘iyileştirmenin’ merkezinde yine insan çıkarları mevcut olacaktır.

1.2. Ekoeleştiri

İnsan ve doğayı birbirinden ayıran ve binyıllar içerisinde bu uçurumu derinleştiren dikotomik yaklaşımın ne zaman ve ne şekilde temellendiğini ve bu ayrımın; yerleşik hayata geçişin, tarım devriminin, ataerkil söylemin, hiyerarşi ve tahakkümün ortaya çıkışının, mitlerin, dinlerin, devletin v.b. birçok yapının işlevinin ne olduğunu anlamamız, kültür ve eğitim gibi çeşitli yollarla aktarılan ve zihnimize işleyen insan-doğa ayrımı anlayışını değiştirebilmemiz açısından son derece önemlidir.

Buradan hareketle ekoeleştirmenin ortaya çıkışı ve gelişimini de bahsettiğimiz bu dikotomik yaklaşımın kültüre ve daha özel alanda edebiyata yansımalarının ve de insanın, insan-dışını algılayışının bir çeşit analizi olarak tanımlayabiliriz. En başta söylemek gerekir ki Garrard’a göre ekoeleştiri aynı zamanda, ‘feminizm ve

Marksizmle kıyaslanmasından da anlaşılacağı üzere, (...) açıkça politik bir incelemedir'' (Garrard, 2012:16). Çünkü her türlü ekoloji ve ekolojik ilişkilere dair tanımlarımızı ve hatta ekolojik kriz kavrayışımızı, bizzat kültürü yani toplumsal alanı inceleyerek ortaya çıkarmaya çalışır. Bu sebeple yine bizzat kültürün ve insanlığın eleştirel bir sorgulamasını içerir. Ekoeleştirisinin geniş ölçekli -ve de ünlü-tanımlarından birine bakacak olursak, Garrard'ın Glotfelty & Froom'dan aktardığına göre, ''ekoeleştirir hakkında önemli bir antoloji olan *The Ecocriticism Reader* (1996)''ın girişinde ekoeleştirir şu şekilde tanımlanır;

''Ekoeleştirir nedir? En basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirisinin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelemesi veya Marksist eleştirisinin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştirir de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir'' (Glotfelty & Froom, 1996¹'dan akt. Garrard, 2012:15).

Bunun yanı sıra ekoeleştirir kavramı ve içerdiği yaklaşımlar sürekli olarak kendini yenileyen ve güncelleyen bir yapıya sahiptir demek yanlış olmaz. Kavramın biraz daha netleşmesi için bizzat Garrard'ın tanıma bakacak olursak; ''ekoeleştirir en geniş tanımıyla, insanla insandışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat ''insan'' kavramının eleştirel bir incelemesidir'' (Garrard, 2012: 17). Bu tanım ekoeleştirisinin faaliyet alanı hakkında da bir ipucu vermekte ve her türlü kültürel üretim alanına uyulanabilirliğini göstermektedir. Fakat belirtmek gerekir ki ekoeleştirir ilk olarak edebiyat alanında, edebi metinlerin çevresel söylemlerinin incelenmesiyle başlar ve Serpil Oppermann'a göre ekoeleştirir;

''Çevre ve edebiyat arasındaki ilişkileri inceleyen disiplinler arası bir çalışma alanıdır ve Amerika Birleşik Devletleri'nde 1993 yılında ASLE (Association for the Study of Literature and Environment - Edebiyatta Çevre Çalışmaları Deneği)'nin kurulmasıyla edebiyat kuramlarında geçerlik kazanmaya başladığı söylenebilir. Edebiyat çalışmalarına çevre bilinci kazandırmayı başaran ekoeleştirisinin terim olarak ilk kullanımı 1978'de William Ruckert'in ''Literature and Ecology'' (Edebiyat ve Ekoloji) adlı makalesinde görülür. Ruckert ekoeleştiririyi ''ekolojinin prensiplerinin edebiyata uyarlanması'' olarak tanımlar'' (Oppermann, 2009:1).

Ekoeleştirir, içerisinde birbirini destekleyen veya birbirine zıt ve çatışan birçok farklı ekolojik yaklaşımı ve/veya ekofelsefeyi barındırabilir. Garrard'a göre; Bolluk,

¹Bkz. Glotfelty, C. Ve Fromm, H. (1996), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Londra: University of Georgia Press.

Çevrecilik, Derin Ekoloji, Ekofeminizm, Heideggerci Ekofelsefe, Toplumsal Ekoloji ve Eko-Marksizm bunlardan bazılarıdır ve “her biri, belirli edebi veya kültürel yakınlıkları ve farklılıklarıyla birlikte belirgin bir ekoeleştirel yaklaşımın temelini oluşturabilirler” (Garrard, 2012:35).

Tüm bunların yanı sıra ekoeleştiri, günümüzde giderek genişleyen bir alanda faaliyet gösteren, temelde kültürün dışarıdan kendisine eleştirel bir bakışı olarak tanımlayabileceğimiz bir inceleme ve analiz yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü doğa ve toplum kavrayışımıza dair tanım ve temsillerimizin sorgulanma ihtiyacı her geçen gün artmaktadır, dolayısıyla ekoeleştirin faaliyet alanının da her geçen gün arttığını söylemek yanlış olmayacaktır. Garrard’ın da dile getirdiği gibi, ekoeleştirin çalışma alanı başlangıçta “romantik dönem şiirleri, yaban anlatısı ve doğa yazını üzerine yoğunlaşsa da”, günümüzde özellikle ASLE “daha genel bir kültürel ekoeleştiriye yönelerek popüler bilimsel yazın, film, televizyon, sanat, mimari ve eğlence parkları, hayvanat bahçeleri ve AVM’ler gibi kültürel eserleri de incelemeye almıştır” (Garrard, 2012:17).

Böylece bu çalışmanın da yöntemi olan ekoeleştirin, içerdiği ekoloji temsilleri açısından günümüzün en önemli kültürel üretim alanlarından biri olan animasyon sinemaya da uygulanması, ortaya çıkması muhtemel veriler eşliğinde son derece büyük bir potansiyel barındırmaktadır.

1.3. Ekofeminizm

Ekofeminizm, -Bookchin’in toplumsal ekoloji felsefesiyle benzer olarak-doğayla kurulan faydacı ve yanlış ilişkiyi insanın insanla kurduğu yanlış ilişki biçiminden hareketle açıklar fakat bunu erkeğin kadın üzerinde kurduğu tahakküme dayandırır. Erkeğin tahakküm altına alma isteği karşısında doğanın ve kadının ortak bir kaderi paylaştığını düşünür. Ekofeminist eleştirin temelinde de düalist yaklaşıma yani hayatı ikilikler kurgusu üzerinden; kültür-doğa, insan-hayvan, kadın-erkek v.b. şekillerde anlamlandırma çabasına karşı bir tutum kendini gösterir. Örneğin, “derin ekoloji insanmerkezci insan/doğa “düalizmi”ni ekoloji karşıtı inanç ve pratiklerin

temeli olarak, ekofeminizmse “erkekmerkezli” erkek/kadın düalizmini sorumlu tutar” (Garrard, 2012:45).

Yaygın olarak kabul gören düşünce; “Ekofeminizm teriminin ilk olarak Françoise d’Eaubonne tarafından 1974 yılında *Le Feminism ou la Mort* adlı çalışmasında kullanıldığı yönündedir” (Çetin, 2005:63). Bu yaklaşım zamanla “Rosemary Radford Ruether, Susan Griffin, Carolyn Merchant, Mary Daly gibi isimlerin çalışmaları ile geliştirilmiştir” (Türk, 2017:379). Ekofeminizm farklı yaklaşımlarda farklı amaçlar için kullanılabilse de Tamkoç’a göre, genel olarak “bu harekete egemen olan temel kavram doğanın ezilmesi, talan edilmesi ile kadınların ezilip sömürülmeleri arasında küçümsenmeyecek bir ilişkinin var olduğudur” (Tamkoç, 1996:77).

Bunun yanı sıra Murray Bookchin’e göre ekofeministler, ilk bakışta ekolojik krizin sebeplerini toplumsal alandaki krize yani tahakküm ve hiyerarşiye dayandırmakla doğru bir bakış yakalamış olsalar da bunu insanın insan üzerindeki tahakküm ilişkisine değil de tamamen patriarkaya, yani erkeğin kadın üzerindeki tahakkümüne yıkmaya çalışarak hata yapmışlardır. Çünkü bu çeşit bir yaklaşımın hedef saptırıcı bir niteliğe bürünerek sorunun temelini ıskalaması ve başka tartışmaların konusuna dahil olması son derece olasıdır. Bookchin’in eleştirdiği üzere; “Dünyadaki tüm kötülüklerin -örneğin- yekpare bir ‘patriarka’ dan türediğini ya da ‘erkek üstünlüğünün’ ve onun ‘erkeksi değerlerinin’ yerini kadınların veya varsayımsal ‘kadın değerlerinin’ almasıyla hiyerarşinin ortadan kaybolacağını ileri sürmenin bize pek bir faydası dokunmayacaktır” (Bookchin, 2013:28). Aksine bu sorunun temelini ıskalamak olacaktır çünkü özellikle içinde bulunduğumuz kapitalist çağda hiyerarşi ve tahakkümün temel olarak cinsiyet rolleri üzerinden üretildiğini iddia etmek pek de gerçekçi bir yaklaşım olmayacaktır.

1.4. Çevrecilik

Ekoloji çalışmaları açısından bir diğer önemli tanım ve aynı zamanda yaklaşım ise “çevrecilik”tir. Çevrecilik için “ekoloji” sözcüğü ve hareketi yerine en çok kullanılan ve onunla karıştırılan tanımdır denilebilir. Özellikle ‘çevre krizi’ gibi

tanımlamalar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Fakat aslında çevrecilik –başta politik bir tutum olarak- çağımızdaki, günü kurtarmaya yönelik, radikal olmayan kısa süreli reformlara dayalı yaklaşımların genel adıdır. Ekolojik yaklaşımın tersine bu ‘iyileştirmeler’ yine faydacı bir şekilde sadece insan içindir ve doğadan daha uzun vadede ve daha fazla yaralanabilmenin yollarını aramaktadır.

Tabii ki bu tarz bir ‘çevrecilik’, en başta devletlerin ve büyük şirketlerin bilinçli pragmatik yaklaşımlarını yansıtmaktadır. Fakat çevrecilikle ilgili asıl önemli problem, özellikle Batı toplumları açısından ‘çevre krizi’ olarak tanımlanan olguların yine günü kurtarmaya yönelik; ‘yenilenebilir enerji’den ‘dikkatli su tüketimine’, ‘atıkların ayrıştırılmasından’, ‘idareli kağıt kullanımına’, -tabii ki herkesçe benimsenmesi gereken fakat bütünsel bir yaklaşım olmadan işlevsiz kalan- reformist çözümlerin krizin bütünü ve asıl kaynaklarını saklamasıdır. Bookchin, bu tarz reformist makyajların ekolojik krizin kökenlerini ve krizin büyüklüğünü gizler nitelikte olduğunu savunur ve ‘çevrecilik’ten kastının ne olduğunu şu şekilde özetler;

“Çevrecilik ile, doğayı yalnızca insanın kullanımı açısından daha yararlı hale getirilmesi gereken hayvanlar, bitkiler, mineraller gibi ‘nesneler’den oluşan edilgin bir doğal ortam olarak gören mekanist, araçsal bakış açısını ifade etmeyi öneriyorum. Benim kullandığım anlamda çevrecilik, doğayı ‘doğal kaynaklar’ ya da ‘ham maddeler’ deposuna indirgeme eğilimindedir (...) Şehirler ‘kent kaynaklarına’, sakinleri ise ‘insan kaynaklarına’ dönüşür. (...) insanlık ile doğa arasında uyumlu bir ilişkiye ulaşmayı amaçlayan ekolojik projeyi kalıcı bir dengeden çok bir ‘ateşkes’ olarak görme eğilimindedir (Bookchin, 2013: 90).”

‘Ekolojik duyarlılık’ kisvesi altında halka aşıl原因an bu eğilimler, Garrad’a göre genellikle “şışeleri geri dönüştürme, organik gıda satın alma, doğa koruma faaliyetlerine verilen desteği artırma ve benzeri eylemleri” kapsamakla sınırlı kalır (Garrard, 2012: 39). Tekrar etmek gerekirse; bu iyileştirici eğilimler, kötü ya da yararsız değildir lakin -özellikle toplumsal ekolojik yaklaşıma göre- bütüncül bir ekoloji kavrayışından muaf oldukları sürece çoğunlukla popüler ve geçici birer heves, adeta bir ‘moda’ veya reklam stratejisi olmaktan öteye geçemeyecektir. Bu bağlamda Garrard, özellikle Batı toplumuna itafen ‘çevreciler’ tanımını; ‘Küresel ısınma ve kirlilik gibi çevresel sorunlarla ilgilenen ama bunun yanında kendi yaşam standartlarını da korumayı veya iyileştirmeyi isteyen, radikal toplumsal değişime sıcak bakmayan geniş kitle’, şeklinde yapmaktadır (Garrard, 2012: 39).

Çevrecilik, özellikle Batı'nın rehaf toplumlarını oluşturan, "ekolojik duyarlılığa" sahip kitleler arasında son derece yaygın bir eğilimdir. Bununla beraber büyük şirketler başta olmak üzere çoğu kez devletler de bu "duyarlılığı" kendi çıkarlarına uygun bir modele dönüştürmekten kaçınmazlar. Şirketler hemen her türlü ürüne ve hizmete "eko" damgası vurup yeşil renklere boyayarak bu duyarlılığı bir pazarlama stratejisine dönüştürürler. Bu "yeşile boyama" işlemine ise "greenwashing" denmektedir. Güngör, çevreciliğin ve çevrecilerin düştüğü en büyük tuzaklardan biri olan 'greenwashing' için; "genel olarak eğer yürütülen iletişim çalışmasının doğru verileri şeffaflıkla paylaşılmıyorsa, yanıltıcı ise bu Greenwashing (yeşilleme) kapsamına giriyor" demektedir (Güngör, 2015: 10).

Çevreci temalar ve hatta greenwashing yöntemi sinemada da sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. İlk bakışta çevresel duyarlılığa sahip görünen fakat bunu tamamen reklam veya -özellikle animasyon sinemada- daha fazla oyuncak/ürün satmak amacıyla kullandığı düşünülen filmler sıklıkla görülmektedir.

1.5. Derin Ekoloji

Öncelikle belirtmek gerekir ki derin ekoloji yaklaşımının, çeşitli ekoloji yaklaşımları arasında hem toplumsal hem de akademik alanda en çok rağbet gören yaklaşımlardan biri olduğunu söyleyebiliriz. Birçok felsefeden, dinden, eğilimden izler taşıdığı gibi yine günümüzde halen faaliyetlerini sürdürmekte olan pek çok 'ekoloji hareketine' de esin kaynağı olmuştur. Özellikle bu çalışma açısından da yine birçok noktada bu yaklaşımın etkileri ve izleri, incelenen animasyon filmlerde karşımıza çıkacaktır.

Derin ekolojinin isim babası ve felsefi gurusu Norveçli düşünür Arne Naess'tir. Naess, Tamkoç'un Türkçe'de "arzbilgeliği" olarak kullandığı "ecosophy", zaman zaman "ecowisdom" olarak da geçen bir ekoloji kavrayışını, felsefesini ortaya koyar. Doğa'nın, en basit haliyle, insanı da diğer canlı ve cansızlarla eşit bir biçimde kapsamasına dayanan bu 'ekosofi' kavrayışı, derin ekolojinin temel önermesini oluşturmaktadır diyebiliriz. Bu açıdan derin ekoloji insanmerkezci -antropocentric- yaklaşımın yerine biyomerkezci -biocentric ya da ecocentric- yaklaşımı önerir.

Böylece kendini reformcu, pragmatik çevreciliğin de karşısında konumlandırır. “Ekofilofofik temalar, birçok kültürde, özellikle Budizm’de, Taoizm’de, Sokrat öncesi Yunan düşününde ve Kızıldelilerde inançların temelidir” (Tamkoç, 1994: 87). Ekosofinin önerdiği, doğayla kurulması beklenen bu ‘sezgisel’ ilişki özellikle şehir hayatına adapte olmuş modern toplumsal bakış açısından yer yer mistisizme yakın görülebilmektedir. Hatta tam da bu sebeple “derin ekoloji çoğu zaman mistik ekoloji bağlamında değerlendirilir” (Gökdayı, 2003, 231). Özellikle Murray Bookchin, derin ekolojiyi mistisizm ve ilkelcilikle daha da ötede akıl dışılıkla eleştirmektedir (Bookchin, 2013).

Derin ekoloji anlayışı temelde; yerleşik hayata geçiş, tarım devrimi ve son olarak sanayi devrimi gibi büyük teknik ve toplumsal değişimlerden sonra insanın içinden çıktığı doğadan iyice koptuğunu vurgular. Bu kopuş ne insan ne de doğa için iyiye gitmektedir. Bu nedenle insanın biran önce - fiziken olmasa da ruhen ve zihnen- tekrar doğaya dönmesi gerektiğini savunur. Bu bağlamda “derin ekoloji insanın kendisini doğal çevrede yabancıymış gibi değil, canlı ve cansız her şeyle eşdeğer saymasıdır diye özetlenebilir” (Tamkoç,1994: 88). Bunun yanı sıra “derin ekoloji, insan dışındaki doğanın kendinde bir değere sahip olduğu fikrinden hareket eder. Bu çerçevede insan, hayat ağının iplerinden yalnızca biri konumundadır” (Önder, 2003: 96).

Çevreciliği tanımlarken bahsettiğimiz faydacı, merkeze insanı ve insan rehafını koyan ve bu amaçla günü kurtarmaya yönelik politikalar güden yaklaşımlar, derin ekolojinin “sığ” yaklaşımlar olarak adlandırdığı eğilimlerdir. Derin ekoloji bu tarz insanmerkezci yaklaşımlar için “Sığ Ekoloji” tanımını kullanır ve kendisini böyle bir ekoloji anlayışının tam karşısında konumlandırır. Önder, Arne Naess’in sığ ekolojiyi; “kirliliğe ve kaynakların tükenmesine karşı savaşı, esasen gelişmiş ülkelerdeki insanların sağlık ve rehafını amaçlayan, korumacı-çevreci hareket olarak” tanımladığını dile getirir (Naess, 1995 ²den akt. Önder, 2003:95) Bu açıdan derin

²Bkz. Naess, A. (1995), “The Shallow and Deep, Long-Range Ecology Movements: A Summary”, *Deep Ecology for the Twenty-First century*, (Ed. George Sessions), Boston: Shambhala Publications, Inc.

ekoloji, çevreciliğin -ve sığ ekolojinin- aksine ‘‘insanı merkez alan bir düşünüş değil, doğayı merkez alan bir görüş’’ olarak tanımlanabilir (Tamkoç,1994:87). Önder ise, insanı ve insan çıkarlarını merkeze alan insanmekezciliğin iki temel ön kabulden hareket ettiğini öne sürer; ‘‘(1) İnsan ve onun değerleri, bütün değerlerin kaynağıdır; (2) İnsan arzularının tatmini için doğanın kullanılması ve manipüle edilmesi meşrudur’’³ (Önder, 2003:95).

Bu faydacı yaklaşım, doğa-insan dikotomisinin temelini oluşturmakta ve doğaya, insan yararı için kullanılması gereken bir nesneler, bir kaynaklar bütünü olarak bakmaktadır. Hatta öyle ki bazı sığ yaklaşımlar, doğanın kendi halinde bir değer taşımadığını, aksine insanın ondaki ‘cevher’i bulup ortaya çıkarmakla mükellef olduğunu iddia etmektedirler. Buradan hareketle Tamkoç’un aktardığı, Arne Naess’in derin ekolojinin görüşlerini, reformcu çevrecilik veya sığ ekoloji görüşleriyle karşılaştırdığı meşhur tablosuna bir bakalım (Tamkoç, 1994: 89);

Sığ Ekoloji (reformcu çevrecilik) Formülasyonu	Derin Ekoloji Formülasyonu
1- Doğadaki çeşitlilik bizim için değerli bir kaynaktır.	1- Doğadaki çeşitlilik kendi kendisi için bir değer taşır.
2- İnsan için olmayan değerden söz etmek saçmadır.	2- Değeri insan değeri olarak görmek ırkçı bir önyargı ifadesidir.
3- Bitki türleri insanların yararına tarım ve tıpta kullanıldığı için değerlidir.	3- Bitki türleri korunmalıdır, çünkü onların değerleri özlerindedir.
4- Kirlenme eğer ekonomik büyümeyi etkiliyorsa durdurulmalıdır.	4- Kirlenmeyi durdurmak, ekonomik gelişmeden daha önce gelmelidir.
5- Gelişen toplumlardaki nüfus artışı, ekolojik dengeyi tehlikeye düşürmektedir.	5- Dünya nüfusundaki artış ekosistemi tehdit etmektedir, ama endüstriyel ve gelişmiş devletlerin nüfusu ve davranışları daha tehlikelidir.

³Önder (2003)’in notu; ‘‘İnsan-merkezcilik ile eko-merkezciliğin (ecocentrism) geniş kapsamlı bir değerlendirmesi için bkz. Robyn Eckersley, *Environmentalism and Political Theory: Toward an Ecocentric Approach*, Albany: State University of New York Press, 1992, s.33-71; George Sessions, "Eco-centrism and the Anthropocentric Detour", *Deep Ecology for the Twenty-First century*, (Ed. George Sessions), Boston: Shambhala Publications, Inc., 1995, 156-183.

6- ‘‘Kaynak’’ demek insan için yararlı kaynak demektir.	6- ‘‘Kaynak’’ tüm yaşam için kaynaktır.
7- İnsanlar yaşam standartlarında geniş çaplı bir gerilemeye razı olmazlar.	7- İnsanlar, aşırı gelişmiş milletlerin yaşam standartlarının düşmesine değil genel yaşam niteliğinin düşmesine razı olmamalıdır.
8- Doğa zalimdir ve böyle olması da gereklidir.	8- İnsan zalimdir ama böyle olması gerekmez.

Tablo 1: Arne Naess’in Sığ ve Derin Ekoloji Formülasyonu Karşılaştırması.

Böylece derin ekoloji, doğa ve insanı birbirinden ayrı olgular olarak ele alan ve düalist, devamında faydacı bir bakış getiren sığ ve reformcu yaklaşımların ekolojik krizin kaynağını oluşturduğuna dikkat çekmeye çalışır. Bu açıdan derin ekoloji için, en azından doğayı algılayış şeklimiz ve onu ne şekilde değiştirmemizle ilgili sunduğu görüşler özelinde, radikal bir yaklaşım oraya koyduğunu söyleyebiliriz. İmga’ya göre;

‘‘Gerçekten de derin ekoloji, çevre ile ilgili meselelerin temelinde, insanın doğayı bir araç olarak algılayan bakış açısının yattığını düşünmektedir. Bu nedenle, bu bakışın tümünden değişmesi gerektiğini savunarak, onun, doğanın bir parçası olduğu yönündeki bütünsel anlayışı benimseyip, çevresi ile uyum halinde yaşaması gerektiği noktasındaki bir yeniden inşa sürecini çözüm olarak ortaya koymaktadır’’ (İmga, 2006:85).

Fakat derin ekolojinin orataya koyduğu ‘radikal’ tutumla ilgili özellikle belirtilmesi gereken; derin ekolojinin, ekolojik krizin çözüm yöntemi açısından ‘‘bir siyasal ya da toplumsal proje ortaya’’ koyamamasıdır (İmga, 2006:85). Bahsedilen ‘‘yeniden inşa’’ süreci daha çok içseldir. Bu aynı zamanda derin ekolojiye yapılan en büyük eleştirilerden de biri olarak karşımıza çıkar. Çünkü ‘‘dikkatini bireysel bilinç değişimi üzerine odaklayan yaklaşım, bu değişimin sosyal değişimi de beraberinde getireceği gibi bir beklenti taşımaktadır’’ (İmga, 2006:85). Bu beklenti ise özellikle Bookchin açısından en iyi ihtimalle naiflik olarak görülmektedir (Bookchin, 2013).

1.5.1. Derin Ekolojinin Temel İlkeleri

Arne Naess ve George Sessions derin ekolojinin temel prensiblerini, formüle ettikleri 8 madde ile açıklarlar. Bu 8 ilke aynı zamanda bir ‘‘manifesto’’ niteliği taşımaktadır. Ve Önder’in Naess'den aktardığına göre; ‘‘derin ekolojiyi

destekleyenlerin çoğunluğu, açık ya da üstü kapalı bir biçimde bu ilkeleri kabul ederler. İlkelerden birini ya da birkaçını reddedenler derin ekoloji yanlısı olarak görülemezler'' (Naess'den akt. Önder, 2003:96). Yine Önder'in Naess'den aktardığı derin ekolojinin temel 8 ilkesini oluşturan manifestosu ise aşağıdaki gibidir;

'' (1) Yeryüzündeki insanların ve insan dışındaki hayatın iyi durumda olması ve serpilip gelişmesi, kendinde değerlidir; içsel bir değere sahiptir. Bu değerler, insan dışındaki dünyanın insanın amaçları için yararlı olmasından bağımsızdır.

(2) Hayat formlarının zenginliği ve çeşitliliği, bu değerlerin gerçekleştirilmesine katkıda bulunur. Bu zenginlik ve çeşitlilik, kendi içinde de değerlidir.

(3) Hayati ihtiyaçlarını karşılamak dışında, insanların bu zenginliği ve çeşitliliği azaltmaya hiçbir hakları yoktur.

(4) İnsan hayatının ve kültürlerinin serpilip gelişmesi, insan nüfusunun ciddi ölçüde azaltılmasıyla mümkün olabilir. İnsan dışındaki hayatın serpilip gelişmesi de daha az bir insan nüfusunu gerektirir.

(5) Halihazırda insanın, insan dışındaki dünyaya müdahalesi aşırı düzeydedir ve durum hızla kötüleşmektedir.

(6) Dolayısıyla politikalar değişmelidir. Değişen politikalar, temel ekonomik, teknolojik ve ideolojik yapıları etkileyecektir. Böyle bir değişikliğin getireceği sonuç, mevcut durumdan derin bir biçimde farklı olacaktır.

(7) İdeolojik değişiklik, gittikçe yükselen bir hayat standardını hedeflemekten ziyade, esas olarak hayatın niteliğini değerli kılma (içsel değer taşıyan konumlarda yer alma) yönünde olacaktır. Bu sayede de büyüklük/irilik ile yücelik arasındaki farka ilişkin derin bir bilinç oluşacaktır.

(8) Yukarıda ifade edilen hususlara katılanlar, gerekli değişiklikleri gerçekleştirmeye çalışmakla doğrudan ya da dolaylı olarak yükümlüdürler'' (Naess'den⁴ akt. Önder, 2003:97).

1.5.2. Biyomerkezcilik (Eko-Merkezcilik)

Derin ekolojinin temelde dikkatini bireysel bilinç değişimine odakladığından bahsetmiştik. İnsanmerkezciliğin tam tersi olan bu görüş, doğanın kendiliğinden bir değere sahip olduğunu ve başka hiçbir amaca veya çıkara dayanmaksızın, bu "içsel değer" korunması gerektiğini savunur. Derin ekolojiye göre bu bilinç değişimi, içinde bulunduğumuz ve zaman zaman bir parçası olduğumuzu unuttuğumuz

⁴ Bkz. Naess, A. "The Deep Ecological Movement: Some Philosophical Aspects", s.68.

Dünya'ya tekrar bir 'ben'lik atfetmek üzerine kurgulanmalıdır. Bu kavrayışın, doğayla kurduğumuz nesnel ve araçsal ilişkiyi öznel, kişisel bir alana taşıması beklenmektedir. “Derin ekolojinin biyomerkezciliği, insanın doğadan ayrı ve onun üzerinde değil, içinde olduğuna dair yeni bir kozmik/ekolojik metafizik gerektirmektedir. İnsan ile doğanın bütünleşmesine yönelik bu metafizik, doğanın "Gaia"⁵ olarak kişileştirilmesini, ona bir "ben"lik atfedilmesini içermektedir” (Önder, 2003:96).

Yine biyomerkezci yaklaşıma göre insanın çıkarları yerküredeki herhangi başka bir canlının çıkarlarından önde veya üstün değildir. Hatta bu görüşe yer yer nehir, dağ gibi cansız varlıklar da dahil edilir ve “Gaia” içerisinde barındırdığı her şeyle bir bütün olarak ele alınır. Naess; "Derin Ekoloji Hareketi'nde biz kendimizi biyosentrik ya da ekosentrik olarak kabul ederiz. Bize göre temel birim ekosferdir, bütün gezegendir, Gaia'dır ve her canlı varlığın doğal bir değeri vardır” diyerek bu bütüncül yaklaşımı açıklar (Naess'den akt. Önder, 2003: 96).

1.5.3. Derin Ekolojide Ekosofi (Eko-felsefe) Anlayışı ve Kendini Gerçekleştirme İlkesi

Derin ekolojinin bireysel bilinç değişimine verdiği önem Naess tarafından ortaya konan ekosofi anlayışında da kendini göstermektedir. Naess derin ekolojiyi, bilim olan ekolojiden ayırmak için ekosofi dediği bir anlayış geliştirir. “Çünkü, kısmen bilimsel araştırmaya dayansa da derin ekolojiye yön veren ilkeler, açık ve güçlü bir biçimde "normatiftir". Yani ekolojik olmaktan çok "eko-felsefi"dir. Başka bir deyişle, bilimden çok felsefeyle ilgilidir” (Önder, 2003:98). Böylece Naess, “eko” sözcüğü ile Yunanca bilgi, bilgelik anlamına gelen “sophia” kelimelerini birleştirerek derin ekolojiyi felsefeye yaklaştıran eko-felsefik bakışı ortaya koyar. Ekosofi aynı zamanda eko-bilgelik anlamına gelmektedir.

⁵ Önder'in notu: "Gaia" Yunanca'da Yerana veya Yer Tanrıçası anlamına gelmektedir. James Lovelock tarafından 1970'li yıllarda geliştirilen, "Gaia hipotezi"ne göre, yerküre yalnızca bir oturma alanı değil, canlı bir organizmadır. Gaia hipotezinde dünya, rastgele bir araya gelmiş hayat biçimleri toplamı olarak ele alınmamaktadır. Bu konuda bkz. Ross Evan West, "Yeranamız Gaia: James Lovelock ve Gezegen Birliği Görüşü", Derin Ekoloji, (Der. Günseli Tamkoç), İzmir: Ege Yayıncılık, 1994, s.113-120.

Ekosofi, kendisini bilimsel bilginin alanıyla ya da ‘akılcılık’ olarak da adlandırılan her bilgiye sınırları belli, ölçülebilir, analitik yaklaşımla sınırlamaz. Ona göre ‘bilme hali’ başka kaynaklardan da beslenebilmektedir. Yeryüzüyle kurulacak doğru bir kavrayışın temeli de bu ‘bilinçlilik’ ve sezgiselliğe dayanan ‘bilme halinden’ gelecektir. Bu yönüyle derin ekoloji kendini hem bilimden ve bilimsel bilgidan hem de diğer yaklaşımlardan farklı bir yere koyar ve ‘Gaia’yı kavrayışındaki bütüncül anlayışın derinliğini göstermek ister.

Tamkoç’a göre; “ekobilgelik dünyadaki bütünlük kavramını içerdiği gibi insanlar ile Tanrı arasındaki bağın önemini ve derinliğini vurgulayan mistik bir eğilimi kapsayan bir bilim ve inanç birlikteliğidir” (Tamkoç, 1994b: 124-125). Ekobilge kişiler bütünün bir parçası olduklarının farkındadırlar ve yaşamlarının her anında bu değerlerin akılda tutularak hareket edilmesi gerektiğini bilirler. Böylece derin ekolojistler, bu ‘derin’ kavrayışın bilinçlerde yer etmesi sayesinde yavaş yavaş ekolojik krizi bitirecek bir bilinç dönüşümünün gerçekleşeceğini ümit etmektedirler. Bu anlamda “doğanın bir mal gibi görünmesinden vazgeçilerek doğayla bütünleşmek ve doğa saygısının ortaya çıkması eko bilgeliliğin temelini oluşturmaktadır” (Tamkoç, 1994b: 100).

Derin ekolojinin, insan ve insan-dışı olarak ayırmaksızın bütün canlı ve cansız varlıklarda kendiliğinden bulunduğunu düşündüğü aynı “içsel değeri” tanıdığını söylemiştik. Bunun yanı sıra derin ekoloji yine bütün canlıları kapsayan bazı haklardan da bahseder. Bunların başında da özgerçekleştirme de denilen kendini gerçekleştirme (self-realization) ilkesi gelmektedir. “Derin ekoloji bağlamında kendini gerçekleştirme, insana özgü olmayan, insan ve insan dışındaki bütün varlıklar için geçerli bir haktır. İnsanın ve insan dışındaki türlerin kendi doğal tarzına göre yaşama ve potansiyellerini geliştirme iradelerine işaret eder” (Önder, 2003:99). Yine Önder’in aktardığı üzere Arne Naess, kendini gerçekleştirme ilkesi için “doğadaki çeşitliliğin (diversity)” korunması ve teşviğine vurgu yapar. Çünkü çeşitliliğin doğuracağı karmaşık zenginlik, yeni fırsatlar ve yeni türler eşliğinde “hayatın potansiyelleri” artıracaktır (Önder, 2003:99). Bu bağlamda derin ekolojinin, bir bilim olarak ekolojinin de ekosistemlerin kırılganlığı açısından önleyici bir olgu olarak ele aldığı

çeşitlilik ilkesini, eksofik bir anlayışla harmanlayarak kendini gerçekleştirme ilkesine dönüştürdüğünü söylebiliriz.

Kendini gerçekleştirmeyle ilgili önem arz eden bir diğer kavram da ‘özdeşleme (*identification*)’dir. Bu aynı zamanda derin ekolojinin mistisizmle kıyaslanarak eleştirildiği noktadır. Özdeşleşme kavramı doğrudan insanla, onun kendini gerçekleştirilmesiyle ve nihayetinde ‘bütünle özdeşleşmesiyle’ alakalı bir kavramdır denilebilir. Aslında tam olarak bu nokta derin ekolojinin kendini bilim olan ekolojiden ayırdığı ve eksofisi adı altında felsefeye -belki de mistisizme- yaklaştığı andır. Çünkü özdeşleşmenin; ‘Naess’in derin ekolojinin, felsefi ve dini kaynakları olarak gösterdiği Hristiyanlık, Budizm, Taoizm, Bahailik’ gibi öğretilerden ciddi izler taşıdığı görülmektedir (Önder, 2003:98). Özdeşleşme temelde kendi fiziki sınırlarını aşarak daha büyük bir bütünün parçası olduğunu kavramaya dayanır. Bu açıdan spiritüel bir öğretinin sınırlarına girmektedir. Daha büyük bütünlere kurulacak bir ilişki, ‘bilme’ ve ‘farkında olma’ halini de beraberinde getirecek ve bu da evrenle kurulan ilişkiyi pratik olarak dönüştürecektir. Kısaca özdeşleşme için ‘bütüne ulaşma’ çabasıdır diyebiliriz.

1.5.4. Bookchin’in Derin Ekoloji Eleştirisi

Derin ekolojinin en kapsamlı eleştirisi belki de Murray Bookchin tarafından yapılmıştır. Bookchin, derin ekolojiyi en başta mistik, tutarsız ve akla yatkın olmamakla eleştirir (Bookchin,2013). Özellikle insana, topluma, teknolojiye, nüfus artışı ve ekolojik kriz gibi konulara yaklaşımının yanlış ve hedef saptırıcı, sorunun temelini ele almaktan uzaklaştırıcı olduğunu savunur. Bookchin, başta derin ekoloji olmak üzere bu ‘mistik’ yaklaşımları bir çeşit ‘New Age romantizmini’ benimseyen ve ‘çeşitli eski dini kültlerin bir derlemesinden ibaret olan mistik bir ekoloji’ anlayışı olarak yorumlar ve ekler;

‘‘Bu ekolojistlerin hemen hepsi ‘‘biyomerkezcilik’’ olarak isimlendirilen ve bakteriler ve virüsler de dahil olmak üzere bütün yaşam formlarını ‘‘içsel değer’’ bakımından birbirleriyle eşit tutan ortak bir bakış açısını paylaşmaktadır (...) Birçok mistik ekoloji anlayışına- dünyanın insan eliyle değiştirilmiş alanlarından ayırt edilen- ‘‘vahşi doğayı’’ tercih etme fikri ile kıtlıkları ve hastalıkları insanlığın ‘‘aşırı nüfus artışı’’ ve ‘‘Doğa’’ya müdahalesi sonucunda ‘‘Gaia’’nın ona verdiği bir ceza olarak gören katı bir Malthusçu yaklaşım nüfuz etmektedir (...) Kısacası bugün akılcı bir ekoloji

hareketinin bütünlüğünü tehdit eden mistik, romantik ve çoğu zaman tamamen ahmakça bir dizi ekoloji anlayışının türediğini görmeye başladım” (Bookchin, 2013:17-18).

Bookchin, derin ekolojinin benimsediği biyomerkezcilik yaklaşımının giderek bir çeşit “doğa tapınmacılığına” ve “insan-sevmezliğe” (mizantropi), insanın bu Dünya’daki rolünün ise adeta bir “kanser”e dönüştüğünü ileri süren bu ve benzeri anlayışların sorunun çözümü bir yana içinde bulunulan toplumsal krizi daha da pekiştirdiğine işaret eder. Ayrıca biyomerkezciliği “insanları ne anlama geldiği pek belirgin olmayan ortak bir “içkin değer” bağlamında sivrisineklerle eşit tutan naif” bir görüş olarak yorumlar (Bookchin, 2013: 35).

Bunu yanı sıra Bookchin, derin ekolojinin doğada bulunduğunu öne sürdüğü bazı “hakların” varlığı konusunda da “tamamen akıl dışı” ve “en iyi ihtimalle naif” yorumlarını yapar. Ayrıca bu tarz görüşlerin ekolojik problemlerin çözümüyle ilgili asıl irdelenmesi gereken konuları göz ardı ederek, asla bir yararı olmayacak eğilimleri ve görüşleri günümüz ekoloji tartışmalarının ana öznesi haline getirmekle istemeyerek de olsa hedef saptırmakta olduklarını yineler;

“Örneğin, “virüslerin “kendini gerçekleştirme hakları” boz ayıların benzer “hakları” ile eşdeğerde olabilir veyahut bozayıların “hakları” insanların “hakları” ile eşdeğerde olabilir. Büyük bir ihtimalle, hepsinin “içkin bir değere” sahip olduğu söylenebilir. Bu “biyomerkezci” yanılsamaların ve onların insansevmez çıkarımlarının günümüzün ekolojik düşüncesine getirdiği belirsizlik hiç de azımsanamaz” (Bookchin, 2013: 37).

Bookchin’e göre biyomerkezcilik eğilimiyle ilgili asıl sorun, onun insana ve topluma ait değerleri doğaya ve hayvan topluluklarına- Bookchin’in ifadesiyle ikinci doğaya ait olan “etiği” birinci doğaya- yansıtmasıdır. Lakin “hayvanların topluluk oluşturmalarına rağmen toplum oluşturmadıkları gerçeği toplumsal ekoloji için temeldir. Toplum, insanın kendine münhasır alanıdır; çünkü sosyal *kurumların* varlığı, bir insan toplumu ile bir hayvan topluluğunu birbirinden ayırır” (Bookchin, 2013:24). Bu açıdan özellikle “doğaya tapanların” veya biyomerkezcilerin ele aldığı şekilde insan toplumlarına ait değerleri hayvan topluluklarına yansıtmak son derece işlevsizdir. Çünkü;

“Birinci doğa hiçbir şekilde “zalim” veya “nazik”, “kalpsiz” veya “şefkatli”, “iyi” veya “kötü” değildir. Metabolizma nasıl yaşamın ortaya çıkmasıyla doğmuşsa,

etik de insan toplumu ile birlikte *doğmuştur*. “İçsel değer” ya da hayvanlara atfettiğimiz herhangi başka bir değer, -masallarımızda “kötü” kurtlara, “utangaç” domuzlara ve “sinsi” tilkilere yansıttığımız konuşma becerisi ve insani niyetler gibi- aslında hiçbir “içsel” değer taşımayan bir dünyaya yansıttığımız insan tasarımı bir üründür” (Bookchin, 2013:38).

Yine, birinci doğanın “kendi başına bir etik” olması söz konusu olmadığı gibi biyomerkezciler tarafından “Doğa Ana”ya veya “Gaia”ya yüklenen büyük sorumluluklar da -“Gaia hipotezi” gibi yaklaşımlar- Bookchin’e göre mistik ve akıl dışı eğilimlerdir. Çünkü “Doğa Ana - ya da dünyaya atfedilmek istenen herhangi başka bir cinsiyetli akrabalık bağı- dikkate değer ama nesli tükenmiş olan birçok türün fosillerinin ispat ettiği gibi, her zaman ‘en iyisini’ bilmez’. Aslında ekosofinin iddia ettiğinin aksine “Doğa Ana”nın herhangi bir şey bildiği kuşkuludur” (Bookchin, 2013:37).

Bookchin’in bir diğer önemli eleştirisi ise biyomerkezcilerin veya derin ekolojistlerin yine “Doğa Ana”, “Gaia” gibi sembollerini kullanarak birinci doğayı gizemselleştirme çabalarının giderek insan düşmanlığına, insanın akıl ve meziyetlerinin değersizleştirilmesine dönüşmesinedir. Oysa ki insanlar “kendi davranışlarının ve bu davranışların ekolojik etkilerinin tamamen bilincinde oldukları ölçüde, biyosferdeki olağan üstü canlılardır; çünkü diğer yaşam türlerinin sahip olmadığı müthiş bir bilince sahiptirler” (Bookchin,2013:40). Bu bakımdan Bookchin biyomerkezcilerin düştüğü insan düşmancı tavrın ne kadar yanlış ve çözüm odaklı olmaktan uzak olduğunu defalarca vurgular. Çünkü ona göre insanlar bilinçlerini ve aklın kendilerine vermiş olduğu “potansiyel ve yaratıcılığı”, birinci doğayı baskılamak, ondan tahrip edici şekilde faydalanmak için kullandıkları gibi pekala bu durumu tersine çevirmek için de kullanabilirler. Sonuç olarak çözüm yine insanda yatmaktadır. Bununla birlikte Bookchin, içinde bulunduğumuz doğal sürecin en değerli parçası haline gelen insan ve ona ait başarıların bir “kanseri” veya “Gaia sevgisi” eşliğinde göz ardı edilmesini ekolojik sorunların çözümü için kullanılabilecek yegane potansiyelin de göz ardı edilmesiyle eşdeğer tutar;

“Gaia’nın insanların varlığı olmadan gelişebileceğini iddia ederek insanları tamamen değersizleştiren yeni insan düşmanı anlayışlar değersiz olduğu kadar aptalcadır. Bu iddia organik evrimi hayatta kalma çabasının ötesine geçen herhangi bir anlamdan, doğal süreçte kavramsal düşünce ve sembolik dil gibi özelliklerin ortaya çıkmasından

duyulacak zafer sevincinden yoksun bırakmaktadır (...) Mistik ekolojistler tarafından desteklenen insan başarılarının sinsice değersizleştirilmesi tavrı, insana özgü olan her şeyden nefret duyulmasını da beraberinde getirir: Akla, bilime, sanata ve teknolojik yeniliklerin her biçimine nefret duyulur” (Bookchin, 2013:40).

Son olarak Bookchin derin ekoloji ve benzerleri ile ilgili bir diğer önemli eleştirisini ise bu tarz yaklaşımların “geçmişe dönme” tutumları için yapar. Özellikle “yaşamın ve hayatta kalmanın asgari gereklerini sağlama amacı dışında insanın birinci doğaya müdahale etmesini kınamak, pek çok mistik ekolojist arasında çok moda bir hale gelmiştir” (Bookchin, 2013:42).

Bookchin’e göre mistik ekolojistler bu yaklaşımdan hareketle tarih öncesi insanı, bilimsel temelden uzak bir şekilde mitleştirerek ona birtakım; doğayla bir arada yaşayan, çevresindeki yaban hayat ve birinci doğa ile tam bir “birlik” içinde yaşadığı düşünülen, müdahaleci olmayan insan imajı çizmekte ve bu imajı anlamsız bir şekilde yüceltmektedirler. Buradan hareketle bu idealizasyona inanan birçok biyomerkezci gibi “Buzul Çağına geri dönmek yoluyla- birinci doğayla tamamen bütünleşme çağrısında bulunmaktadır” (Bookchin, 2013:42). Halbuki bahsi geçen dönemlere daha detaylı bakılacak olursa “bugünün mistik ekolojistlerinin Buzul Çağına ve Paleolitik ve Neolitik Dönemlere bakışı çoğunlukla büyük ölçüde romantize edilmiş ve bu dönemler hakkında bildiğimiz pek çok şeyle kesinlikle bağdaşmamaktadır (...) Arkeolojik kanıtların çoğu (...) ilk insanlara ilişkin ekolojik-romantik bakış açısını desteklememektedir” (Bookchin, 2013:44).

Bookchin, mistik ekolojistlerin büyük bir hayranlıkla atıfta bulundukları Buzul Çağı ve Paleolitik Dönemin duyarlılıklarını anlamaya çalışmadan onu bugünün değerleriyle algılamaya çalıştıklarını söyler. Lakin mistik ekolojistlerin -romantik bir şekilde- “(...) ekolojik duyarlılıklarına büyük bir saygı duyduğu ilk avcılarının *yapabilecekleri her şekilde* ihtiyaçlarını karşılamaya çalışan” ve de “en az kutlar ve çakallar kadar yırtıcı fırsatçılar” oldukları gerçeği göz ardı edilmemelidir. Çünkü onlar “tıpkı etraflarındaki diğer yaşam formları gibi, (suistimal edilen o kelimeyi kullanacak olursak) “Doğa”nın bir *parçası* idiler” (Bookchin, 2013:45).

Sonuç olarak Bookchin, başta derin ekoloji ve benzeri “mistik” yaklaşımları pek çok noktada tutarsız, romantik ve akıl dışı olmakla fakat en önemlisi ekolojik

krizin çözümüyle ilgili pratikte akla yatkın herhangi bir şey öne sürememekle eleştirir. Bu ve benzeri eğilimlerin, “toplumsal bir hareket” olması gereken ekoloji hareketini “bireysel bir eyleme” doğru çekerek aslında tam da kapitalizimin ve burjuvazinin ekmeğine yağ süren, dikkatleri -ekolojik krizin de kaynağı olduğunu düşündüğü- hiyerarşiden kaynaklı toplumsal krizden başka bir yöne çekerek yine hiyerarşinin ve kapitalizmin bir anlamda emniyet sübablığını yapan hareketler olduklarını ileri sürer (Bookchin 2013:55-59).

1.6. Toplumsal Ekoloji

Toplumsal ekoloji kavramı Murray Bookchin tarafından geliştirilmiş, kısaca içinde bulunduğumuz ekolojik krizin sebeplerine, süreçlerine ve sonuçlarına toplumsal bir bakış açısı getirmeyi amaçlayan bir ekoloji yaklaşımıdır. Buna göre Bookchin, ekolojik krizin kökenlerini toplumsal krizin kökenlerinde arar ve bu ikisinin çoğunlukla gözden kaçırılan veya saklanmaya çalışılan ilişkisini açığa çıkarmaya çalışır. Kendi sözcükleriyle tam olarak yapmaya çalıştığı; “ekolojik krizin toplumsal kaynaklarına ilişkin tutarlı bir bakış açısı geliştirmek ve toplumu akılcı bir doğrultuda yeniden yapılandırmak için eko-anarşist bir proje sunmaktır” (Bookchin, 2013:19). Çünkü hem doğal doğa, yani insan-dışı doğa veya Bookchin’in tanımıyla “birinci doğa” hem de toplum yani “ikinci doğa”, büyük bir krizin içerisinde. Fakat bu iki kriz birbirinden farklı değil tersine bir arada ele alınması gereken ve özellikle toplumsal krizin, ekolojik krizin kaynağı ve tetikleyicisi olduğu göz önüne alınarak, bu bağlamda derinlemesine incelenmesine gereksinim duyulan olgulardır.

Bookchin toplumsal krizin temelini hiyerarşik ve tahakküme dayalı ilişkiler bütününe dayandığını öne sürer. Daha net bir ifadeyle toplumsal ekoloji felsefesi temelde, insanın doğayla kurduğu tahakküme dayalı ve faydacı ilişkinin kökenini insanın insanla kurduğu tahakküm ilişkisinde arar. Bu ilişki biçimi giderek doğaya da yansımış ve onun bir ham madde ve faydalanılması gereken sonsuz kaynaklar bütünü olduğu anlayışını doğurarak doğanın bir parçası olan insanı ondan ayırmıştır (Bookchin, 2013).

1.6.1. Bookchin’e Göre Doğa ve Toplum

Bookchin doğaya atfedilen, canlı ve cansız her şeyi, herkesi koruyan, kollayan bir ‘‘Ana’’, canlı bir organizma olarak ‘‘Gaia’’ veya ‘‘var olan her şeyin bir toplamı’’ ya da ‘‘mevsimsel döngüler’’ gibi tanımları yetersiz bulur. Ona göre doğa -birçok farklı anlamda kullanılabilse de-, ‘‘(...) cansızdan canlıya ve nihayetinde de toplumsal olana doğru gerçekleşen evrimsel sürecin bir toplamıdır’’ (Bookchin, 2013:23). Yani Bookchin doğayı, ilk hareket olarak kabul edilen, ‘‘büyük patlamaya sebebiyet veren ilk enerji titreşimlerinden’’ içinde bulunduğumuz ana kadar devam eden evrimsel bir sürecin toplamı olarak ele alır.

Ayrıca yukarıdaki tanımda ‘‘toplumsal’’ sözcüğünün kullanımı da boşuna değildir. Çünkü Bookchin, insanı ‘‘toplum’’ oluşturabilme özelliğiyle, ‘‘topluluk’’ oluşturan diğer canlılardan ayırır. Daha önce de bahsettiğimiz gibi ‘‘yalnızca insanlar toplum -yani, kurumsallaşmış topluluklar meydana getirir’’ (Bookchin, 2013:99). Oysa hayvanlar ve bitkiler ancak topluluklar oluşturabilirler; ‘‘insan toplumlarını eşsiz topluluklar yapan şey, yaşamın maddi olanaklarını devam ettirmede açıkça belirlenmiş sorumluluk, birliktelik ve kişisel ilişki biçimleri çerçevesinde genellikle son derece katı bir şekilde yapılanmış, kurumsallaşmış topluluklar olmalarıdır’’ (Bookchin, 2013:99). Bazı hayvan gruplarında, başta primatlar olmak üzere arılar, kurtlar, karıncalar gibi; olgunlaşmış toplumsal ögeler, iş bölümü veya karşılıklı bağımlılık ilişkileri bulunabilir ancak bunlar ‘‘kurumsallaşmış’’ birer topluluk sayılamazlar. Bookchin’e göre; ‘‘hayvanların durağan, genetik olarak programlanmış bir araya gelişleri, insanların gelişimsel olarak yapılanmış ortaklığıyla aynı bağlam içine’’ yerleştirilemez (Bookchin, 2014:15).

Bookchin, insanı kurumsallaşmış topluluklar oluşturabilme özelliği ile hayvan ve bitkilerden ayırsa da insanı ve toplumu doğadan ayırmaz. Fakat ‘‘doğa’’ kullanım yerine göre farklı farklı anlamları karşıladığı gibi bütüncül ve genel, -‘‘doğal olarak adlandırdığımız organik varlıklardan, bulutsuz gecelerde gözükken yaşamsız aya dek, tümüyle etrafımızdaki her şeyi -yani varlığın bütününe kuşatan’’ anlamında da kullanılabilir (Bookchin, 2014:14). Bu sebeple Bookchin, ‘‘doğanın hangi yönü hakkında konuştuğumuzu betimlemek için önüne bir sıfat getirilmesi’’

gerektiğini belirtir. Böylece “birinci doğa” ve “ikinci doğa” tanımlarını ortaya koyar. Buna göre; birinci doğa, “doğal dünyanın, özellikle de organik dünyanın birikimsel evrimine gönderme yaparken”, ikinci doğa, “toplumun evrimine” karşılık gelmektedir ve bu ikisi “hem süreklilik hem de süreksizlik içinde varolur” ve birbirlerini devamlı surette etkiler (Bookchin, 2014:15).

Bununla birlikte Bookchin, bu karşılıklı etkileşimin en önemli unsurlarından bir olan aklın hem doğal hem de toplumsal süreçteki yerini sorgulamanın önemine dikkat çeker. Modern Batı düşüncesinin toplumsal evrime ait gördüğü akıl, her ne kadar gelişmesi ve bugünkü halini alması toplumsal evrim içinde gerçekleşmiş bir süreç olsa da, aynı zamanda en başından beri doğal evrimin bir ürünüdür. Yani ortak bir etkileşim sürecinin ürünüdür. Bookchin, aklın doğal evrimdeki sürecinin göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgular çünkü; “akıl da doğal dünya içinde kendi evrimsel tarihine sahiptir ve yaşam-biçimlerinin daha etkin ve esnek olarak işlev görme sinirsel kapasiteleri artarken, yaşamın kendisi de kendisinin farkında olmaya ve kendiliğinden etkinliğe yol açan yeni evrimsel doğrultular yaratır” (Bookchin, 2014:97).

Buradan hareketle Bookchin aklın, doğa ve toplumdaki bu karşılıklı etkileşimsel ilişkinin modern Batı düşüncesince anlaşılmadığını ve onun “toplumsal bir bağlam içinde ve aklın biyolojik oluşumundan uzak” ve de “doğayla temas kuramayan” bir kavrayışla ele alındığını iddia eder (Bookchin, 2013: 109). Ona göre sürece yukardan ve bütünü görececek şekilde değil, sondan bakılmaktadır. Aklın evrimsel sürecini göz ardı eden böyle bir kavrayış tehlikelidir çünkü kısaca bu yaklaşım doğa ve toplumu ayırarak ikicilliği de beraberinde getirmektedir. Halbuki Bookchin; “bizim doğanın farkındalığı olduğumuzu, doğanın akla, zihne ve kendi üzerinde düşünme yeteneğine doğru evriminin cisimleşmesi olduğumuzu” ileri sürer (Bookchin, 2013:108). Fakat modern Batı düşüncesi “doğanın farkındalığı sorununa, geleneksel olarak, uzun bir toplumsal tarihin başından değil; onun bilinçli sonundan” baktığı için hataya düşmektedir. Oysa ki; “Bu tarihe başlangıcından bakıldığında zeka ve onun doğa ile olan devamlılığı kesinlikle farklı bir görünüm kazanır” (Bookchin, 2013: 109).

Bookchin, aklın gelişiminde doğa ve toplum arasındaki bu ilişkinin karşılıklı etkileşimsel bir süreç olarak kavranmamasının ve ‘‘bu sürece bilinçli sonundan’’ bakılmasının yani; insanın, aklı, doğanın tam içinden çıkan kendi kendisinin farkındalığı olma yolunda bir görüngüsü olarak kavrayamamasının giderek büyüyen başka sorunlara yol açmış olduğunu öner sürer. Çünkü sadece aklın değil, doğanın da evrimsel bir sürecin toplamı olarak kavranamaması ‘akıllı’ insan ve ‘akılsız’ ve yönetilmesi gereken insan-dışı ikilemini de beraberinde getirecektir.

Bookchin’e göre bu yaklaşımın en önemli sonuçlarından biri de; ‘‘Batı düşüncesindeki en değişmez fikirlerden biri, doğanın acımasız bir zorunluluk bölgesi, amansız bir yasaya uygunluk ve yükümlülük alanı olduğu nosyonudur’’ (Bookchin, 2014:87). İnsan aklı geliştikçe ve ‘‘doğal yasaları’’, ‘‘doğanın süregelen düzenini’’ kavramaya başladıkça onu, doğayı ‘‘acımasız bir zorunluluk bölgesi’’, özgürlüğe ulaşılması için mutlaka değiştirilmesi gereken ‘‘yükümlülükler alanı’’ olarak kavrama isteği de artmıştır. Bookchin bu temel varsayımdan iki uç tavır ortaya çıktığını söyler;

‘‘Ya insanlık dinsel, daha güncel bir deyişle ‘‘ekolojik’’ bir alçak gönüllülükle ‘‘doğal yasa’’ diktasına teslim olmalı ve ‘‘mağrurca’’ çiğnediği aşağı karıncaların yanı başındaki sefil yerini almalı veya doğal ‘‘zorunluluk’’ yükümlülüğünden tüm insanlığı nihai olarak ‘‘özgür kılacak’’ ortak bir tasarı içerisinde, teknolojik ve ussal kurnazlığıyla doğayı ‘‘fethetmelidir’’- insanın insana boyun eğmesini de gerektirebilen bir girişim’’ (Bookchin, 2014:87).

Böylece Bookchin, birinci tutumu ‘‘derin ekoloji’’, ‘‘karşı-insancılık’’ ikincisini ise ‘‘doğal dünyaya karşı buyurgan bir tavır takınan’’, ‘‘Liberal ve Marksçı’’ olarak tanımlar (Bookchin, 2014:87). Ve bu iki karşı ucu ve de onların varyasyonlarını ekolojik bunalımın köküne inemeyen, doğa ve toplum arasındaki ikiciliği yeniden üretmekten başkaca bir işe yaramayan tutumlar olarak ele alır. Çünkü biri doğayı, diğeri toplumu ön plana çıkarak çözüme hiç de katkı sağlamadıkları gibi krizi daha da derinleştiren indirgemeci bir tutum takınmaktadırlar. Dolayısıyla da ‘‘evrimsel bir sürecin toplamı’’ olma nosyonunu aynı ölçüde kavrayamamaktadırlar.

Bookchin’e göre ise ekolojik krizin çözümü için bu ikiliğin mutlaka aşılması, doğa ile toplum arasında ‘‘karşılıklı ve bütünleyici’’ bir ilişki kurulması gerekmektedir. Bookchin’in bütünsellikten kastı ise totaliter çağrışımlı, kısır bir teklik değil tersine değişime ve ‘‘sınırsız olasılıklara’’ dayanan özgürleştirici bir çeşitliliklerdir.

Bookchin, toplumsal ekoloji için bir görev saydığı bu bütünselliği şu şekilde açıklar; “ne toplum ne de doğa bir diğerrinin içinde yok olur. Toplumsal ekoloji her birinin bütünselliğini yadsımadan, toplumsal olanı ekolojik olanla birleştirerek tözsel bir etiğe yol açan bir süreklilik içinde, her ikisinin de ayırt edici niteliklerini yeniden kazandırmaya çalışır” (Bookchin, 2014:107).

Burada dikkat edilmesi gereken vurgu, birinin bir diğeri içinde yok olmaması gerekliliğidir. Ne doğaya ne de topluma ağırlık verilmeli her ikisinin de ayırt edici, besleyici tarafları sayesinde gelişime açık bir çeşitliliğe ulaşılmalıdır. Son olarak Bookchin’in bu süreçle ilgili yaptığı “çeşitlilik ve kompleks olma” vurgusu toplumsal ekolojinin, ‘özgürlük sorununa’ dair çözümünü ilgili de bir önem taşımaktadır. Çünkü Bookchin’e göre toplumsal yaratıcılık; toplumun ve toplumsal yaşam pratiklerinin ve hatta ruhsal yaşamın çeşitliliğiyle doğru orantılıdır. Aynı zamanda bu çeşitlilik “sadece insanlara sağladığı yeni seçimler açısından değil, ayrıca çeşitlilik ve kompleks olmayı yaratan zengin toplumsal zemin bakımından da” o topluma daha geniş bir özgürlük alanı sağlayacaktır (Bookchin, 2014:108).

1.6.2. Toplumsal Ekolojinin Felsefesi; Diyalektik Doğalcılık

Toplumsal ekoloji hareketinin felsefi dayanağını oluşturan “diyalektik doğalcılığı” ana hatlarıyla açıklamak, toplumsal ekolojinin hem amacı yani hedefi hem de yöntemi hakkında birtakım temel fikirler edinmemizi sağlayacaktır. Bununla birlikte diyalektik doğalcılık, insanın ve toplumun doğal süreçteki yeri ve amacı ile ilgili de bazı çıkarımlarda bulunmaktadır.

Bookchin tarafından geliştirilen bu felsefe kabaca, önceki bölümde de bahsettiğimiz üzere, modern akıl tarafından dikotomik bir kavrayışla iki farklı olgu gibi konumlandırılan doğa ve toplumun tarihsel evrimdeki sürecinin, karşılıklı etkileşimsel bir süreç olarak kavranmasının temeli olarak değerlendirilmelidir. Bookchin, bu düşünce seti ile doğa ve toplum ikiliğini aşan ve onları tam da olması gerektiği gibi bir arada, birikimsel bir evrimsel sürecin birer elemanları olarak ele alan bir toplumun taslağını inşa etme amacındadır. Zira ona göre ‘ekolojik bir toplum’ bu

felsefeye dayanacaktır. Fakat bunun için ilk önce kavrayış biçimimizi yani *us*'u, daha da özelde “*geleneksel us*”u sorgulamamız gerekmektedir.

Bookchin, genel olarak “*geleneksel us*” dediği “*modern*”, “*araçsal ve çözümlemeci*” diğer bir deyişle “*genel olarak fizik bilimleri ve teknoloji ile özdeş tuttuğumuz*”, “*değerden arınmış usçuluk*”un günümüzün, özellikle de Batı felsefesinin, hakim paradigması olduğundan bahseder (Bookchin, 2014:27). Bookchin’in “*geleneksel us*” olarak bahsettiği bu *us* biçiminin, “*olumsuz popüler tepkiler*” çerçevesinde, “*büyük ölçüde manipülatif, araçsal ve duygusuzca çözümlemeci*” ve “*nükleoidler ve silahlanma gibi yıkıcı teknolojileri beslemiş bir us biçimi*” olarak ele alınmasını anlaşılır bulduğundan bahseder fakat bu “*olumsuz popüler tepkilerin*” bizi mantık dışı bir “*gizemcilğe*” – örneğin mistik ekolojik yaklaşımlara- götürmemesi gerektiği konusunda da uyarır (Bookchin, 2014:25). Çünkü aklın bu araçsal kullanımı yüzünden bütünüyle ‘akıl’dan vazgeçmek yerine izinden gitmeyi seçtiğimiz ‘akılcılığı’ değiştirmek, sorgulamak daha yerinde bir karar olacaktır.

‘Geleneksel *us*’un bir görüngüsü olan araçsal akıl genel anlamıyla, her şeyi ‘bilmek’, tanımlamak, sınıflamak ve sınırlarını çizmek ister. Aklı geri kalan her şeyin üzerinde tutmayı amaçlar ve ‘doğru’ya ve ‘iyi’ye ancak bu yolla ulaşılabileceğini öne sürer. Aydınlanmacı gelenekten beslenmiştir ve geçmişin sezgisel, arkaik, girift yapılarını, tamamen akılla çözümlenebilen, sınırları belli ve kesin yapılara dönüştürmeyi amaçlar. Böylece insan insandır, doğa ise doğa. Bu çeşit bir ussallığa göre; kent ile kır, doğa ile toplum, insan ile hayvan hatta zihin ile beden bir yapının farklı görüngüleri değil sınırları belli, ayrı ayrı yapılardır. Geleneksel *usun* özünü bu dikotomik kavrayış oluşturmaktadır. Fakat yine Bookchin, “*geleneksel us*”un “*yüzyıllardan beri Batı felsefesinde geliştirilmiş *usun* tek biçimi*” olmadığını da altını çizer. “Özellikle yaklaşık yirmibeş yüzyıl önce Yunanistan’da başlamasına ve Hegel’in mantık yapıtlarında doruğa ulaştırılmasına karşın, diyalektik *usun*, kesinlikle henüz bitirilmemiş büyük bir geleneği” olduğunu ekler (Bookchin, 2014:27).

Lakin biz yine günümüzün hakim usuna yani “*geleneksel us*”a dönecek olursak, Bookchin bu *us* biçimi “*temel bir ilkeye, ünlü ‘özdeşlik ilkesine’*” dayandırır.

Özdeşlik ilkesi ise en temel hali ile, ‘‘belirli bir görüngü sadece kendisi olabilir ve olduğundan başka olamaz, veya zaman içindeki belirli bir anda, bizlerin onu doğrudan doğruya algıladığı şeyden başka bir şey olamaz anlamına gelen *A'nın A'ya eşit olmasına dayanır*’’ (Bookchin, 2014:27). Yani daha açık bir anlamda ‘‘geleneksel us’’, *şey*’leri veya görüngüleri bir sürecin veya içinde bulundurduğu başka *şey*’lerin potansiyel bir görünümü olarak değil onları halihazırda oldukları, sınırları belli, kesin, tutarlı, uygulanabilir görünümüleriyle kavrar. Bookchin’in ifadeleriyle; ‘‘Geleneksel us, kesin olarak tanımlanmış görüngülerin çözümlenmesine dayanır ve doğruluğu bu görüngülerin içsel tutarlılığına ve uygulanabilirliğine bağlıdır. Bir şeyin veya görüngünün üzerinde durağan olarak, çözümlemeci amaçlar açısından değişmez, kesin sınırlarla yoğunlaşır’’ (Bookchin, 2014:27).

Fakat bu sınırlara dayanan us şekli, belirli bir zamanda belirli bir halde olan görüngünün, bu hali alış sürecinde şu an olmadığı eski görüngüleriyle arasındaki bağları çoğu kez ıskalarken aynı zamanda bu görüngünün, yine şu an olmayan fakat ortaya çıkabilecek yeni ve potansiyel hallerini de ıskalamaktadır. Buna bir örnek olarak Bookchin, kum ve toprağı ele alır; ‘‘gelişen bir şeyi ‘‘belirleyen’’ sınırlar değiştiğı zaman, -örneğin, kum toprak olduğu zaman- geleneksel us sanki birbirinden bağımsızlarmış gibi kumu kum olarak ve toprağı toprak olarak ele alır.’’ Fakat bizim toprağı ‘bilmemiz’ için onun kum görüngüsünü ve bu görüngüler arası etkileşimi de bilmemiz gerekmektedir. ‘‘Nitekim geleneksel us hiçbir şekilde değişim sorununa yönelemez’’ (Bookchin, 2014:28). Daha açıklayıcı bir diğer örneğinde Bookchin geleneksel usun kavrayışından şu şekilde bahseder;

‘‘(...) geleneksel us bir insanı yaşam-döngüsünün tikel evreleri açısından ele alır: Bir kişi bir zamanlar bebek, bir başkasında bir çocuk, ardından bir genç, bir delikanlı ve sonuçta erişkin bir insandır. Geleneksel usa dayanarak bir bebeğı çözümlediğimiz zaman, bir ergine doğru gelişme sürecindeki olmakta olan bir şeyi araştırmıyoruz demektir’’ (Bookchin, 2014:28).

Yani bebek bebektir, ergin ergindir. Diğer bir deyişle ‘‘A, A'ya eşittir’’. Geleneksel us hayatı ikilikler kurgusunda ele alır, onun için sadece siyah ve beyaz, doğru ve yanlış, iyi ve kötü mevcuttur, gri alanlara yer yoktur. Bookchin buna eğitim sistemini örnek verir ve iki şıklı doğru/yanlış testlerine değinir. Bu testlerde ‘‘bir görüngünün veya ifadenin *hem doğru hem de yanlış* olabilmesi -bağlamına ve

olduğundan başka bir şey olma sürecindeki yeriyle ilişkili olarak- bu testlerin temellendiği mantıksal öncüller tarafından dışarda tutulur” (Bookchin, 2014:29). Bu düşünme biçiminin ise genç beyinlere yerleşerek onları “organik açıdan düşünme ve gerçek dünyanın gelişimsel doğasını anlama nahif yeteneğinden” mahrum bırakarak, onları tam anlamıyla “bilgisayarlaştırdığından” bahseder. Bunun yanı sıra “diyalektik us” her türlü ikilikler kurgusunu reddederek; olma süreçlerini yani görüngüler arası geçiş süreçlerini, bir diğer deyişle gri alanları da hesaba katar. Bookchin’e göre;

“Gelenekselden usdan farklı olarak diyalektik us, *A’nın sadece A’ya değil, aynı zamanda A-olmayana da eşit olduğunu* ileri sürerek gerçekliğin gelişimsel doğasını tanıır. İnsan yaşam-döngüsünü inceleyen diyalektik düşünürler, bir bebeğin bir çocuğa, bir çocuğun bir gence, bir gencin bir delikanlıya, bir delikanlının bir erişkene doğru gelişimini, kendini sürdüren bir insani özdeşlik olarak anlarlar. Diyalektik us sadece bir kendiliğin belirli bir anda nasıl örgütlendiğini değil, özdeşliğini korurken bile, bu gelişme düzeyinin ötesine geçmek ve olduğundan başka bir şey olmak için nasıl örgütlendiğini de kavrar” (Bookchin, 2014:29).

Kısaca diyalektik us görüngüleri ayrı ayrı ve aralarına değişmez sınırlar çizerek değil tersine aynı süreç içindeki farklı tezahürler olarak ele alır. Aksi halde -halihazırda olduğu gibi- doğa ve toplum, aynı sürecin parçaları değil aralarında büyük bir duvar olan iki farklı görüngü olarak kavranacaktır. Bu düşünce biçimi de birinin diğeri için var olduğu anlayışını beraberinde getirerek diğerrinin ‘fethi’ne doğru evrilecektir, evrilmiştir de. İşte diyalektik doğalcılığın başlıca amacı da sanki doğal sürecin bitip de toplumsal sürecin başladığı ve bu iki sürecin birbirinden tamamen ayrı veya birinin diğeri için olduğu anlayışını değiştirmektir. Çünkü doğal süreç ve toplumsal süreç bir arada ve birbirini besleyerek, keserek, dönüştürerek, yok ederek, doğurarak fakat sürekli yeni seçenekler ve potansiyeller yaratmaktan vazgeçmeyerek halen devam eden birikimsel bir süreçtir. Bu süreci ‘akmakta olan bir süreklilik’ olarak ifade eden Bookchin, bunu diyalektik doğalcılığın, Hegel ve Aristoteles diyalektiğinden ayrıldığı önemli bir nokta olarak görür;

“Ekolojik bir diyalektik, Aristoteles ve Hegel’in evrimsel bir doğa kuramı kullanmadıklarını, akmakta olan bir süreklilikten çok doğal dünyayı bir scala nature, bir ‘Varlık merdiveni’ olarak gördüklerini dile getirmek zorundadır. Bir ekolojik diyalektik, evrimi bu geleneğin içine yerleştirir ve scala nature fikrinin yerine zengin olarak dolayimli süreklilik fikrini ortaya koyar” (Bookchin, 2014: 137).

Aynı şekilde Bookchin, Hegel'in "kendiliğindenliği ve yaratıcılığı geri plana itme eğilimi gösteren" mutlak idealizmini de reddeder. "aksine bir ekolojik diyalektikte, bir Tanrı veya Mutlakta doğruğuna ulaşan bir son nokta olmayacaktır" (Bookchin, 2014:138). Çünkü diyalektik doğlacılık "sonluluk ve çelişmeyi, -herhangi bir idealistik ve doğaüstü anlamda "eksik" değil- şeyler ve görüngülerin gelişimleri açısından bitmemiş ve edimselleşmemiş oldukları anlamında, açıkça *doğal* olarak" ele alır (Bookchin, 2014:40). Diğer bir deyişle şeyler ve görüngülerin olma süreci içerisinde -kendiliğindenliğin ve yaratıcılığın da katkısıyla ortaya çıkabilecek- taşıdığı farklı potansiyellerine dikkat çeker. Ayrıca Hegel'in teleolojik (erekbilimsel) yaklaşımı giderek -geleneksel us'un da düştüğü- insanmerkezcilik yanlılığına sebebiyet verecektir. Çünkü insan, "varlık merdiveni"nde en üstteyse ve "ereğin" halihazırda son basamağıysa, kendinden aşağıda olanların omuzlarına basması yadsınmayacaktır. Bu açıdan ekolojik bir diyalektik insanı doğanın dışında tutmaz. Çünkü insan da tüm diğer canlılar gibi doğanın vazgeçilebilir bir parçasıdır.

Sonuç olarak Bookchin halihazırdaki us biçimimizin, doğa-toplum ikiliğini geri dönüşü mümkün olmayan bir eşiğe getirmedeki başat rolünü vurgular fakat aynı zamanda bu us biçiminin tek ussallık olmadığını da öne sürer. Eğer ekolojik bir topluma doğru meyledeceksek, diyalektik usun bu süreçteki yerinin kaçınılmazlığına değinir. Çünkü bizler yani "doğanın kendi kendisinin farkındalığı olarak" insan, geleneksel us'un aralarına sınırlar çizdiği bu görüngüleri; birbiriyle sürekli veya süreksiz bir halde karşılıklı bir etkileşim sürecinin içinde, sınırları muğlak olarak var olan ve var olmaya devam eden görüngüler olarak kavransak, bu görüngülerin muhtemel potansiyellerini de saptayabilir ve belki de onları "daha iyi" hallerine doğru yönlendirebiliriz. Belki de doğa ve insanın birlikteliğinden doğacak ekolojik bir topluma doğru. Böylece diyalektik doğalcılığın yöntemi de kabaca kendini gösterir; Olmuşu inceleyerek, olması muhtemel formülize etmek. Veya geleceği tasarlamak için geçmişe bakmak. Çünkü "hem geçmiş hem de gelecek şu anı kapsayan birikimsel, mantıksal ve nesnel bir sürekliliğin parçalarıdır" (Bookchin, 2014:43).

Buradan hareketle Bookchin ilk olarak geçmişe yönelir ve tarihsel bir analize girer. Bookchin önce doğa ve toplum ikiliğine, bu ikiliğin ilk tezahürlerine ve

bugünkü hallerini alış süreçlerine yani ekolojik krizin kaynağı olarak gördüğü hiyerarşinin ortaya çıkışına ve gelişimine odaklanır.

1.6.3. Ekolojik Bunalımın Kökeni Olarak; Hiyerarşi ve Tahakküm

Bookchin'in ekolojik krizin sebebi olarak tahakküme dayalı ve hiyerarşik olarak yapılanmış ilişkiler bütünü öne sürdüğünden bahsetmiştik. Ona göre insanın insan üzerinde kurduğu tahakküm giderek doğa üzerinde de kurulmuş ve sonuç olarak doğa ve toplum arasındaki uçurum neredeyse geri dönüşü olmayan bir noktaya doğru ilerlemiştir. Bookchin bu sürecin kökenlerini, devletlerin ve onlara ait kurumların, sınıfların hatta ekonomik ilişkilerin ortaya çıkışından bile daha önceye dayandırır ve böylece kendisini Marks'ın sınıf analizinden ayırarak hiyerarşi temelli bir analiz ortaya koyar (Bookchin, 2013). Bu sebeple kendi değimiyle "organik toplumların"⁶ - yani yazı öncesi toplumların- bir incelemesiyle analizini başlatmayı uygun görür.

Bookchin ilk olarak 'hiyerarşi' sözcüğüne ve onu ısrarlı kullanım amacına dikkat çeker ve; "hiyerarşi sözcüğünü tahrik amacıyla kullandım (...) hiyerarşi ile sınıf ve Devlet sözcüklerinin daha yaygın kullanımı arasında bir karşılaştırma yapılmasına yönelik güçlü bir kuramsal ihtiyaç vardır; bu terimlerin dikkatsizce kullanılması, toplumsal gerçekliğin tehlikeli biçimde basite indirgenmesine neden olabilir" der (Bookchin, 2013: 72). Kısaca hiyerarşi ve tahakküm kavramlarının çoğunlukla sanıldığı gibi sınıfların, devletlerin, kurumlarının veya ekonomik ilişkilerin ortaya çıkışıyla anlaşılamayacağından, sorunun temelini daha geride ve derinde olduğundan bahseder. Bu sebeple bu kavramların birbiri yerine kullanımına da bir set çekmek gerektiğini çünkü bunun en başta tarihi yanlış yorumlama, devamında da sorunun temeline yönelik yanlış bir saptamada bulunma riskini beraberinde getirdiğini düşünür. Ve de hiyerarşi ile neyi kastettiğini açıklar;

"Hiyerarşi sözcüğüyle, yalnızca sınıf ve devlet terimlerinin uygun bir şekilde sembolize ettiği ekonomik ve siyasi sistemleri değil; kültürel, geleneksel ve psikolojik

⁶Bookchin'in notu: "Bu ifadeyi çoğunlukla kendiliğinden oluşmuş, baskıcı olmayan ve eşitlikçi bir toplumu -bir araya gelme, karşılıklı bağımlılık ve birbirini umursamaya yönelik insan doğası kaynaklı ihtiyaçlardan ortaya çıkması açısından tam anlamıyla "doğal" bir toplumu- belirtmek için kullanıyorum" (Bookchin, 2013:73).

itaat ve komuta sistemlerini de kastediyorum. Bu tanıma göre; hiyerarşi ve tahakküm, ‘‘sınıfsız’’ ya da ‘‘Devletsiz’’ bir toplumda da kolaylıkla var olmaya devam edebilir’’ (Bookchin, 2013:72).

Bookchin hiyerarşinin kapsamını alışık olduğumuz söyleminin dışında genişletir ve sadece ‘‘yaşlıların gençler, erkeklerin kadınlar, bir etnik grubun başka bir etnik grup, ‘‘yüksek toplumsal çıkarlar’’ adına konuştukları iddiasındaki bürokratların kitleler’’ üzerindeki tahakkümünü değil örneğin ‘‘ (...) kentin kır, ve analizi çok daha güç olan psikolojik bir anlamda aklın beden, sığ bir araçsal rasyonelliğin ruh; toplum ve teknolojinin doğa üzerindeki tahakkümlerini’’ de kapsamın içine katar (Bookchin, 2013:72).

Marks’ın, bugünün bakışıyla son derece kapsayıcı ve de çokça mantıklı gelen sınıf analizinin, ‘‘çağımızın ekonomik meselelere, sosyal yaşamın diğer tüm cepheleri karşısında ne ölçüde üstünlük tanıdığını yansıttığını’’ dile getirir. Çünkü ‘‘gerçekten de ‘bu zamana kadar var olan tüm toplumların tarihi, sınıf mücadelelerinin tarihidir’ şeklindeki bir anlayış belirli bir zarafet ve görkem içerir’’ (Bookchin, 2013:72). Lakin Bookchin’e göre bütün bir hiyerarşi tarihini sınıf ilişkilerine; kabaca ‘‘toprağın, aletlerin, makinelerin ve bunların ürünlerinin mülkiyeti temelinde kurulan üretim ilişkileri’’ne bağlamak hiyerarşinin kapsamı için yeterli bir analiz ortaya koyamamaktadır. Aynı şekilde sömürü için de -çoğunlukla artı değer olarak bahsettiğimiz-; ‘‘(...) sırasıyla, birinin kendi maddi ihtiyaçları için, lüksler ve boş zaman için ve birikim ve teknolojinin üretken bir biçimde yenilenmesi için başkalarının emeğini kullanması’’ tanımını Bookchin’e yeterli gelmemektedir. Çünkü ‘‘hiyerarşi, Marks’ın sınıf tanımını içerdiği hatta tarihsel olarak sınıflı topluma yol açtığı halde, büyük ölçüde ekonomik bir tabakalaşma biçiminde atfedilen bu sınırlı anlamın ötesine geçer’’ (Bookchin, 2013:72-73).

Bookchin zorunlu veya gözle görülür bir sömürme olmaksızın da bir tahakküm ve hiyerarşi içeren ilişkiler bütünü var olabileceğinden bahseder ve hiyerarşinin kendince bir başka bağlamını daha dile getirirerek; ‘‘hiyerarşiyi; elitlerin kendilerine tabi olanları zorunlu olarak sömürmeksizin, onlar üzerinde farklı derecelerde denetime sahip oldukları karmaşık bir emir itaat sistemi şeklinde tarihsel ve varoluşsal olarak’’ değerlendirdiğini söyler (Bookchin, 2013: 73). Bununla birlikte ‘‘herhangi bir maddi

zenginlik formundan tamamen yoksun’’ elitlerin var olabileceğinden de bahseder. Örnek olarak da ‘‘Platon’un toplumsal bakımdan güçlü, fakat maddi bakımdan yoksul olan ‘‘koruyucu’’ elitlerini’’ gösterir (Bookchin, 2013: 73). Aslında yazı öncesi toplumlar için, zaman içinde farklılaşan konumuyla, örneğin ‘şamanlık’ müessesesi bunun en iyi örneklerinden biridir ki Bookchin organik toplumlar analizinde bundan sıklıkla bahseder.

Sonuç olarak Bookchin; toplumsal ekolojik bir bakış açısının hiyerarşi ve tahakküm kavramlarından ne anladığından ve sınıf ve devletten, ekonomik ve siyasi yapılardan bağımsız olarak da hiyerarşi ve tahakküme dayalı bir kavrayışın pekala var olabileceğinin altını çizer. Bunun doğru anlaşılması, ekolojik krizin çözümü adına toplumsal alanda gidecek radikal bir değişikliğin niteliği açısından son derece önemlidir.

1.6.4. Organik Toplumların Bakışı

Bookchin’in doğa-toplum ikiliğinin ortaya çıkışının ve günümüzdeki halini alışının temel sebebi olarak hiyerarşiyi gösterdiğinden bahsettik. Bookchin bu düşüncesinin kanıtlarını hiyerarşiye yabancı olan, organik toplumlar da dediği yazı-öncesi toplumların bireysel/toplumsal ilişkilerinde ve doğaya bakışlarında arar. Ona göre ‘cinsel iş bölümü ve kanbağına dayanan bu birleşik organik toplumların hiyerarşik ve nihayet sınıflı toplumlara parçalanması zamanla toplumun doğal dünyayla birliğini de bozmuştur’’ (Bookchin, 1996: 66).

Bookchin, yazı-öncesi toplumların, hiyerarşik ilişkilere dayanan bir toplumsal yapıları olmadığından dolayısıyla doğaya karşı tutumlarında da tahakküme dayalı herhangi bir bakış içermediğinden bahseder ve organik toplumların doğanın üstünde veya altında değil tersine tam içinde olduklarını ileri sürer (Bookchin, 2013). Fakat zamanla insanın insan daha da özelde erkeğin kadın, yaşlıların gençler üzerindeki tahakkümü giderek hem toplumsal hem de zihinsel birer refleks halini almaya başlamıştır. Ve bu durum da insanın hem kendine hem de doğal dünyaya bakışını tersi yönde etkilemiştir. Bookchin’e göre;

“İlksel toplumların eşitlikçi ilişkilerinin çözülerek yerini eşitsizliğin hiyerarşik sistemlerine bırakması, akrabalık sistemlerinin çökerek toplumsal sınıflara dönüşmesi, kabile topluluklarının çözülerek şehirleri yaratması ve en nihayetinde Devletin toplumun idaresine el koyması yalnızca toplumsal yaşamı değil; insanların birbirlerine karşı tutumunu, insanlığın kendine bakışını ve doğal dünyaya karşı tutumunu da kökten değiştirmiştir” (Bookchin, 2013:113).

İnsanın değişmekte olan doğa kavrayışı zamanla doğayı, insanın aşagısısında faydalanılması ve hatta sömürülmesi gereken bir ham madeler kaynağı olarak konumlandırmıştır. Bookchin organik toplumların bireye, topluma ve de doğaya bakışını anlayabilmek adına ilk olarak bu bakışın ne çeşit bir kültürel bağlama ve günümüzden farklı hangi değer yargılarına dayandığını ortaya çıkarmaya çalışır;

“Geriye dönüp iktisadi sınıfların ve siyasi Devletin olmadığı -kendi içlerindeki ve doğal dünyayla kurdukları yoğun dayanışmadan ötürü *organik toplum* olarak adlandırılabilir topluluklara doğru yaklaştıkça insanları, şeyleri ve ilişkileri onların ‘üstünlük’ ya da ‘astlıkları’ ile değil, eşsizlikleriyle tanımlayan bir bakış açısına dair daha büyük kanıtlar görürüz. Bu topluluklara göre, bireyler ve şeyler birbirinden daha iyi ya da daha kötü değildir; yalnızca birbirinden farklıdır. Hepsi kendi içinde değerlidir ve *eşsiz* niteliklerinden ötürü değer görür (...) Dünya pek çok bileşenin bir araya gelmesinden oluşan bir yapı olarak algılanır ve onun bütünlüğü ve uyumu için her parça vazgeçilmez önemlidir” (Bookchin, 2013:114).

Günümüz modern toplumun kullandığı bağlamda bir ‘bireysellik’ ya da sözde ‘bağımsızlık’ anlayışı olmadığı için her birey, topluluğa pratik katkısı ne olursa olsun, topluluğun varlığını sürdürebilmesi için gerekli ve değerlidir. Doğanın tam içinde, doğadan ayrı olmayan bir varlık olarak ilksel insan, bazen ılımlı çoğunlukla sert doğal şartlar altında hayatta kalabilmek için iş birliği ve karşılıklı yardıma muhtaçtır. Bu sebeple birey, topluluk için vazgeçilmez olduğu kadar topluluk da birey için vazgeçilmezdir. Her birey topluluğa karşı sorumluluk hissettiği gibi topluluk da her birey için ayrı ayrı sorumluluk duyar. Bookchin, Dorothy Lee’nin bu toplumlar üzerinde yaptığı çalışmalara atıfta bulunarak, bu ilişkilerin kanıtlarını toplulukların kültür ve dillerinden örneklerle açıklar;

“Örneğin, Wintu topluluğundaki bir anne bebeğini gölgeye ‘götürmez’, onunla birlikte gölgeye *gider*. Lider halkını ‘yönetmez’, halkının yanında *yer alır*. Lee’nin belirttiği üzere, ‘benim bir kızkardeşim, oğlum ya da kocam var’ demezler, daha doğrusu diyemezler. Bizim sahiplikle ifade ettiğimiz şeyleri onlar *birlikte yaşamak* terimiyle ifade ederler” (Lee, 1959’dan⁷ akt. Bookchin, 2013:115).

⁷ Bkz. Lee, D. (1959), *Freedom and Culture*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.

Çünkü bu toplumlar henüz baskı ve tahhaküm içeren değerlere sahip değillerdir. Bookchin, modern dillerde genellikle baskıyı ifade eden terimlerin, Wintu söz diziminde iş birliği davranışını belirtmek üzere düzenlendiğini belirtir (Bookchin, 2013:115). Bir başka örnekte Bookchin; topluluk içi dayanışma, iş birliği ve her bireyin üyesi olduğu topluluk içinde -ister yaşlı ister çocuk olsun- yüklendiği sorumlulukları göstermek adına Geleneksel Hopi toplumundan ve Hopilerde “toplayıcılıktan yemek hazırlamaya kadar neredeyse tüm temel yükümlülükler işbirliği içerisinde” gerçekleştiğinden bahseder. Bu toplumun bireyleri arasındaki grup dayanışması ve birlik olma duygusunu anlatırken aktardığı örnek şu şekildedir; “topluluğa yönelik bu tutumlar bireylerin her zerresine öylesine sinmişti ki Hopi çocukları beyazların idaresindeki okullara yerleştirildiklerinde, rekabete dayalı oyunlarda skor tutmaya büyük zorluklarla ikna edilebilmişlerdi” (Bookchin, 2013:115).

Organik toplumun bireyleri arasındaki iş birliği ve yardımlaşmaya dayanan bu yapı onların doğal dünya ile olan ilişkilerine ve doğal dünyayı kavrayışlarına da yansır. Mesela av zamanı “hayvanların derilerini ve etlerini insanlara bağışlaması için onlarla uzlaşılması gerekir” (Bookchin,2013: 119). Av öncesi ve sonrası yapılan ritüeller ve danslar da doğayla uzlaşımın, iş birliği içinde oluşun birer seramonisidir. Bookchin’e göre bu iş birliği ruhu organik toplumun hem sosyal hem de doğal alanda hayatta kalabilmesinin temeli olduğu gibi bu iki dünyanın karşılıklı etkileşiminin de ayrılmaz bir parçasıdır. Zira organik toplumun bakışında bu ikisi arasında bir ayrım yoktur. Toplum kendini doğadan ayırmaz tam tersine çeşitli yöntemlerle -ritüeller, ayinler, kehanetler gibi- ona daha da yaklaşır, yardım ve iş birliği talep eder. Çünkü organik topluma göre;

“Doğa yalnızca bir yaşam alanı değildir; kehanetleriye topluluğa nasihatlar veren, oluşturduğu kamufleajla topluluğun güvenliğini sağlayan, topluluk için kırık dallara ve ayak izlerine çok şey anlatan mesajlar bırakan, rüzgarın sesiyle topluluğa uyarılar fısıldayan, bitki ve hayvanlarıyla topluluğu besleyen ve sayısız işlev ve öğütleri açısından topluluğun hak ve yükümlülükler ağına dahil edilen bir *katılımcıdır*” (Bookchin, 2013: 118).

Yine bu katılımcılık anlayışı ve iş birliği ruhu topluluğun her alanında izlerini gösterir. Mesela bizim bugün mülkiyet, üretim araçlarının sahipliği ve benzeri

kavramlarla nitelediğimiz sahiplik olgusu bu topluluklar için bambaşka anlamlar taşır. Bookchin, organik toplumlarda “kullanım hakkı”nın mülkiyete üstün geldiğinin altını çizer ve kullanım hakkı pratiğini ise “topluluktaki bireylerin kullanma ihtiyacı duydukları kaynakları mülkiyetinde bulundurma özgürlüğü” olarak tanımlar (Bookchin, 2013:120). Kısaca organik toplumdaki mülkiyet anlayışı bizim bugün kavradığımız anlamından epeyce farklılık gösterir. Çünkü halihazırda bireysellik veya ‘ben’ kavramı organik toplumunun kavrayışında ‘biz’in üzerine çıkamadığı gibi bireysel çıkarlar da toplumsal çıkarları henüz alaşağı etmemiştir. Eğer ortada üretilmesi gereken bir değer varsa bu zaten yine toplumsal ihtiyaca yönelik bir değerdir. “Çalışmayı tek başına kişisel ihtiyaçlar değil, kolektif ihtiyaçlar yönlendirir; çünkü kullanım hakkının mülkiyet üzerindeki üstünlüğünde üstü kapalı bir biçimde kolektif talepler mevcuttur” (Bookchin, 2013:121).

Organik toplumun, bireylerine eşitliklerinden ziyade eşsizlikleri üzerinden değer biçtiğinden bahsetmiştik. Bireyler birbirinden üstün ya da aşağı değil yalnızca farklıdırlar ve tam da bu sebeple eşsizdirler. Her bireyin hem doğal hem de toplumsal alanda yaptıkları katkı haliyle farklı olacaktır fakat oldukça ilkel şartlarda yaşayan bu topluluklar için her türlü katkı vazgeçilmez derecede önemli ve değerlidir. Buna bağlı olarak da organik toplumda doğal veya toplumsal alanda herhangi bir hiyerarşik yapılanma veya tahakküm mekanizması gelişmeye yer bulamamıştır.

Böylelikle yine bizim bugün liderlik, şeflik, otorite, iktidar, itaat olarak adlandırdığımız kavramların organik toplumun bakışında yeri olmadığını görürüz. Bookchin’e göre, organik toplumdaki ‘idare’ anlayışı bizim bugün itaati ve komutayı gerektiren ‘yönetim’ kavrayışımızdan son derece farklıdır ve örneğin organik toplum bağlamında ‘liderlik’ten kasıt daha çok rehberliğe karşılık gelmektedir. Bu açıdan “liderin ‘iktidarı’ siyasal olmaktan çok işlevseldir (...) Lider, deneyim ve bilgeliğine saygı duyulan bir yol gösterici, öğretmen ve danışmandır. Onun ‘iktidarı’, avların ve savaş seferlerinin koordinasyonu gibi son derece belirli görevlerle sınırlıdır” ve bu iktidar “geleneksel değil, dönemseldir” (Bookchin, 2013:126).

Bookchin, bu kavramların özensizce ve tarihsel bağlamından kopuk bir şekilde bugünün değerleriyle örülü anlamlarıyla kullanımının, organik toplumların bakışını

doğru bir şekilde yansıtmadığından, dil vasıtasıyla ideolojik bir kullanıma tabi tutularak “geçmiş şimdiki zamanın içerisinde eritip asimile etmesinden ve geçmiş aydınlatmaya çalışır görünürken, aldatıcı bir biçimde onu bizden gizlediğinden” bahseder (Bookchin, 2013:126). Dilin bu kullanımı tamamen ideolojiktir ve sözcüklere yüklenen anlamlar tarihsel bir manipülasyon eşliğinde bağlamından koparılarak geçmişten elde edilebilecek kazanımların bugünün çıkarları uğruna içinin boşlatılması amacına hizmet eder. Bookchin’e göre;

“Bağlılığın yerini itaat, koordinasyonun yerini komuta, bilgeliğin yerini iktidar, vermenin yerini kazanma, armağanın yerini de meta almıştır. Hiyerarşi, sınıf ve mülkiyetin ortaya çıkmasıyla birlikte tarihsel bir gerçeklik kazanan bu değişimler, egemenliklerini dil üzerine genişletip toplumsal yaşamın bütünü üzerinde hak iddia ettiğinde muazzam ölçüde yanıltıcı olmaya başlarlar” (Bookchin, 2013: 126).

Hem doğal hem toplumsal alanda yaşatılan iş birliği ruhu, kullanım hakkı, toplumsal çıkarların bireysel çıkara üstün gelmesi gibi pratikler organik toplumda birer sözleşmeye tabi olmadan kendiliğinden -hayatta kalabilmek adına organik yollarla-detaylandırılmış süreçlerdir. Ve tam da bu sebeple tarih sahnesinde “bizim genelde ‘uygarlık’ dediğimiz tahakküm ve baskının karakışı baş göstermeden” önceki ilkel bakışı kavramamız ve “uygarlaşma” sürecindeki yerini anlamamız açısından son derece önemlidir. Çünkü organik toplumda “(...) topluluk ile yaşam dünyası arasındaki dayanışma topluluğun kendi içerisindeki dayanışmaya eklenmiştir. Bu içsel dayanışma sürdürüldüğü sürece, doğa da bundan beslenmiştir. Bu dayanışma çözülmeye başladığında, etrafındaki dünya da onunla birlikte çözülmeye başlamıştır” (Bookchin, 2013: 133). Son olarak Bookchin organik toplumlara dair elde edilen ve bu toplumların bakışını anlamada dikkat çekici nitelikte gördüğü özellikleri şu şekilde özetler;

“(...) bireyler, yaş grupları ve cinsiyetler arasında tam bir eşitlik; kullanım hakkı ve sonrasında da karşılıklılık; iç ilişkilerde zor kullanımdan kaçınma ve son olarak Radin’in⁸ deyişiyle “indirgenemez asgari”- yani, topluluktaki her bireyin, yaşama araçlarının elde edilmesine katkıda bulunmak için gerçekleştirdiği çalışma miktarına bakılmaksızın, “yiyeyeceği, barınağı ve giyeceği” sahip olmasını gerektiren (Radin’in deyişiyle) “devredilemez hakkı” (Bookchin, 2013: 127).

⁸Bkz. Radin, P. (1960) *The World of Primitive Man*. New York: Grove Press. s.212.

Böylece organik toplumu hiyerarşik bir yapılanmadan koruyan temel özelliklerden bazıları ortaya çıkmış olur; eşsizliğe dayalı bir eşitlik, kullanım hakkı ve karşılıklılık, tamamlayıcılık, indirgenemez asgariler ve -akrabalık ilişkilerine dayanan- kan ahdi. Bunların bir yasayla ya da kurumlarla sabitlenen toplumsal norm ve diktalar değil, bir arada hayatta kalabilmenin organik koşullarında ortaya çıkmış ve kuşaktan kuşağa aktarılan toplumsal pratikler olduğunu bir kez daha belirtmek gerekir. Bu toplumsal tutkalların tümüyle çözülmesi ise organik toplumda hiyerarşinin ortaya çıkışını beraberinde getirecektir.

1.6.5. Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı

Bookchin'e göre organik toplumlar başta hiyerarşi veya tahakküm içeren yapıları ve ilişkileri olmayan topluluklardır. Fakat tabii ki topluluğu oluşturan bireyler arasında belli bir iş bölümü ve günlük roller mevcuttur. Bookchin, bu günlük rollerin "cinsiyete, yaşa ve soya" göre tanımlandığından bahseder ve ekler;

"Soy kimin kiminle evlenip evlenmeyeceğini belirliyordu ve evlilik ile bağlanmış aileler genelde, doğrudan kan bağıyla bağlı akrabalar gibi, birbirlerine yardım etmek zorundaydılar. Yaş deneyim ve bilgeliğin yönünden bir prestij bahşediyordu. Son olarak, cinsiyet farklılıkları ise, toplumdaki temel iş bölümünü belirliyordu" (Bookchin, 2013: 147).

Bookchin bu üç rol içinde, organik toplumda- "sınıflar ve ekonomik sömürünün çıkışı öncesinde"- hiyerarşinin temellerinin gelişimi açısından, cinsiyet ve yaşla ilgili rollerin en önemlileri olduklarına dikkat çeker. İlk olarak cinsiyet faktörünü ele alır ve iş bölümünün cinsiyete dayalı farklılıklara dayanarak geliştirildiğini ortaya koyar (Bookchin, 2013). Fakat bu farklılıklar -en azından ilk aşamada- herhangi bir tahakküm veya statüye dayanmayan biyolojik ve işlevsel farklılıklardır. Bunların başında da kadının yegane "engeli" olan doğurganlık gelir. "İnsan yavrusunun uzun süren gelişimi ve bağımlılığı (...) annenin serbestçe hareket edebilme yetisini kısıtlar." Bu temel katı biyolojik ayırım "(...) avlanma görevini erkeğe, ev içi işleri kadına yükleyen" temel bir iş bölümünün ortaya çıkmasını sağlamıştır. "Anne çocuk ilişkisi -doğası gereği- kadını görece daha yerleşik bir yaşam biçimiyle sınırlar" (Bookchin, 2013:150).

Bununla birlikte Bookchin, erkeğin “fiziksel üstünlüğü”, kadının “kırılganlığı” veya “soyut düşünce gücünden yoksun olması” gibi çıkarımlara dayanan ve son derece çarpıtılarak bugünün eril bakışıyla yorumlanan bazı antropolojik çalışmaları eleştirir. Birçok organik toplumda kadın ve erkeğin ekonomik rollerinin birbirlerini tamamlar nitelikte olduğunun özellikle altını çizer. Kadının “zayıflığı” gibi bir algının “görelî” ve “kadınla erkek arasındaki kas farklılıkları ile ilgili” olduğundan fakat “doğal dünyanın insana dayattığı hayatta kalma görevi ile ilişkisi” olmadığından bahseder (Bookchin, 2013:149). Bookchin, bu toplumlarla ilgili yapılan birçok araştırmada da ortaya konduğu gibi kadınların en az erkekler kadar ağır işlerde çalışabildiği, en az erkekler kadar iyi avcılık yapabildiği örnekleri sıralar. Kısaca organik toplumdaki cinsiyete dayalı iş bölümü, herhangi bir statü içermediği gibi aksine “her iki cinsin ekonomik rolleri birbirini tamamlayıcıdır ve her iki cinsin bir diğerine verdiği desteğin yokluğu halinde topluluğun bütünlüğü bozulacaktır” (Bookchin, 2013:153). Cinsiyetlerden birinin diğerine tabiyeti söz konusu değildir lakin her ikisi de birbirlerinin iş birliğine ve yardımına muhtaçtırlar.

Fakat zaman içinde, bu genelde nüfus bakımından çok küçük ve nadiren dışa açık topluluklar büyümeye başladıkça, cinsiyetler arası toplumsal roller de bundan nasibini almaya başlamıştır. “toplulukların sayı ve büyüklüklerinin artmasıyla; bunların klan, kabile, kabile federasyonları şeklinde ayrılmaya ve birbirleriyle savaşmaya başlamalarıyla artan ölçüde erkek tarafından işgal edilen daha geniş bir toplumsal alan ortaya çıktı” (Bookchin, 2013: 151). Ne de olsa avcılık gibi savaş ve topluluğun korunması gibi görevler de erkeğe düşen iş bölümünün bir parçasıydı. Dolayısıyla Bookchin, erkeğin üstlendiği bu görevlerin ve bu görevlerle ilişkili görüngülerin toplumsal alanda giderek genişlemesinin, yavaş yavaş erkeğin üstünlüğüne dayanan bir toplumsal yapının temellerini oluşturduğundan bahseder. Bookchin bundan “genişleyen sivil alan” olarak söz eder ve ekler;

“Genişleyen sivil alan, erkeğin iş bölümündeki rolünün pragmatik olarak genişlemesi anlamına geldiği sürece, bundan ibaret kalır ve bundan fazlası olamaz (...) Ancak ve ancak toplumsal yaşamın kendisi hiyerarşik farklılaşmaya uğradığında ve kendi kavramlarıyla örgütlenen ayrı bir alan olarak ortaya çıktığında, sivil alan ve ev içi alan arasında bir çatışmaya rastlarız -hiyerarşiyi ev içi yaşama doğru genişleten ve yalnızca kadının tabiyetiyle değil, onun itibarsızlaştırılmasıyla da sonuçlanan bir çatışmadır, bu (...) Kadının çocuk büyütme yetileri kendinden feragate, duyarlılığı ise itaate

indirgenir (...) Erkeğin cesareti saldırganlık halini alır, gücü tahakküm kurmak için kullanılır, ısrarcılığı bencilliğe, kararlılığı baskıcı bir mantığa dönüşür. Ataerkilliği ise giderek yağma ve savaş sanatlarına yöneltilir” (Bookchin, 2013:153-154).

Fakat erkeğin “sivil alanı” her ne kadar genişlese ve toplumsal gerilimi artırsa da hala “kan bağlarının, aile yakınlıklarının ve cinsiyete dayalı iş bölümü temelindeki çalışma sorumluluklarının doğal ortamı ile kuşatılmış bulunmaktadır” (Bookchin, 2013:154). Dolayısıyla topluluğun ham maddelerini oluşturan bu fonksiyonlar birbirlerini tamamlayıcı nitelikte oldukları için, cinsiyete dayalı iş bölümünde meydana gelen farklılaşmalar toplumu derinden sarsacak ve bütünüyle değiştirecek olan “toplumsal çıkarların” ortaya çıkması için tek başına yeterli olamayacaktır. “Doğrudan bu doğal ortam ile çatışan ve organik toplumun zayıflıklarını, belki de artan gerilimlerini, bütünüyle çatlaklara dönüştüren toplumsal çıkarlar ortaya çıkana kadar insanla insan ve insalıkla doğa arasındaki birlik bozulmayacaktır” (Bookchin, 2013: 154).

Bookchin, organik toplumda hiyerarşinin temellerinin ortaya çıkışı adına, “akrabalık ilişkilerini ve iş bölümünü diğer gruplardan daha fazla yarıp geçen temel grubu bulabilmek için” topluluğun yaş gruplarına, yaşlılarına bakmamız gerektiğine değinir. Yaşlıların, toplumsal çıkarların ortaya çıkmasında büyük rolleri olduğunu savunur. Hatta onlar için “(...) toplumsal hayatın, toplumsal iktidarın ve onun hiyerarşik bir ekseninde kurumsallaşmasının *mükemmel* mimarlarıdır” der ve bu görüşünü de; “cinsiyetler birbirlerini ekonomik olarak tamamlar, fakat yaşlı ve genç için benzer bir durum geçerli değildir” çıkarımından hareketle temellendirir (Bookchin, 2013:154-155). Bookchin’e göre, yaşlanma süreci doğal bir olgudur fakat yaşlandıkça “doğal olmayan bazı farklı çıkarlar” elde edilir ve bu çıkarlar “eşsiz biçimde toplumsaldır.” Yaşlılar doğal olarak gitgide fiziksel güçlerini yitirir ve topluluğun diğer bireylerine bağımlılıkları artar. Bu noktada artık onların bakımı ve beslenmesi tamamen topluluğun “toplumsallığına” bağlıdır (Bookchin, 2013). Bu sebeple yaşlılık süreci beraberinde ciddi birtakım güvensizlik duygusu ve endişeyi beraberinde getirir. Yaşlıları toplumsal alanda bazı farklı çıkarlar elde etmeye iten temel sebep de bu endişedir.

Bookchin'e göre yaşlılar, "toplumsal güce, üstelik hiyerarşik toplumsal güce ihtiyaç duyarlar, bu durum biyolojik güçlerini kaybetmelerinin bir fonksiyonudur." Çünkü "(...) acımasız ve güvenli olmayan bir dünyada, doğal zorunluluklarla yönetilen bir dünyada, yaşlılar topluluğun en gözden çıkarılabilir üyeleridir" (Bookchin, 2013: 155). Özellikle yiyecek kıtlığı ve zorunlu veya acil göç gibi durumlarda, doğal bir zorunluluk olarak, toplumun ilk gözden çıkarılacakları yaşlılar olacaktır. Her ne kadar yetişkinlerin belli başlı sorumluluklarını paylaşabilir ve onların yüklerinin hafiflemesine yardımcı olabilseler de bu işlevleri onları vazgeçilmez kılmaya yetmeyecektir.

Bookchin, yaşlıların kendilerini bir nebze de olsa vazgeçilmez kılacak ve toplumsal alanda onları güçlendirecek yegane işlevlerini, -özellikle yazı-öncesi dünyada çok işe yarayan- onların bilgelik ve toplumun "bellekleri olma" özellikleri ile açıklar (Bookchin, 2013). Hem toplumsal hem de doğal alana ait her türlü deneyim, ritüeller, iş görüş biçimleri ve hatta kriz yönetimleri onların belleklerinde gizlidir. Dolayısıyla Bookchin, yaşlıların bilgelik ve belleklerini kullanarak toplumsal alanda yerlerini sağlamlaştırma sürecini şu şekilde aktarır;

"İlk olarak yaşlıların kendileri için bir nebze güç yaratmaları, sosyalleşme süreci üzerindeki denetimleri yoluyla mümkün olur. Babalar oğullarına, anneler kızlarına besin elde etme hünerlerini öğretir. Yetişkinler ise günlük faydalardan ritüellere kadar yaşamın neredeyse tüm detaylarını ebeveynlerine danışır (...) Çoğu zaman bu bilgi ilgi ve sevgi ile verilse de, her zaman tamamen karşılıksız değildir. Bilinçdışı bir şekilde de olsa, bu paylaşımlara genellikle belli miktarda bir kurnazlık ve bencillik sızar. Genç zihinler, tüm toplumlarda zorunlu olarak olması gerektiği gibi, yetişkinler tarafından şekillendirilmekle kalmaz, yetişkinlerin bilgeliğine -hatta belki de otoritesine- saygı duymak üzere biçimlendirilir" (Bookchin,2013: 156).

Böylece Bookchin yaşlıların, deneyim ve bilgeliklerini ve -yazı öncesi toplumda- toplumsal bellek olabilme işlevlerini toplumsal hayatı şekillendirmek ve bu alanda kendi yerlerini sağlamlaştırmak adına yer yer suistimal ettiğini dile getirir. Fakat yine de bunun hiyerarşinin "kurumsallaşması" için yeterli olamayacağını da ekler çünkü bu "olgunlaşmamış bir hiyerarşi biçimidir". Bu tarz bir hiyerarşi henüz masumdur çünkü "eşitlik matrisi içine gömülüdür." Yaşlanmak -'erken ölenler dışında'- herkesin ortak kaderi olacağı için tamamen yaşlılığa dair ayrıcalıklar nihayetinde herkes için geçerli olacaktır. Fakat toplumun hiyerarşik bir temelde

gelişmesine yönelik asıl ‘‘sorunlu olan nokta yaşlıların kendi ayrıcalıklarını *nasıl* kurumsallaştırmaya çalıştıkları ve nihayetinde *neye* ulaştıklarıdır’’ (Bookchin, 2013: 156-157). Burada Bookchin, hiyerarşinin gelişiminde ve kurumsallaşmasında ilk ve büyük basamak olarak, yaşlılığın deneyim ve bilgeliğinin, zaman içerisinde kahinlik ve özellikle ‘‘şamanlık’’ müessesesiyle birleşmesini ileri sürer;

‘‘Toplayıcı topluluklardaki yaşlıların ‘‘her zaman şu ya da bu şekilde büyücü doktor olarak bir işlevleri vardı’’, tarımsal klan topluluklarının gelişmesi ile birlikte yaşlılar, ‘‘esas güçleri’’ni ‘‘büyük ölçüde kendi denetimleri altında olan ritüellerden ve ritüelci toplumlardan’’ elde ettiler. Toplumsal güç doğanın belirli güçleri karşısında büyüsel gücün fetişleştirilmesi olarak belirginleşmeye başladı’’ (Bookchin,2013: 157).

Yaşlıların toplumsal alanda yer tutan bilgelik işlevleri zamanla ‘‘büyücü doktor’’ kahin ve devamında şamanlığa dönüşmeye başladığı ölçüde artık sadece toplumsal alanla sınırlı kalmaz ve doğal alana da bir müdahaleye dönüşür. Şaman, ritüelleri ve kehanetleriyle, doğanın gizil ve korku duyulan güçleri ile toplum arasında bir aracı rolü üstlenir. ‘‘Eğer avcı olan erkek şiddet konusunda, toplayıcı olan kadın beslenme konusunda uzman ise, şaman da korku konusunda uzmandır. Büyücü ve kahin olarak özelliklerin bir kişide toplanması çevrenin insanüstü gücü ile topluluğun korkuları arasında aracılık kurulmasını sağlar’’ (Bookchin,2013: 157). Fakat yine de şamanın tek başına manipölasyonu ve hiyerarşisini kurumsallaştırması da mümkün değildir. Çünkü büyü hizmetleri karşılığında ayrıcalıklar, kazançlar elde eden şamanın teknikleri başarısız veya yetersiz kalırsa pekala bu ayrıcalıkları ve hatta hayatını kaybedebilir. Bu sebeple Bookchin’e göre şaman; ‘‘ittifaklar aramalı ve daha da önemlisi, topluluğun genelinden korunmak için karşılıklı avantajlar sağlayacak iktidar merkezlerinin yaratılmasını teşvik etmelidir’’ (Bookchin,2013: 158).

Böylece şaman, organik toplumda, toplumun tamamını kapsamayan ve zamanla kendilerine özel birtakım ayrıcalıklar yaratacak ‘‘elit’’ bir grubun tohumlarını atar. Bookchin’e göre ‘‘(...) şamanlar, iktidarı profesyonelleştirir. Şaman, iktidarı toplumun tamamının bir ayrıcalığı haline getirmez, onu sadece dikkatli bir şekilde seçilen yardımcılarını girmeyi umabileceği bir grubun, seçilmiş birkaç kişinin ayrıcalığı haline getirir’’ (Bookchin, 2013:57). Bu işleviyle şaman ve onun yardımcıları, organik toplumun protoplazmasını oluşturan eşit ve katılımcı iş bölümü, karşılıklılık, tamamlayıcılık, akrabalık ilişkileri -‘‘kan ahdi’’-, bireylerin eşsizliği gibi

birçok kavramın bozulmasında büyük rol oynayarak- cinsiyete dayalı iş bölümünün başaramadığı- “erkeğin alanı haline gelmiş” sivil alan ve ev içi alanı karşı karşıya getirir. Radin’den alıntı yapan Bookchin; “Şamanlar, en basit ‘toplayıcı uygarlıklarda bile gayriresmi bir biçimde bir araya toplanırlar’ (...) Açıkça ifade etmek gerekirse, Radin, şamanist grupların siyasal kurumların başlangıcı olduğunu ima etmektedir” der (Radin, 1960’dan akt. Bookchin, 2013:157-158).

Şamanın kendi konumunu sağlamlaştırması için savaşçı şefler, yaşlılar, ve diğer şamlarla yaptığı ittifak toplumun siyasallaştırılması, ayrıcalıklı bir zümrenin ortaya çıkması ve hiyerarşinin kurumsallaşması adına önemli bir basamaktır. Bu aşamada artık ‘tahakküm, hiyerarşi ve kadının erkeğe tabiyeti artık ortaya çıkmaya başlamıştır’ fakat Bookchin’e göre yine de bu; organik toplumun, “örgütlü ekonomik sınıfların” ve açık bir şekilde sömürüye dayanan toplumsal tabakalaşmanın olduğu bir topluma dönüşümünü açıklamaya yetmez. Çünkü “kullanım hakkı, tamamlayıcılık ve indirgenemez asgari gibi ilksel kurallar topluma öylesine nüfus etmiştir ki bu erken dünyanın ekonomisinin şaşırtıcı bir biçimde bu sosyo-politik değişimlerden etkilenmediği görülür” (Bookchin,2013: 159). Bookchin bu durumun temel sebebi olarak ‘kan ahdi’ de dediği ‘kan bağınının dayattığı karşılıklı zorunluluklar’ı öne sürer. ‘Kan ahdi’nin bir getirisi olarak da ilksel toplumlarda fazla ve bireysel zenginleşmenin önüne geçen birtakım ‘düzey eşitleme mekanizmaları’ olduğuna değinir. Bunlar çeşitli biçimlerde görülebilir, Bookchin’in Nash’dan aktardığı üzere örneğin;

“Akrabalara veya yerleşik olarak birlikte yaşanan kişilere zorulu olarak verilen borçlar; ekonomik başarının ardından büyük bir ziyafet verilmesi; Kuzeybatı Kıyısındaki Amerikan Yerlileri’nin büyük miktarlarda değerli malı potlaç gibi harcama rakabetlerinde yok etmeleri, Orta Amerika’da sivil ve dinsel hiyerarşilerde görev almanın sonucu olarak ritüel bedelleri veya Ova yerlilerinin atlarını veya mallarını karşılıksız vermeleri” gibi (Nash, 1966’dan⁹ akt. Bookchin, 2013:159).

Bookchin, ‘düzey eşitleme’ye dair bu çeşitli uygulamalarının, organik toplumda bireysel zenginleşmeye karşı olumsuz bakışın bir göstergesi olduğunu savunur. Organik topluma göre ‘varlıklı bireyin zenginlikleri, sıklıkla, onun şeytani

⁹Bkz. Nash, M. (1966). *Primitive and Peasant Economic Systems*. Screnton, Pennsylvania: Chaldler Publishing Co. s.35.

güçler ile kötücül pazarlıklar sonucu zenginlik elde etmiş bir büyücü olduğunun kanıtı olarak kabul edilir” ve de “uygarlıkların ülkesel sisteminden farklı olan soy sisteminin” hakim olduğu ve akrabalarından meydana gelmiş bir toplumda, “kan bağının dayattığı karşılıklı zorunluluklar”, bireysel servetin “toplunun diğer üyelerine de etkin bir şekilde dağıtılmasını” gerekli kılar (Bookchin,2013: 159-160). Bookchin bu konuda Malloy’un gözlemlerini paylaşarak ekler; “topluluktaki ‘en zengin adam’ çoğunlukla ‘en yoksul adam haline gelir, çünkü maddi varlığının tamamını dağıtmıştır.” Bu kişinin “istendiğinde hediyeler sunmak, başlık parasını sağlamak ve topluluğun hayatta kalmasında belirleyici olan diğer işlevleri yerine getirmek” şeklinde belirli yükümlülükleri” olduğundan bahseder (Malloy’dan¹⁰ akt. Bookchin, 2013: 160).

Son olarak Bookchin, “kan ahdinin”; toplumun tamamını katılımcı ve tamamlayıcı bir şekilde kapsayan ekonomik ilişkilerin bozulmasının, bireysel çıkarların ortaya çıkışının ve toplumun hiyerarşik, devamında sınıflara dayanan bir sistemde yapılanmasının önünde duran son sağlam engel olduğunu da özellikle vurgular ve ‘kan ahdi’nin toplumsal işlev ve önemini şu şekilde açıklar;

“Bu ahit ilksel toplumda yaşamın temel bir olgusu olarak, yalnızca akrabalığı değil, aynı zamanda akrabalığın karmaşık hak ve ödevlerini de geçerli kılar. Hiyerarşi ve tahakkümün toplumsal sınıflar ve ekonomik sömürü biçiminde sağlamlaşabilmesi; karşılıklılığın metaların “serbest değişimi”ni mümkün kılması; kullanım hakkının yerini özel mülkiyetin, “indirgenemez asgari”nin yerini ise yaşam araçlarının bölüşümü için bir kural olarak ağır çalışmanın alması -bu çok geniş yapının çözülmesi ve yerini bir sınıf, değişim ve mülkiyet sistemine bırakması- için öncelikle kan ahdi tüm talepleriyle birlikte bozulmalıdır” (Bookchin,2013: 160).

Böylece Bookchin, günümüzün hiyerarşik ve tahakküme dayalı yapılanmasının izlerini, bu kavramlarla ilk başta tanışık olmayan organik toplumlarda zaman içinde nasıl ve hangi dönüşümleri takip ederek geliştiği üzerinden sürer. Organik toplumdaki toplumsal ve bireyler arası dayanışmayı, toplumu bir arada tutan dinamikleri, değerleri ve bu değerlerin doğayla kurulan ilişkiyi ne şekilde etkilediğini incelemek, günümüzün ‘kişisel gelişim’ ve ‘özgürlük’ kisvesi altında içi boşlatılmış ‘bireyselliğini’ ve ‘bireysel özerkliğini’, tamamen pragmatik değerlere dayandırılmış

¹⁰ Bkz. Malloy, P. (t.y) Bookchin ile kişisel yazışma.

ve ‘bir arada durma halinden’ öteye geçemeyen atomize bir ‘toplumsallığı’, son olarak da ‘iyi ve refah bir yaşam’ vaadiyle fetişist bir büyüme idealine emanet edilmiş ‘doğa’ kavrayışını anlamlandırabilmemiz açısından son derece önemli çıkarımlara hizmet edecektir.



İKİNCİ BÖLÜM

ANİMASYON SİNEMA VE EKOLOJİ

2.1. Animasyon Sinema

Animasyonun ortaya çıkışına, gelişimine ve sinema tarihi açısından önemine geçmeden önce temel olarak ‘animasyon’un ne anlama geldiğine bakmak yerinde olacaktır. Animasyon sözcüğünün dilimizdeki karşılığı olan ‘‘canlandırma’’, tıpkı sözcüğünün kendi dilindeki karşılığı gibi ‘‘hayat verme’’ anlamına gelmektedir. Aslında;

‘‘Canlandırmak (to animate) ve ilgili sözcüklerin -canlandırma (animation), canlandırılmış (animated), canlandırıcı (animator)- tümü ‘‘hayat vermek’’ anlamına gelen Latince ‘‘animare’’ fiilinden türemiştir ve animasyon film bağlamında bu, büyük ölçüde cansız çizgi ve formlarda hareket yanılsamasının yapay olarak yaratılması manasına gelir’’ (Wells, 1998:10).

Canlandırma eylemi insan türünün en eski tasvir ve taklit yöntemlerinden biridir. Özellikle ilksel insanlar gündelik kişisel deneyimlerini; çeşitli insan, hayvan, nesne v.b. tasvirlerini veya hayal güçlerinin yansımalarını mağara duvarlarına çizmek suretiyle ‘‘canlandırarak’’ onları adeta ölümsüz kılmışlardır. Bu eylemi ‘‘canlandırma/animasyon’’ diğer anlamıyla ‘‘hayat verme’’ olarak nitelememiz bir anlamda, insanın kafasının içinde soyut bir şekilde duran imajları, çizgiler ve şekiller vasıtasıyla anlamlı birer forma dönüştürmesinden, kısaca somut hale getirmesinden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple -çizerek- ‘‘canlandırma’’ eylemi en eski ve kendimizi en rahat ifade edebildiğimiz tasvir yöntemlerinden biri olarak hala geçerliliğini sürdürmektedir.

Sinemasal anlamda canlandırma ise; en basit haliyle görüntülerin bir anlam oluşturacak şekilde belirli bir sırayla art arda getirilmesi aracılığıyla bir hareket yanılsaması yaratılmasına dayanmaktadır. Bu yanılsama ise, gözün retinaya düşen görüntüleri bir süre için tutması, böylece art arda gelen görüntüler arasında boşluk kalmayacak şekilde onları devam eden görüntüler olarak algılamasıyla mümkün olabilmektedir. Buradan hareketle diyebiliriz ki ‘‘genel anlamda canlandırma, gerçekte devinimi olmayan nesne ya da görüntülerin devinimliymiş izlenimi verecek biçimde

düzenlenmesi ve kaydedilmesi yoluyla elde edilen görüntüdür. Canlandırma sinemasıysa, bu görüntülerin belirli bir senaryo çerçevesinde sinema dili kullanılarak bir araya getirilmesidir” (Hünerli, 2005’den¹ akt. Gökçearsan, 2010:349). Animasyonun ne olduğuna dair en sade ve akılda kalıcı açıklamalardan birini de ünlü animatör Norman McLaren yapar ve animasyonu “hareket eden çizimlerin” değil “çizilenlerin hareketi” sanatı olarak tanımlar ve ekler; “Her iki kare arasında ne olduğu, karelerin üzerinde olandan daha önemlidir” (Solomon, 1987’den² akt. Wells, 1998:10). Animasyon, tarihsel gelişimi içerisinde pek çok farklı formda ve teknikte icra edilmiştir. Bu açıdan animasyon, canlandırma teknikleri ve canlandırma için kullanılan materyallere bağlı olarak iki ana gruba ayrılır. Bunlardan ilki “Yassı-Düz Animasyon” dur ve Şenler’e göre;

“Bu teknik iki boyutlu bir yüzeyde animasyon platformunda oluşmakta; Seluloid, cut-out/kesme-çıkarma, collage/karma animasyon, bilgisayar animasyonu gibi türleri içermektedir. Yüzey animasyonunun en belirgin ve yaygın olanı çizgi film/cartoon’dir. Çizgi filmin dışında kalan tekniklerle canlandırma filmi yalnızca senaryo ve storyboard yardımıyla doğrudan doğruya kamera altında çekim yapılarak hazırlanmaktadır. Bu tekniğin ilk uygulaması 1908’de ilk çizgi film denemelerini yapan Fransız Emile Cohl’un, beyaz kağıt üstüne siyah renkle çizdiği çöpten adamlarını filme almasıdır” (Şenler, 2005:102).

Bir diğer teknik ise “Plastik/obje ve Kukla Animasyon” yöntemidir. Yine Şenler’in aktardığına göre bu grup içerisinde; Gölge/Silhouette Animasyon, Nesne Animasyon, Cam ve Kum Tekniği gibi çeşitli animasyon tekniklerini de barındırır. Nesne ve Kukla animasyonu bu grup içindeki en yaygın yöntemlerdir.

2.2. Animasyon Sinemanın Önemli Evreleri

Animasyon sinema tarihi Halas’ın öne sürdüğü üzere, en geniş ele alınış biçimiyle dört farklı evreden geçmektedir;

“1. Başlangıcındaki büyücülük ve gözbağcılığı dönemi,

2. 1920’lerde, çizgi-filmin sinema endüstrisinin tecimsel eğlence araçlarından biri durumuna gelmesi,

¹ Bkz. Hünerli, S. (2005), *Canlandırma Sineması Üzerine*. İstanbul: Es Yayınları.

² Bkz. Solomon, C. (ed.) (1987), *The Art of the Animated Image: An Anthology*, Los Angeles: AFI.

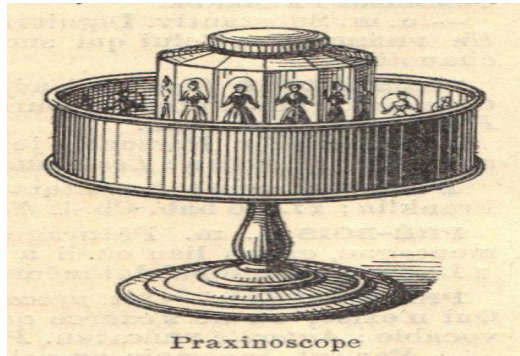
3. 1930 ve 1940'larda animasyon filminin uzun metrajlı eğlenti filmi biçimine dönüşmesine yol açan teknik gelişim dönemi,

4. Animasyon filminin, televizyon reklamlarından, özel deneme filmlerine ve eğitim filmlerine değin, her alanda büyük ölçüde yaygınlaşması dönemi'' (Halas, 1979:260).

John Halas'ın bu sınıflandırması animasyonun tarihsel gelişim süreci içinde temel olarak uğradığı geniş çaplı değişim ve gelişimlere dayanmaktadır. Animasyonun tarihsel dönüm noktalarını ve bu noktalar arasında geçişi temsil eden spesifik olaylara bakmak onun gelişim sürecini kavramak açısından daha faydalı olacaktır. Bu amaçla animasyon tarihçisi Giannalberto Bendazzi'nin 6 ana evreye ayırdığı animasyon sinema dönemlerine kısaca değinebiliriz.

Görüntülerle hareket ilizyonu yaratmanın, yani birbirinin devamı niteliğinde olan ve art arda gelecek şekilde düzenlenmiş görüntüleri kullanmanın -tarihte bu amaca uygun düşecek pek çok ilkel alet, eşya, çizim, friz, kabartma v.b. bulunsa da- günümüze yakın ilk önemli örneklerini eğlence amaçlı üretilmiş birtakım çocuk oyuncaklarında görüyoruz. Bu oyuncakların en kayda değerlerinden biri olanı ve animasyonun, sinema öncesi gelişimi için de önemli bir basamak olarak görüleni ise Emile Reynaud tarafından geliştirilen ''praxinoscope''dur. Bu oyuncak;

''Bir muyluya tutturulmuş silindirik bir kutudan oluşuyordu. Silindirin iç yüzeyindeki renkli bir kağıt şeridi, bir hareketin ardışık aşamalarını gösteriyordu. Silindir döndürüldüğünde bu aşamalar, muylu üzerine monte edilmiş aynalı bir prizmada hızla art arda yansır ve prizmaya bakan kişi çizilen görüntülerin serbestçe hareket ettiğini görürdü'' (Bendazzi, 2016:16).



Resim 2.1: Praxinoscope

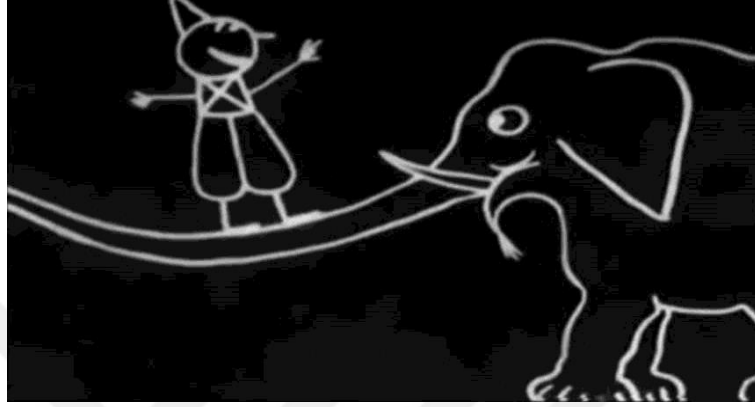
Bendazzi'nin aktardığına göre, bu oyuncak aslında ''zoetrope'' olarak bilinen bir başka oyuncakın bir çeşitlemesidir. Fakat Reynaud, ''praxinoscope''un patentini

alır ve onu bir çocuk oyuncağı olarak büyük miktarlarda üretmeye başlar (Bendazzi, 2016). ‘Praxinoscope’ın ve yaratıcısı Reynaud’un animasyon sinema tarihi açısından önemi ise bu noktadan sonra başlayacaktır. Reynaud icadını daha uzun süren görüntüler içerebilecek ve toplu gösterime uygun olabilecek şekilde geliştirmek için çeşitli denemeler yapar ve en sonunda 1889 yılında ‘*pantomimes lumineuses*’ olarak da bilinen ‘*theather optique*’ adını vereceği yeni bir gelişmeye imza atar. Praxinoscope’un bu geliştirilmiş versiyonunda ‘‘bir projektör ve daha fazla ayna sayesinde, izleyicilerin bir zamanlar doğrudan praxinoscope’un prizması üzerinde gördüğü görüntüler ekrana aktarılmıştır’’ (Bendazzi, 2016:16). Daha detaylı bir anlatımla, ‘‘praxinoskop için gerekli olan kısa, renkli görüntü şeritleri, daha fazla aynaya ve daha büyük bir ışık kaynağına bağlı ilkel bir projektör aracılığıyla bir ekrana geri yansıtılan, şerit üzerine boyanmış görüntülerin daha uzun makaraları haline’’ gelmiştir (Wells, 1998:2).

Böylece Reynaud, çizdiği görüntüleri bir ekrana yansıtmanın yolunu keşfederek henüz 1892 yılında, Paris’teki Grevin Müzesi’nde ilk sinema gösterimlerini gerçekleştirmiştir. Gösterimini yaptığı ilk ‘‘*pantomimes lumineuses*’’leri ise; ‘‘*Le clown et ses chiens* (The Clown and His Dogs), *Pauvre Pierrot* (Poor Pierrot), and *Un bon bock* (A Good Beer)’’ olarak bilinir. Bendazzi’nin aktardığına göre; Reynaud’un ‘‘*pantomimes lumineuses*’leri için her zaman seyirci vardı ki gösterimleri 1900 yılında bitirdiklerinde yarım milyondan fazla insanın onları gördüğü tahmin ediliyordu. Ancak 1895’te, Lumière’lerin Grevin Müzesi’nden sadece birkaç yüz metre uzaklıktaki tarihi projeksiyonundan sonra seyirci azalmaya başladı’’ (Bendazzi, 2016:17). Her bir yeni film için tüm görüntüleri tek tek elle çizmek hem çok meşakkatli olduğu hem de uzun zaman aldığı için Lumiere kardeşlerin fotoğrafların art arda gösterilmesine dayanan yeni tekniği zamanla -seyirci açısından- onun yerini almıştır. Lakin Reynaud, hem ilk sinema gösterimlerini yapması hem de animasyon sinemaya giden yolda ilk örnekleri üretmesiyle bu alanda kilometre taşı olmuştur.

Bendazzi, Emile Reynaud’un da içinde bulunduğu bu ilk dönemi ‘‘Before *Fantasmagorie* (0–1908)’’ yani ‘‘*Fantasmagorie Öncesi*’’ olarak adlandırıyor. Çünkü

animasyon tarihçilerine göre Fransız çizer ve animatör Emile Cohl'un 1908 yılında yaptığı yaklaşık iki dakikalık '*Fantasmagorie*' filmi, geleneksel tarzda -elle çizilerek- yapılmış ilk çizgi film olarak kabul edilmektedir.



Resim 2.2: Emile Cohl'un *Fantasmagorie* (1908)

filminden bir kare.

Bendazzi'e göre Cohl, bugün sinemanın sessiz dönem öncülerinden sayılan ve stop motion tekniğinin de ilk uygulayıcılarından biri olan J. Stuart Blackton'ın, gösterildiği 1907 tarihinde Avrupa'da ve Amerika'da çığır açan filmi *The Haunted Hotel*'den son derece etkilenir ve bu tekniğin sırrını keşfetmek için harekete geçer;

“Perili Otel (*The Haunted Hotel*) fazlasıyla taklit edildi ve çoğu sinemaseveri ilk kez gördükleri bu esrarengiz hareketin arkasındaki numarayı araştırmaya teşvik etti. Ayrıca Emile Cohl'un ki de dahil olmak üzere birçok insanın sinemaya olan ilgisini tetikledi. Blackton ve çağdaşları, animasyon çalışmaları için kare kare fotoğraflama tekniğini (frame by frame), ‘sihirli’ efektler yaratarak insanları ‘afallatmanın’ bir yolu olarak kullandılar. Blackton’ın katkısından sonra, film animasyonun kelimenin tam anlamıyla olabilmesi için yalnızca bir adıma daha ihtiyaç vardı. Bu adım, Paris’te Emile Cohl tarafından atılacaktı” (Bendazzi, 2016:26).

Emile Cohl'un, *Fantasmagorie* ile attığı bu ilk büyük adımla birlikte animasyon sinema, bugün artık geleneksel animasyon dediğimiz halini alma yoluna girmiştir. Devam eden yıllarda yeni animatörler tarafından animasyonun biçim ve tekniği gitgide geliştirmiş ve sıra içeriğe gelmiştir. Bu noktada Amerikalı karikatürist ve animatör Winsor McCay geleneksel animasyonun en büyük öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Hem daha önce görülmemiş derecede yenilikçi ve detaycı çizimleri -özellikle detaycı arka plan kullanımı- hem de animasyon sinemada karakter yaratımının ilk örneklerini vermesi açısından McCay, geleneksel animasyon için tam

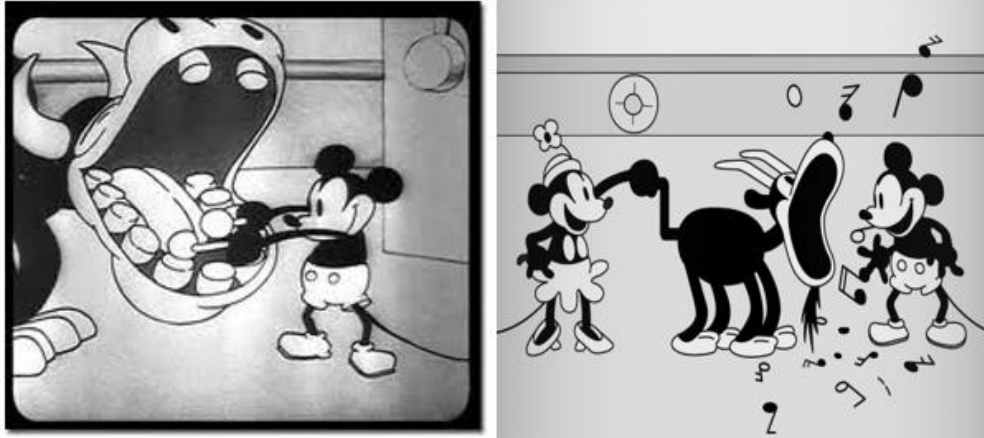
bir kilometre taşıdır. McCay'in yarattığı animasyon karakterler arasında en çok tanınanı ve ses getireni, bugün artık bir kült haline gelmiş 1914 tarihli *Gertie the Dinosaur* (Dinozor Gertie) olmuştur. McCay, özellikle *Gertie the Dinosaur* karakteri ile birlikte karakter yaratımı ve karaktere insansı nitelikler eklemenin animasyon sinemadaki ilk örneklerini vermiştir. Paul Wells'e göre "(...) bu antropomorfizm (yaratıkların insan özellikleri, yetenekleri ve nitelikleri ile donatılması) daha sonra Walt Disney'in çalışmaları" açısından da öncü bir rol üstlenecektir (Wells, 1998:15).

Sessiz dönemin diğer öncüleri arasında ise; Raoul Barre, John Bray, William Randolph Hearst, Max Fleischer, Otto Messmer gibi büyük animatörler sayılabilir. Animasyon sinemanın *Fantasmagorie* (1908) ile başlayan bu dönemi, "(...) tüm sessiz film dönemini kapsar ve kesin bir tarihle sona erer: 18 Kasım 1928, Walt Disney'in ilk 'talkie'si (sesli filmi) olan *Steamboat Willie*'nin halka açık gösteriminin yapıldığı gün" (Bendazzi, 2016:27). Bu tarihten 1951 yılına kadar olan süre, animasyon sinema tarihçileri tarafından Altın Çağ (*The Golden Age 1928-1951*) olarak adlandırılır. Lakin yine Bendazzi'ye göre animasyon sinemanın bu 'Altın Çağ'ı tam da modern tarihin en kötü yıllarına denk gelmektedir;

"Ekim 1929'da Wall Street borsası çöktü. Bunu Büyük Buhran izledi, tüm gezegeni vurdu ve uzun sürdü. Rusya, İspanya ve Almanya'da sayısız insan siyasi dogmatizm nedeniyle öldürüldü. Çin, 1937'deki kanlı Japon işgali sırasında bile durmayan bir iç savaşın içindeydi. İkinci Dünya Savaşı 50 milyondan fazla can kaybına yol açtı. O bittikten sonra da Soğuk Savaş başladı. Böyle bir ortamda 'Rüya Fabrikası'nın (*Dream Factory*) çiçek açması kimseyi şaşırtmasın" (Bendazzi, 2016:95).

Bu açıdan Walt Disney'in ilk harikası *Steamboat Willie* (1928), gerek 'sevimli' Mickey karakteri ve maceraları gerek de kullandığı yeni teknikler açısından izleyicileri dışarıdaki katı gerçeklikten bir süreliğine de olsa kopartabilme fırsatını sunuyordu. *Steamboat Willie* (1928)'in bu derece başarılı olmasının ardındaki en büyük özellik - tek başına- animasyonda senkronize sesi kullanarak bir devrim yapması değildi. Aslında Bendazzi'nin de belirttiği üzere *Steamboat Willie* (1928) filminden sadece birkaç ay önce Paul Terry'nin yönettiği *Dinner Time* (1928) filmi yayınlanmıştı. *Dinner Time* -vasat bir film olmasına karşın- senkronize sesi kullanma yeniliğini getiren ilk animasyon film olma özelliğini taşıyordu.

Fakat *Steamboat Willie*'yi farklı kılan ve seyircinin filme yoğun ilgi göstermesini sağlayan asıl unsur, senkronize sesin bu filmde nasıl kullanıldığıydı. Walt Disney; sadece izleyicinin ilgi ve sevgisini kazanacak bir karakter, tatmin edici bir görsellik ve olay akışı tasarımı değil, aynı zamanda animasyon sinemada zamanla tür içi temel bir özellik haline gelecek sesin,– Uyumsuzluk Faktörü (*Non-Concurrence Factor*) olarak da adlandırılan- gerçek hareketten bağımsız, görülen ile duyulunun “uyumsuz” olduğu bir kullanımını keşfetmişti. Böylece örneğin filmde “Mickey bir ineğin dişlerine vurunca ksilofon notaları işitilir(...)” ya da “(...) bir kuyruğu çektiğinde veya diğer karakterleri boğazladığında bir orkestranın çeşitli enstrüman seslerini duyarız (...) Bugün pek şaşırtıcı olmasa da 1928’de bu, sinemasal dilin şaşırtıcı bir ivmesiydi” (Bendazzi, 2016:96).



Resim 2.3: *Steamboat Willie* (1928) filminde iki kare; Willie çeşitli şekillerde müzik yapıyor.

Walt Disney sesin bu “uyumsuz” kullanımını keşfederek, aynı zamanda günlük yaşama ait verili gerçekliği değiştirmenin ve onu daha ilgi çekici ve hatta eğlenceli kılmanın da sinemasal bir yolunu keşfetmişti. Böylece devam eden yıllarda Disney, kendine has üslubuyla yeni karakterler ve filmler yaratmayı sürdürdü. Fakat asıl büyük atılımını 1937 yılında *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (*Snow White and the Seven Dwarfs*) filmi ile yaptı ki bu film tamamıyla animasyon olan ilk uzun metraj filmidir. Renkli bir müzikal olan *Snow White* yayınlandığı dönemde büyük ses getirdi ve çok kısa bir sürede dünya çapında 8 milyon dolar hasılatıyla -filmin bütçesi yaklaşık 1,5 milyon dolardı- kendi döneminin hasılat rekorunu kırdı (Bendazzi, 2016). Bu

filmin başarısıyla Disney, hem batmaktan kurtulmuş hem de sektördeki yerini sağlamlaştırmıştır.

Takip eden yıllarda özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın etkileriyle sinema endüstrisi büyük hızla ivme kaybeder. Bu durumdan en çok etkilenen sektörlerin başında da animasyon gelmektedir ki Disney'de bu durumdan oldukça etkilenir. Özellikle 1941 yılındaki meşhur Disney Grevi'nden sonra Disney'den ayrılan ve animasyon sinema için farklı arayışlara giren birçok animatör yeni bir dönemin başlangıcında etkin rol oynayacaklardır. Böylece 1951 yılına gelindiğinde animasyon sinemanın 'Altın Çağ'ı sona erer;

'' Dördüncü Dönem kısadır ve 1951'den (UPA'nın kısa filmi *Gerald McBoing Boing*'in projeksiyon tarihi), ilk uluslararası animasyon film festivalinin (Annecy, Fransa) tarihi olan 1960'a kadar uzanır. Kararsızlıkla karakterizedir. Disney ve taklitçileri ivme kaybetti, UPA yeni bir tarz önerdi, televizyon çağı başladı ve Avrupa'da orijinal bir animasyon üretimi doğdu. Ona "Bir Tarzın Doğuşu (1951–1960)" adını vereceğiz'' (Bendazzi, 2016b:1).

Gerald McBoing Boing (1950) adlı çizgi film, animasyon sinemanın yeni dönemi için önemli bir basamak olarak kabul edilir. Bu çizgi filmin animasyona getirdiği yeni tarz ile Disney'in sektörü domine eden animasyon üslubu ilk defa ivme kaybetmiştir. UPA'nın (*United Productions of America*) animatörleri (*başta; Robert "Bobe" Canon, John Hubley, Stephen Bosustow v.b.*) filmlerinde ''(...) Disney'in dayattığı hacimsel "O" stili yerine "I" stilini'' kullandılar yani; ''(...) iki boyutlu karakterlerin ve nesnelerin etrafındaki keskin, köşeli ana hatlar'' (Bendazzi, 2016b:6). Daha çok dergi, gazete -örn. *New Yorker*- gibi mecralardaki karikatüristik tarza dayanan bu üslup sinemaya aktarılacak istenmiştir. Biçimindeki radikal değişikliğin yanı sıra *Gerald McBoing Boing* filmi, ağzını açtığında sözcükler yerine çeşitli sesler çıkaran küçük bir çocuğun hikayesi olarak da dikkat çekmiştir. *Gerald McBoing Boing*, 1950 yılında *En İyi Kısa Animasyon Film Oscar*'ını kazandı. UPA animatörleri başta biçim olmak üzere içerikte de yaptıkları yeniliklerle animasyon sinema içinde yeni bir ekolün öncüleri oldular.

Özellikle televizyonun günlük hayatta yaygınlaşması ve hemen her eve girmeye başlamasıyla bu yeni tarz kendini gerçekleştirebileceği çok önemli ve etkili bir alan bulmuş oldu. Sektördeki tekelleşmenin kırılması ve yeni yayın mecralarının

orataya çıkışıyla artık animasyon sinemanın gitgide öznellesmesi, küreselleşmesi, ve yeni tür ve tazlarda üretimler çıkarması kaçınılmaz oldu. Bu gelişim süreci 1960 yılında yeni bir dönemi açarak taçlandı. Bendazzi, animasyon sinemanın Beşinci Dönemi'ni 1960-1991 yılları arası olarak ele alır ve bu dönemin, "televizyon dizilerinin ve auteur animasyonunun çiçek açmasıyla" başladığını ve "Soğuk Savaş'ın sonuçlanmasıyla" bittiğini dile getirir (Bendazzi, 2016b:97). Bu dönemde animasyon sinema, yeni pazar alanlarının açılması ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle artık dünya çapında yaygınlaşmış, hem sinemanın hem de televizyonun ve reklam sektörünün vazgeçilmezi haline gelmiştir.

Son olarak Bendazzi, animasyon sinema tarihinin son bölümünü, "Çağdaş Zamanlar" adını verdiği 1991-2015 tarihleri arası olarak ele alır ve; "1991'den bu yana Altıncı Dönem, ekonomik küreselleşmeyi, televizyon dizilerinin büyümesini, Japonya, Kore, Çin ve Hindistan gibi ülkelerdeki gelişmeleri ve seçkin auteur animasyonun sağlamlaşmasını" içerdiğinden bahsederek, animasyon sinemanın tarihsel dönüm noktalarını ayırdığı altı ana dönemi noktalar (Bendazzi, 2017:1).

2.2.1. Bilgisayar Animasyonu ve Pixar

Teknolojik gelişmelerle beraber animasyon film yapımında bilgisayarların kullanılmaya başlanması, animasyon sinema için yeni bir evrenin başlangıcı olmuştur. Başlarda bilim, mühendislik, askeri v.b. araştırma alanlarında kullanım amacıyla geliştirilen bilgisayar animasyonu, bilgisayar teknolojisinin gelişmesi ve kişisel bilgisayarların yaygınlaşmasıyla zaman içerisinde medya ve sinema alanlarında da kullanılmaya başlandı.

Şenler'in Filiz Aygenç'den aktardığına göre, -çok daha karmaşık gözüксе de- "bilgisayarla canlandırmanın son derece ayrıntılı işlemleri temelde canlandırma sineması ile aynı ilkelere dayanır. Animatör her şeyden önce arzu edilen modelin bir şeklini yapar. Çizilen model genellikle bilgisayar ekranında telden bir iskeleti andıran poligon ağlarından oluşmuş üç boyutlu nesne şeklindedir" (Aygenç, 1996'dan³

³ Bkz. Aygenç, F. (1996), "TV- Videografik Tasarımı Üzerine Deneysel Bir uygulama Çalışması" Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eseri, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

aktaran Şenler, 2005:108). Bilgisayar animasyonu en geniş tanımıyla görüntünün bütünüyle bilgisayarda üretilmesi anlamına gelmektedir. Burada artık kamera bilgisayarın ta kendisidir. Dolayısıyla çerçeve içinde gördüğümüz her şey; her bir karakter, nesne, arka plan ve detaylar, gölge ve ışık kullanımı, tonlama v.b. tamamıyla bilgisayar ortamında üretilmektedir. Buna CGI (*Computer Generated Imagery*) teknolojisi, türkçe karşılığıyla ‘Bilgisayar Üretilmiş İmgeleme’ denilmektedir. Bu yeni teknolojinin gelişmesi ve artistik alanda kullanılmaya başlanması özellikle sinema açısından daha önce var olmayan birtakım yenilikleri olanaklı kılmış ve yaratım aşamasında, hayal gücünün filmsel gerçekliğe aktarılabilmesi adına önemli imkanlar sağlamıştır.

Bilgisayar teknolojisinin animasyon sinema alanında kullanılmaya başlanması ise animasyon sinema ve animasyon ‘gerçekliği’ üzerinde çığır açıcı bir etki yapmıştır. Bendazzi’ye göre; ‘1950’lerde ve 1960’larda animatörler, elektronik ve bilgisayar teknolojisi ve onun duyuları birleştirme ve sanatı daha ‘eksiksiz’ estetik deneyimler sunabilecek sinerjik, birleşik bir bütün halinde bir araya getirme potansiyeli konusunda heyecanlandılar’’ (Bendazzi, 2016b:438). Yine Bendazzi, bilgisayar animasyonunun ilk büyük öncüsü sayılan John Whitney Sr.’ın da çalışmalarının motivasyonunu tam olarak buradan aldığını belirtir (Bendazzi, 2016b). 1970’lere gelindiğinde bilgisayarın sinemasal alandaki bu potansiyeli ilk büyük örneklerini vermeye başlamıştır. Özellikle Micheal Crichton’ın yönettiği *Westworld* (1973), ya da George Lucas’ın *Star Wars* (1977) filmleri, ilk defa içinde bu yeni teknolojiyle oluşturulmuş sahneler barındırmalarıyla kendi dönemlerinde epey ses getirmiş ve izleyicinin beğenisini kazanmıştır.

Animasyon sinema alanında ise geleneksel animasyonun iki boyutlu dünyası, bilgisayar animasyonu ile üçüncü boyuta taşınmıştır. Animasyonlar artık derinlik ve perspektif içermektedir. Ayrıca yine bilgisayar teknolojisi sayesinde karakterler, nesneler, mekanlar, arka planlar kısacası çerçevede gördüğümüz her bir detay son derece gerçekçi hale getirilmiş, geleneksel animasyonun iki boyutlu ‘yapay’ dünyası ve keskin sınırları, seyircinin adeta içine girebileceği üç boyutlu detaycı bir gerçeklikle yer değiştirmeye başlamıştır.

Pixar, animasyon sinemanın bu yeni çağındaki öncüsü olarak kabul edilmektedir. “1986’da kurulan Pixar Animasyon Stüdyoları, dijital çağ için animasyon sinemasında yeni bir modeli temsil etti. Animasyon ve dijital teknolojileri birleştirerek yenilik ve geleneği dengeledi” (Bendazzi, 2017:14). Pixar, üç öncünün bu yeni alandaki çalışmaları sayesinde doğar, bunlar; John Lasseter, Ed Catmull ve Steve Jobs’dır. 1984 yılında Disney’den ayrılan John Lasseter, Lucasfilm’in bilgisayar bölümünde çalışmaya başladı. Burada küçük bir proje -*The Adventures of Andre and Wally B. (1984)*- için birlikte çalışmak üzere Ed Catmull ile tanıştılar. Bu tanışıklık yine aynı bölümün bazı üyelerinin de katılımıyla kendi animasyon şirketlerini kurma fikrine dönüştü ve 1986 yılında Steve Jobs’ın bu bölümü Lucasfilm’den satın almasıyla, Pixar resmen kurulmuş oldu.

Aynı yıl Lasseter, *Luxo Jr. (1986)* adında iki masa lambasının hikayesini anlatan iki dakika uzunluğunda bir kısa film yaptı. Bu film Pixar bünyesinde yaptıkları ilk üç boyutlu bilgisayar animasyonu oldu ve *Luxo Jr.* karakteri şirketin amblemi haline geldi. Aynı zamanda *Luxo Jr.* 1986 yılı En İyi Kısa Film (Animasyon) dalında Oscar’a aday gösterilen ilk üç boyutlu bilgisayar animasyon filmi oldu (Pixar, 2021). İlerleyen yıllarda “Pixar kısa filmler yapmaya devam etti - *Red’s Dream (1987)*, *Tin Toy (1988, 1989’da En İyi Kısa Film Oscar’ını kazandı)* ve *KnickKnack (1989)* - ama asıl amacı uzun metraj bir film yaratmaktı” (Bendazzi, 2017:15).

Böylece 1995 yılına gelindiğinde dünyanın, tamamı bilgisayar animasyonu olarak üretilen ilk filmi, *Toy Story (Oyuncak Hikayesi, 1995)* gösterime girdi. Bu film animasyon sinema tarihi açısından -animasyon sinemanın dijital çağının başlangıcı olarak- büyük bir devrim olarak kabul edilmektedir. Bunun yanı sıra Kalkan’a göre; “Oyuncak Hikayesi filmiyle Pixar, animasyon filmlerde sürmekte olan Disney hegemonyasını sonlandırmış oldu” (Kalkan, 2014:12). *Toy Story (1995)* her kesimden büyük ilgi gördü ve ABD’de 192 milyon dolar, dünya çapında ise 362 milyon dolar hasılatıyla o senenin en yüksek gişe hasılatı yapan filmi oldu. Film, üç dalda Oscar adaylığı elde etti ve John Lasseter’a Özel Başarı Ödülü – *Special Achievement Oscar*-kazandırdı.

1997 yılına gelindiğinde ise Pixar, Disney ile on yıllık süreçte beş uzun film yapmak için anlaşma yaptıklarını duyurdu (Pixar, 2021). Fakat 2004 yılında Pixar, aralarındaki anlaşmayı yenilemek için Disney ile olan müzakereleri durdurma kararı aldı. Çünkü Bendazzi'nin aktardığına göre; Steve Jobs, Pixar'ı Disney kontrolünden kurtarmak istiyordu. Böylece 2006 yılında yeni bir anlaşma ile Disney, Pixar'ı satın almayı kabul ettiğini duyurdu (Pixar, 2021). Bendazzi'ye göre;

“Aslında anlaşma çok daha karmaşıktı ve Lasseter, Catmull ve Jobs'ın Walt Disney Şirketi'nde yönetici pozisyonları gelmesiyle sonuçlandı. Catmull, Pixar Başkanlığı görevini sürdürdü ama aynı zamanda Walt Disney Animasyon Stüdyoları'nın da Başkanı oldu. Lasseter her iki stüdyonun da Baş Kreatif Direktör'ü ve Walt Disney Imagineering'de Baş Yaratıcı Danışman oldu. Jobs, Disney'in yönetim kuruluna atandı” (Bendazzi, 2017:16).

Sonuç olarak Pixar satın alınmış olmasına rağmen aslında Disney'in yönetici kadrolarını ele geçirmiş oldu ve üretimlerine bağımsız bir şekilde devam etti. Pixar'ın *Toy Story* (1995) filmiyle açtığı yolla birlikte diğer büyük şirketler de bilgisayar animasyonu filmler yapmaya başladı. Dreamwork Animasyon, *Karınca Z* (1998) filmi ile bilgisayar animasyonu üretimine dahil oldu ve çok ses getiren *Shrek* (2001) filmiyle ilk defa 2001 yılında dağıtılmaya başlanan En İyi Animasyon Film Oscarı'nın da ilk sahibi oldu. Bununla birlikte Kalkan'a göre “(...) her beğenilen film hemen seri haline getirildi. Pixar Oyuncak Hikayesini, Blu Sky Studios Buz Devri'ni (Ice Age), Sony Pictures Animation Çılgın Dostlar'ı (Open Season) seri haline getirdi bu dönemde” (Kalkan, 2014:12).

Devam eden yıllarda da Pixar hemen her yeni filmiyle büyük ilgi ve beğeni toplayarak, bilgisayar animasyonunun öncü şirketi olmayı sürdürdü. Pixar, *Toy Story* (1995)'den başlayıp *Soul* (2020)' a kadar toplamda 23 adet uzun metraj film, bunun yanı sıra onlarca kısa film üretti. *Toy Story 3* (2010), *Finding Dory* (2016), *Incredibles 2* (2018) ve *Toy Story 4* (2019) filmleri, tüm zamanların en çok hasılat yapan 50 filmi⁴ arasında yer almaktadır. Bununla birlikte 15 Pixar filmi en çok hasılat yapan 50 animasyon film⁵ arasında yer alıyor. Stüdyo bugüne kadar çok sayıda başka ödülle

⁴Bkz. Wikipedia: List of highest-grossing films; https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)

⁵Bkz. Wikipedia: List of highest-grossing animated films. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_animated_films , (Erişim tarihi: 28.05.2021)

birlikte 21 Akademi Ödülü, 9 Altın Küre Ödülü ve 11 Grammy Ödülü kazandı. 10 Pixar filmi – sırasıyla; *Finding Nemo* (2003), *The Incredibles* (2004), *Ratatouille* (2007), *WALL-E* (2008), *Up* (2009), *Toy Story 3* (2010), *Brave* (2012), *Inside Out* (2015), *Coco* (2017), *Toy Story 4* (2019)- ilk defa 2001’den bu yana verilmeye başlanan En İyi Animasyon Film Akademi Ödülü’nün (*Academy Award for Best Animated Feature*) sahibi oldu, 3 film ise - *Monsters, Inc.* (2001), *Cars* (2006), *Incredibles 2* (2018)- bu ödüle aday gösterilip kazanamadı (Pixar, 2021).

2.3. Ekoloji Bilincinde Animasyonun Yeri

Özellikle kent gibi doğayla temasın sınırlı olduğu ortamlarda yetişen bireyler için; doğa, insan, çevre, insan ve doğa, insan ve diğer canlı/cansız varlıklar gibi genel anlamda ekolojik kavram ve ilişkiler bütününe algılayışımızda ve bunların şekillenmesinde televizyon ve sinemanın -özellikle animasyon sinemanın- önemli bir rol oynadığını söyleyebiliriz. Ekolojik krizin geri dönülemez hasarlar ve dönüşümler yarattığı ve yaratmaya devam edeceği içinde bulunduğumuz yüzyılda, sinemasal alanda da bu konuya eğilim gün be gün artmaktadır. Özellikle animasyon sinema bu noktada öncü bir rol üstleniyor. İlk üretimlerini vermeye başladığı yıllardan itibaren hikayelerinin merkezine insan olmayan karakterleri ve insan-dışı doğaya ait mekanları alan animasyon sinema, günümüzde de bu geleneğini sürdürmekte ve ekolojik temsilin önemli bir alanı olarak görülmekte. Animasyon sinemada ekolojik krize dikkat çeken filmlerin sayısı oldukça fazla. Bunun yanı sıra doğrudan bu konuyu ele almasa bile animasyon filmlerin önemli bir çoğunluğu, içerdiği insan olmayan karakterler ve insan-dışı doğa temalarıyla bir ekoloji temsili barındırmaktadır.

Hem Hollywood yapımlarında hem de dünya sinemasında ekolojik krizi ve insanın insan-dışı doğa üzerindeki etkilerini hikayesinin merkezine alan veya temasını insan-dışı doğa olarak seçen filmler oldukça yaygın; *Lion King* (1994), *Prentses Mononoke* (1997), *Ice Age* (2002), *Finding Nemo* (2003), *Madagascar* (2005), *Wall-E* (2008) gibi gişe rekortmeni filmler bu temadaki en bilindik örneklerden. Bu ve benzeri daha birçok film, tür içi bir özellik olarak eğleceye, mizaha, hoppa karakterlere yer verebilirken öte yandan insan ve doğa ilişkisine, ekolojik krizin sebep ve sonuçlarına ve insanın bu krizdeki yerine dair de önemli gösterge ve çıkarımlar

sunabilmektedir. Bu açıdan animasyon -özellikle son yıllarda artan bir ivmeyle- sadece belli bir yaş grubuna yönelik eğlenceli bir görsellikten ziyade, hemen her yaş grubuna hitap edebilen ve bizi yakından ilgilendiren meselelere dair birtakım yeni bakış açıları getirebilen bir tür olarak giderek güçlenmektedir. Ursula K. Heise'a göre; "animasyon, çocuklar için hafif bir eğlenceden ziyade artık kendisini savaş ve ayrımcılıktan, teknolojik yeniliklere ve çevresel krize kadar değişen sorunları ele alabilen olgun bir görsel tür olarak halka sunuyor" (Heise, 2014:301).

Konuya biraz daha genel bir açıdan bakacak olursak; sadece animasyon sinema değil özellikle çocukluk yılları açısından televizyonun ve daha da özelde çizgi filmlerin, çocukların kendi çevrelerini ve dünyayı anlamlandırmasında, davranış ve düşüncelerinin gelişiminde kısacası genel olarak öğrenme işlevi açısından önemi yadsınamaz. "Kaynaklar televizyonu insanların toplumsallaşmasını sağlayan, çocuklara küçük yaşta bilgi veren, sözcük bilgisini genişleten, ana babadan sonra en önemli etken olan bir araç olarak göstermektedir" (Waters, 1977'den⁶ akt. Güler, 1989:166). Çizgi filmler gerçekliği bir anlamda bozarak, karikatürize ederek kısacası eğlenceli hale getirerek sundukları için -genel olarak- eğlendirerek öğretmenin de önemli bir aracı olarak görülürler. Hatta Güler'e göre, çizgi filmlerin ortaya çıkışındaki ilk amaç öğretmektir. Bu açıdan çizgi filmlerin bir iletişim aracı olmasından ileri gelen toplumsal bir işlevleri vardır. Çünkü "(...) her çizgi filmin bir iletisi vardır ve bu iletiyi genellikle simgesel anlatımlar verir" (Güler, 1989:175). Örneğin; "La Fontain'in öykülerini temel alan Walt Disney'in çizgi filmleri ve çeşitli çizgi filmler bilgilendirmek ve bir sonuç çıkartmak amacını gütmektedir" (Güler, 1989:169). Ya da Şirinler (*The Smurfs*) gibi döneminin popüler çizgi filminde, hemen her bölümde bir kavram üzerinde durulur ve bunlar çoğunlukla kıssadan hisse yoluyla anlatılır. Mesela bir bölümde Şirin baba "birliktelik" kavramını bir dalın tek başına kolayca kırıldığı ama bir deste dalın bir arada kırılmasının ne kadar zor olduğu üzerinden anlatır (Güler, 1989:169).

⁶ Bkz. Waters, H.F. (1977) *What Tv Does To Kids*, Newsweek. February 21, s. 63.

Çizgi filmler veya animasyon sinema filmleri, davranış kalıpları üzerinde de birtakım etkilere sahip olabilmektedir. Örneğin Disney filmleri üzerine Hollanda’da yapılan bir çalışmaya göre; Yardımlaşma, fedakarlık ve arkadaşlık gibi temaları işleyen Disney filmleri izletilen bir grup çocuk ile bu temaların işlenmediği başka filmler izleyen diğer grup arasında bir puzzle yarışması düzenlenmiştir. ‘‘Regresyon analizi*, yardımsever Disney karakterlerine maruz kalan çocukların, bunu izlemeyen çocuklara göre arkadaşlarına yardım etme olasılıklarının daha yüksek olduğunu ortaya koymaktadır’’ (Leeuw & Laan, 2018: 159-174). Bu sonuç, kısa vadeli bir etkiye işaret etse dahi çizgi filmlerin davranış üzerindeki etkilerine dair önemli bir çalışmadır. Başka çalışmalar ise bazı çizgi filmlerin çocukların üzerinde şiddete meyil, korku, güvensizlik hissiyatı ve olumsuz davranış kalıpları geliştirme etkisine dikkat çekmektedir (Ekinci, 2015:70-84). Bu ve benzeri örnekler, çizgi filmlerin gelenekselleşmiş didaktik yapısının öğrenme, çocuğun kendisini ve çevresini anlamlandırma ve davranış kalıpları geliştirme sürecindeki -olumlu veya olumsuz- etkilerine işaret etmektedir. Özetle hem televizyon çizgi filmleri hem de animasyon sinema filmleri içeriklerinde, izleyici üzerinde olumlu veya olumsuz etkileri olabilecek bazı mesajlar taşımaktadır.

Fakat günümüzde animasyon sinema sadece belli bir yaş grubuna ve bu yaş grubuna uygun olarak hazırlanmış belli kalıp ve kodları kullanarak bir şeyler öğretmenin çok daha ötesine geçiyor. Bazı animasyonlar hala sadece çocuklara veya sadece yetişkinlere yönelik hazırlanıyor olsa da genel anlamda animasyon türü, artık her yaş grubunun içinde kendini ilgilendiren içerikler ve yine her yaş grubunun kendine göre bir mesaj bulabileceği bir tür olarak evrimine devam etmektedir. Dünya çapında gelmiş geçmiş en çok hasılat yapan ilk 50 filme⁷ bakıldığında; *The Lion King* (2019), *Frozen* (2019), *Incridibles 2* (2018), *Toy Story 4* (2019), *Toy Story 3* (2010), *Finging Dory* (2016) ve benzeri pek çok animasyon filme rastlamamız bunun bir kanıtı olarak gösterilebilir.

⁷Bkz. Wikipedia: List of highest-grossing films. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films , (Erişim tarihi: 30.05.2021)

* Regresyon Analizi: İki ya da daha çok nicel değişken arasındaki ilişkiyi ölçmek için kullanılan analiz metodudur.

Bu açıdan animasyon sinema, başta ‘‘dijital animasyonun mümkün kıldığı şaşırtıcı görsel stil genişliği (tamamen hayali birçok dünyanın canlı foto-gerçekçiliği), ciddi tarihsel ve politik meselelerle etkileşim ve Japon animesine duyulan küresel hayranlığın (...)’’ da katkısıyla dünya çapında hemen her yaştan ve kültürden seyircinin ilgisini çekmeyi başararak, eğlendirir hatta şaşırtırken birtakım mesajlar verebilmenin de günümüzdeki en etkili -ulaştığı her kesimden geniş kitle açısından- aracı olarak karşımıza çıkıyor (Heise, 2014:301). Tam da bu sebeple animasyon sinemanın ekoloji bilinci açısından da öneminin giderek arttığını söyleyebiliriz.

Günümüzde ekolojik kriz ve buna bağlı çevresel etkileri, devlet veya özel sektörün zarar verici karar veya girişimleri, yine bu konuda yeterli kanun veya caydırıcı hükümlerin eksikliği veya uygulanmaması, yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olan türlerin korunması ve farkındalığı gibi ekolojik sorunları ve süreçleri hem yerel hem de küresel alanda önlemeye yönelik çalışmaların etkinliğinin, kamusal alandaki farkındalık ve katılım düzeyiyle yakından ilişkili olduğu göz ardı edilemez bir gerçek. Buradan hareketle örneğin biyoçeşitliliğin korunması ve toplumsal farkındalığı üzerine çalışan bazı araştırmacılar; geniş bir küresel izleyici kitlesine hitap edebilme özelliği göz önüne alınarak animasyon sinemanın, kitlelere acilen ihtiyaç duyulan koruma ve farkındalık gibi önemli konularda bilgi verebilme potansiyeli üzerinde duruyorlar (Yong, 2011).

Dreamworks Animasyon, Disney-Pixar, 20th Century Fox gibi şirketlerin Dünya çapında büyük gişe başarısı ve sayısız ödül kazanmış animasyon filmleri sadece ABD’de değil, en kritik biyoçeşitlilik ve koruma sorunlarından bazılarının yaşandığı; Brezilya, Peru, Endonezya, Filipinler gibi tropik ülkelerde de geniş bir izleyici kitlesine ulaşmaktadır (Yong, 2011). Bu açıdan mesela; *Madagascar (2005)*, *Happy Feet (2006)*, *Kung Fu Panda (2008)*, *Rio (2011)* gibi popüler film serileri, soyları tükenme tehlikesiyle karşı karşıya olan hayvanları, onların doğal ortamlarını veya - hayvanat bahçesi gibi- insan yapımı ortamlardaki hallerini içerebildiği gibi doğrudan koruma ve tükenme ile ilgili problemlere de değinerek, bu konu üzerine toplumsal alandaki farkındalığı artırabilme işlevine sahipler. Aslında bakıldığında zaman bu, animasyon sinema için yeni bir özellik sayılmaz;

“Koruma (biyoçeşitliliği), ekolojik veya geniş çevresel temalara sahip animasyon konsepti Walt Disney’in *Bambi* filmi ile 1940’lara ve daha yakın tarihli; küresel çevre hareketinin bir simgesi haline gelen *FernGully: The Last Rainforest*, filminin Rio de Janerio’da yapılan 1991 Dünya Zirvesi’ndeki önemli gösterimine kadar uzanıyor” (Yong, 2011:245).

Animasyon sinemanın ilk yıllarından beri edindiği bu işlevi, son yıllarda daha da dikkat çekici örneklerle karşımıza çıkabiliyor. Bazı animasyon filmler, sadece tehdit altındaki türleri, ekosistemleri veya genel anlamda ekolojik krize dair kavram ve problemleri değil bu problemlerin gelişim süreçlerini, insanın bu krizdeki önemli yeri ve katkısını ve hatta birtakım ekonomi-politik süreçleri de hikayesine dahil ediyor ve geniş bir izleyici kitlesinin de bu konulara ilgisini tetikliyor. Mesela, *Rio* (2011) filmi, Blu isimli bir Makaw papağanı üzerinden uluslararası yaban hayatı ticaretini hikayesinin merkezine alırken, *Finding Nemo* (2003) filmi, Nemo isimli palyaço balığının kaçırılma hikayesi eşliğinde yasadışı deniz canlıları ticaretine dikkat çekmektedir. Veya daha farklı bir örnek olarak *Cars 2* (2011) filmi, eğlenceli bir casusluk hikayesi üzerinden büyük yakıt şirketlerinin, çıkarları doğrultusunda dünyayı nasıl manipüle ettiklerine değiniyor. *Wall-E* (2008) ise, çağımızın en büyük sorunlarından biri olan tüketim çılgınlığı eşliğinde çevre kirliliğinin, distopik bir gelecek üzerinden muhtemel sonuçlarını gösteren bir dünya tasviri sunuyor. Sadece çevre kirliliği, makineleşme, tüketim çılgınlığı gibi konulara dikkat çekmesi açısından değil; insanlar olarak yaşam tarzlarımızı ve gündelik akışta üzerinde fazla durmadığımız zarar verici pratiklerimizi ve giderek hem kendimizi hem de dünyayı neye dönüştürdüğümüzü göstermesi açısından da ilgi çekiçi bir yapım. *Prences Mononoke* (1997) filmi ise hikayesinin merkezine tam da Bookchin’in bahsettiği birinci ve ikinci doğa arasındaki çatışmayı koyuyor ve ikinci doğanın, birinci doğa üzerinde tahakküm kurma isteğinin nasıl tüm dengelerin altüst olmasına sebebiyet verdiğini gösteriyor. Bunun gibi önemli ekolojik problemler üzerine animasyon sinemanın farkındalık yaratıcı işlevinin farklı tezahürleri açısından daha pek çok filmi örnek olarak göstermek mümkün.

Fakat belirtmek gerekir ki bu farkındalık maalesef sadece pozitif yönde seyretmeyebiliyor. Bazen çok popüler hale gelen animasyon filmler veya karakterler, ironik bir şekilde, dikkat çekmek istedikleri meseleleri daha da trajik hale

getirebiliyorlar. Bunun en çarpıcı örneklerinden biri olarak; *Finding Nemo* (2003) filmiyle, akvaryum balığı ticaretinde dünya çapında artan palyaço balığı (*Clown Fish*) talebi gösterilebilir (Shon, 2016). Yine devam filmi olan *Finding Dory* (2016) filminin yayınlanmasının ardından filmin popüleritesinin, mavi cerrahbalığı (*Blue Tang*) talebinde benzer bir etki yaratması potansiyeli biyoçeşitlilik ve koruma araştırmacılarını endişelendirmiştir (Swanson, 2016). Nemo ve Dori gibi çok sevilen bazı karakterler birçok izleyicinin evinde kendi Nemo veya Dori'sine sahip olmayı istemesi gibi -bu türleri tükenme tehlikesiyle karşı karşıya bırakabilecek- yanlış bir etki yaratabilmektedir.⁸



Resim 2.4: İnternet üzerinden dünya çapında yapılan ‘Nemo’, ‘Dori’ satışı.⁹ ‘Dory’i mi arıyorsunuz?’, ‘Nemo’yu mu arıyorsunuz?’

Bir başka negatif etki ise filmlerin verdiği mesajların, izleyiciler tarafından yanlış anlaşılabilme kapasitesidir. Yine *Finding Nemo* (2003) örneğinden devam edecek olursak; ABD’de, filmin verdiği ‘‘balıkların yeri akvaryum değildir’’ mesajından etkilenen çok sayıda akvaryum sahibi izleyicinin, balıklarını ‘‘serbest bıraktıkları’’ düşünülüyor. Fakat tabii ki yanlış okyanusa. ABD’de, çoğu tropikal olmak üzere birçok yabancı türün, normalde karşılaşılması mümkün olmayan noktalarda görüldüğü tespit edilmiştir. İyi niyetle yapılan bu serbest bırakma eylemi o bölgelerin doğal ekolojik dengesini bozmaktadır (Arthur, 2011). Dolayısıyla

⁸ *Finding Nemo* (Kayıp Balık Nemo) 2003, filminin başkarakteri Nemo, ‘‘Clownfish’’ olarak da bilinen bir Palyaço Balığı (*Amphiprion ocellaris*)’dır ve devam filmi olan *Finding Dory* (Kayıp Balık Dori) 2016, filminin başkarakteri olan Dory, ‘‘Blue Tang’’ olarak da bilinen Mavi Cerrah Balığı (*Paracanthurus hepatus*)’dır.

⁹Bkz. <https://www.liveaquaria.com/pic/article.cfm?aid=326> (Erişim Tarihi 29.05.2021)

animasyon film üzerinden verilen mesaj eşliğinde amaçlanan etki her zaman istenilen sonuca ulaşamayabiliyor.

Sonuç olarak nihai etkisi pozitif de olsa negatif de olsa animasyon sinema ekolojik bilinç açısından başta öğrenme ve farkındalık, devamında algı ve davranış kalıplarımıza etkisi gibi pek çok potansiyele sahip. “Bir koruma (amaçlı) sosyal yardım aracı olarak etkinlikleri üzerinde deneysel çalışmalar hala eksik olsa da, açık olan şey, animasyon prodüksiyonlarının farklı yaş gruplarından ve sosyo-kültürel geçmişlerden olan geniş bir kitleye hızlı bir şekilde hitap edebilmesidir” (Yong, 2011:249). Bu açıdan animasyon filmlerin içerdiği temsil ve mesajlar, genel anlamda ekoloji bilincimizin gelişimi ve dönüşümündeki yeri açısından incelenmeye değer son derece önemli kaynaklar olarak karşımıza çıkıyor.

2.4. Animasyon Sinemanın Ekoloji Temsillerine Genel Bir Bakış

Animasyon sinemanın ilk örneklerinden bu yana içerdikleri insan-dışı karakterler ve insan-dışı mekanlarla, ister doğrudan ister dolaylı olarak birtakım ekoloji temsilleri barındırdığından bahsettik. Özellikle genel anlamda ekolojik kriz ve buna bağlı görüngüleri kendine dert edinen, ekolojik farkındalığı artırmaya yönelik bazı mesajları hikayelerinin merkezine alan animasyon filmlerin giderek çoğaldığından da söz ettik. Buradan hareketle animasyon sinema açısından birer öncü haline gelmiş, filmleri dünya çapında büyük beğeni ve başarı kazanmış ve içeriklerinde birtakım ekolojik kaygılar veya temsiller taşıyan iki büyük animasyon şirketine ait bazı filmleri örnek olarak ele almak, animasyon sinemanın ekoloji temsillerine genel bir bakış atabilmek açısından aydınlatıcı olacaktır.

Animasyon sinemanın Batı’daki en önemli temsilcisi olarak ABD’yi, daha da özelde Hollywood’u göstermek yanlış olmaz. Hollywood içersinde ise gerek animasyon sinemanın ilk büyük örneklerini vermesi ve uzun yıllar sektörde neredeyse tek başına etkin olması, gerekse günümüzde hala etkinliği sürdürmesi açısından Disney (2006’dan beri Disney-Pixar) önde gelen animasyon stüdyosudur. Uzak Doğu’da ise, Dünya çapında beğenilen ve geniş bir hayran kitlesine sahip olan manga

kültürünün sinemasal alana yansması olarak animeleriye Japonya'nın, daha da özelle; yaptığı filmlerle dünya çapında büyük başarılar kazanması, animeyi ve Japon kültürünü Dünya'ya sevdirmesi açısından Stüdio Ghibli'nin, animasyon sinemanın Uzak Doğu'daki en büyük temsilcisi olduğunu söyleyebiliriz.

Bu açıdan animasyon sinemanın ekoloji temsillerine yapacağımız genel bakışta, bu iki stüdyonun içeriğinde ekolojik temsiller taşıyan, dünya çapında bilinirliğe sahip popüler filmleri örnek olarak ele alınacaktır.

2.4.1. Batı'nın Ekoloji Temsili; *Disney Örneği*

Disney filmlerinin, ilk örneklerinden başlayarak yakın zamandaki filmlerine kadar, farklı konu ve karakterleri işlese de benzer hatta çoğu zaman aynı kodları kullandığı görülmektedir. Birçok film; *Bambi* (1942)'den *The Lion King* (Aslan Kral, 1994)'e, *The Jungle Book* (Orman Kitabı, 1967)'den *Tarzan* (1999)'a, *Pocahontas* (1995)'tan *Moana* (2016)'ya ve daha nice örnek aralarında uzun yıllar olsa da benzer anlatı ve kodları hikayelerinde barındırmaktadır. Bu açıdan Disney'in, ilk uzun metraj filmi *Snow White and the Seven Dwarfs* (Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, 1937)'un yayınladığı 1937 senesinden, 2006'daki Pixar ile birleşimine kadar olan süreçte, doğrudan veya dolaylı olarak bazı ekolojik temsillere veya mesajlara sahip animasyon filmleri, birçok açıdan benzerliğe ve bir anlamda 'tutarlılığa' sahiptir diyebiliriz.

Disney'in ilk uzun metraj filmi *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937) ile başlayacak olursak; bu erken dönem örneğinde dahi Disney'in devam eden yıllarda birçok farklı filmde kullanacağı bazı ekolojik temsil ve kodlara rastlıyoruz. Bunların başında, "güzel" ve "cana yakın" başkaraktere eşlik hatta adeta yardımcılık eden, "sevimli" ve "evcil" hayvan karakterler temsili vardır. Bu filmde iyilik ve kötülük kavramları sınırları son derece belli kodlar ve karakterler ile ayrılırken, güzellik ve çirkinlik algıları da aynı şekilde iyiye veya kötüye özgü nitelikler olarak net sınırlarla ayrılmıştır. Böylece film boyunca, iyiyi temsil eden Pamuk Prenses'e -hem maddi hem de manevi olarak- her şeyin "iyisi ve güzeli" eşlik ederken, kötüyü temsil eden Kraliçe'ye her şeyin "kötüsü ve çirkin" eşlik edecektir. Buna hayvanlar veya hava şartları gibi doğal fenomenler de dahildir. Filmde güzellik veya sevimlilik gibi insan

tarafından yaratılmış değerler üzerinden hayvanların iyiye veya kötüye ait olma açısından net bir konumlandırılmaya tabi tutulduğunu görüyoruz. Böylece Pamuk Prenses'e devamlı olarak geyik, serçe, tavşan, sincap, rakun v.b. "sevimli" dolayısıyla "iyi" hayvanlar eşlik ederken; Kraliçe'nin bulunduğu sahnelerde fare, karga, akbaba gibi "çirkin" olarak atfedilen dolayısıyla "kötü" hayvanlar görülmektedir.



Resim 2.5: Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler (1937) filminden iki kare; Pamuk Prenses ve etrafını saran "sevimli" hayvanlar (sol), Kötü Kraliçe ve kargası (sağ).

Ayrıca bazı sahnelerde hava durumu veya şimşek, yağmur, gök gürültüsü gibi doğal fenomenler de karakterler arasında iyiye ve kötüye göre paylaştırılmıştır. Pamuk Prenses birçok sahnede güneşli ve açık havada temsil edilirken, Kraliçe beraberinde yağmur ve şimşekleri getirmektedir. Dolayısıyla Disney'in henüz bu ilk örneğinde dahi, tamamen insan yaratımına özgü "güzellik", "sevimlilik" veya "çirkinlik" gibi kodlar açısından, hayvanlar ve doğa olayları arasında iyiye veya kötüye ait olmak üzerinden hiyerarşik bir konumlandırmanın mevcudiyetini gözlemleyebiliyoruz.

Bambi (1942) filmi ise animasyon sinemada doğrudan ekolojik bir kaygı taşıyan ilk ve önemli örneklerin başında gelmektedir. Bambi, ileride ormanın "kralı" olacak bir geyik yavrusudur. Film, Bambi'nin doğumu sebebiyle "yeni prens'i" görmek için sabırsızlanan çeşitli orman hayvanlarının harekete geçmesiyle başlamaktadır. Daha bu ilk sahnede bile, insana ait kurumsallaşmış bir kavram olan hiyerarşi olgusunun, insan-dışı doğada da var olduğu iddiasını görüyoruz. Devam eden sahnelerde film, genel olarak birlikte huzur ve barış içinde yaşayan hayvanların günlük

rutinlerine yer verir. Bu huzur ortamı bozan yegane şey ise insanın ormandaki varlığı olacaktır. Geyikleri ve diğer hayvanları acımasızca avlayan, ormana ve doğaya zarar veren, yangınlar çıkartan insan, orman ve içinde yaşayanlar için en büyük tehdittir.

Bambi (1942), ekolojik bir kaygı taşıyan ve doğrudan çevreci mesajlar veren animasyon filmlerin bu kadar erken bir örneği olması açısından bu anlamda önemli bir yere sahiptir. Lakin içeriğinde bu amaçla ters düşmeye müsait bazı kodlar da barındırmaktadır. Bunların başında ise ataerkillik kodları ve hiyerarşi olumlaması gelmektedir. Filmde, ‘‘Ormanın Kralı’’ erkek bir geyiktir -aynı zamanda Bambi’nin babasıdır-. Küçük Bambi annesine, ‘‘Kral’’ çayıra gelince neden herkesin durduğunu sorar. Bambi’nin annesi ise; ‘‘Herkes ona saygı duyuyor. Ormandaki tüm geyikler içinde, en uzun yaşayan o.’’ şeklinde yanıt verir. Bambi’nin de veliahtı olduğunu göz önünde bulundurursak buradan orman hayvanları arasında yaşa, soya ve cinsiyete dayalı bir hiyerarşi sistemi olduğu sonucunu çıkartabiliriz. Sonuç olarak film bir yandan insanın doğa üzerindeki yıkımına dair çevreci kaygılar taşırken diğer yandan - tam da Bookchin’in ekolojik krizin kaynağı olarak kabul ettiği- hiyerarşik yapılanmayı ‘‘doğal’’ olarak kabul etmeye müsait kodları açısından -toplumsal ekoloji bağlamında- birbiriyle çelişebilecek mesajlar sunmakta ve topluma ait değerleri doğaya yansıtmaktadır.



Resim 2.6: *Bambi* (1942) filminden bir kare; Ormanın çeşitli sakinleri yeni doğan ‘Prens’i görmeye geliyor.

Orman Kitabı (*The Jungle Book*, 1967) filminde ise Disney, tıpkı *Bambi*’deki gibi insanın, orman ve orman canlıları üzerinde yarattığı yıkıcı etkiye değinmeye

devam ediyor. Filmde pek çok defa hayvanların, insan ve insana ait yerleşim alanlarıyla ilgili olumsuz görüşlerine şahit oluyoruz. Mesela bir sahnede Ayı Baloo, Mowgli'nin ait olduğu yere götürülmesi gerektiğini söyleyen Panter Bagera'ya; "İnsan köyü mü? Onu mahvederler. Onu bir insan yapacaklar" şeklinde karşı çıkar. Disney bu filmde de hayvanların gözünden insana ve insanın doğa üzerindeki olumsuz etkilerine eleştirel bir bakış getirmiştir. Bu filmin bir diğer önemli özelliği de çekildiği erken tarihe göre içeriğinde Darwinist bir söylem barındırmasıdır. Maymun Kral Louie, Mowgli ile tanıştıkları sahnede; "Hadi şimdi tokalaşalım kuzen" der. Kısaca bu film, animasyon sinemada ekoloji temsilleri açısından hem ekoeleştirel yaklaşımın hem de evrimsel bir doğa anlayışının önemli bir erken örneği olarak kabul edilebilir.

Fakat Disney, tüm bu 'yenilikçi' yaklaşımların yanı sıra geleneksel değerleri de pekiştirmekten geri kalmamaktadır. Film boyunca ataerkil, militarist, hiyerarşik ve cinsiyetçi kodlar defalarca karşımıza çıkmaktadır. Henüz filmin ilk çeyreğinde, Fil "Albay Hathi" ve onun ormanda askeri düzende devriye gezen bölüğü ile karşılaşırız. Albay Hathi, hiyerarşiyi ve askeri düzeni günlük rutininin merkezi haline getirmiştir ve sürüsündeki diğer filleri de buna uygun hareket etmeye zorlar.



Resim 2.7: Orman Kitabı (1967) filminden bir kare; Albay Hathi ve bölüğü.

Albay Hathi sadece, hayvanlar arasında da var olduğu iddia edilen hiyerarşinin değil aynı zamanda ataerkilliğin de önemli bir temsilcisidir. Öyle ki kendisini sürünün başına geçmekle tehdit eden eşine; "Ne! Dişi sürü lideri mi? Tam anlamıyla saçmalık" şeklinde karşı çıkar. Bunun yanı sıra hiyerarşinin en büyük göstergesi olan

“krallık” müessesesi bu filmde de maymun Kral Louie karakteri ile karşımıza çıkmaktadır. Kral Louie’yi tahtında oturur ve ‘halkı’ tarafından yelpazelenirken görürüz. *Bambi* filmindeki ‘krallık’ geleneği devam etmektedir.



Resim 2.8: *Orman Kitabı* (1967) filminden bir kare; Kral Louie tahtında yelpazelenirken.

Bir diğer önemli karakter ise Kaplan Şer Han (Shere Khan)’dır. Şer Han, önceki tecrübelerine dayanarak insanlardan nefret eden bir kaplandır ve bu sebeple insan yavrusu olan Mowgli’yi büyüyüp ‘tam bir insana’ dönüşmeden önce yok etmek istemektedir. Orman hayvanları arasında insana duyulan nefret ve korku bu karakter üzerinden bir kere daha pekiştirilir. Son sahnede ise Mowgli insan köyüne döner ve kendi türünden bir karşı cins ile karşılaşır. Küçük kızın burada su taşıırken söylediği şarkı dikkate değerdir. Şarkı; bir gün yakışıklı bir kocası ve kızı olacağından, kızının da kendisi gibi her gün su taşıyıp yemek pişireceğinden bahseder. Böylece film cinsiyetlere atfedilen rolleri de pekiştirmekten geri kalmaz. Sonuç olarak Disney bu filmde de bir yandan insanın doğa üzerindeki yıkıcı etkisine değinirken öte yandan da insana ve topluma ait değerler olan ataerkillik, hiyerarşi, militarizm v.b. kodları insan-dışı doğaya yansıtmaktadır.

Aslan Kral (*The Lion King*, 1994), Disney’in gelmiş geçmiş en popüler ve başarılı filmlerinde başta gelmektedir diyebiliriz. Bugün hala gelmiş geçmiş en çok hasılat yapan filmler listesinde ilk 50’nin içinde yer alıyor.¹⁰ Aynı zamanda en çok

¹⁰ Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films (Erişim Tarihi: 28.05.2021)

hasılat yapan animasyon filmler listesinde de ilk 15'in içinde görebiliyoruz.¹¹ Yine dünya çapında en çok hasılat yapan geleneksel animasyon (cel animasyon/elle çizilen) filmler listesinde ise 1. sırada yer alıyor.¹² Bu açıdan *Aslan Kral*, animasyon sinemanın dünyaca en çok bilinen, kült örneklerinden birisi olarak kabul görmektedir. İçerdiği ekolojik tasvirler de animasyon sinemada- özellikle Batı'nın ekoloji tasvirleri açısından- son derece önemlidir.

Aslan Kral filmi, tıpkı *Bambi* (1942) filminde olduğu gibi orman hayvanlarının yeni doğan prensi görmeye gitmesiyle başlıyor. Film bu açıdan isminden de anlaşılacağı üzere hiyerarşik kodları açıkça barındıran ve bunu insan-dışı doğaya yansıtan bir anlatı sunmakta. İlk sekansta savanaya özgü hemen her türden hayvan, aslanların yaşadığı "Onur Kayası" isimli kayada yerini alıyor ve veliaht prens Simba onlara takdim ediliyor. Bu takdim eşliğinde tüm hayvanları prensin önünde diz çökerken görüyoruz. Bu sahne Disney filmlerinde daha önce hiç olmadığı kadar, topluma (ikinci doğaya) ait bir değer olan hiyerarşinin insan-dışı doğaya açık ve kesin bir şekilde yansıtılması olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.9: *Aslan Kral* (1994) filminden bir kare; Hayvanlar yeni doğmuş Prens Simba karşısında diz çöküyor.

¹¹Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_animated_films (Erişim Tarihi: 28.05.2021)

¹²Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_animated_films#Traditional_animation (Erişim Tarihi: 28.05.2021)

Aslan Kral'ın hiyerarşi olumlaması filmin bütününde karşımıza çıkmaktadır. Hayvanlar hiyerarşik bir şekilde Aslan Kral'lığında yaşamaktadırlar. Kral erkektir ve ölünce yerini oğlu alacaktır. Yani yaşa, soya ve cinsiyete dayalı bir hiyerarşi mevcuttur. Kral Mufasa, Simba'ya "güneşin değdiği her şeyin" kendilerine ait olduğunu öğretir ve ekler; "gördüğün her şey, çok hassas bir dengeyi koruduğu varlıklardır. Kral olarak bu dengeyi anlamalı ve yerdeki karıncadan zıplayan antiloba kadar tüm yaratıklara saygı duymalısın" der. Bu öğreti karşısında şaşırıp "Ama baba biz antilopları yemiyor muyuz?" diye soran Simba'ya ise Kral; "Öldüğümüzde vücutlarımız bitkilere dönüşür ve antiloplar da o bitkileri yer. Yani hepimiz büyük hayat çemberinin parçalarıyız" şeklinde yanıt verir. "Hayat Çemberi" fikri derin ekolojiye ait bir yaklaşım olan biyomerkezcilik anlayışına referans vermektedir. Fakat filmin devamında göreceğimiz üzere bu 'hayat çemberi' de son derece hiyerarşıktır. Çünkü hiyerarşi sadece besin zinciriyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda hayvanlar arasında "iyi ve kötü", "güzel ve çirkin", "güçlü ve zayıf" gibi farklı hiyerarşik görüngülere de yansımıştır.

Bu açıdan aslanlar "iyiyi ve güzeli" temsil ederken sırtlanlar "kötüyü ve çirkin" temsil eder. Kral Mufasa'ya göre "büyük hayat çemberi"nin ya da "yerdeki karıncadan zıplayan antiloba kadar saygı duyulması gereken" yaratıkların içinde sırtlanlara yer yoktur. Sırtlanlar "kötü, salıyalı, uyuz, salak" olarak tanımlanır ve resmedilirken, aslanlar "iyi, güçlü, güzel"e ait kodlarla resmedilir.



Resim 2.10: *Aslan Kral* (1994) filminden iki kare; Aslan Kral Mufasa (sol) ve Sırtlan Ed (sağ).

Aynı şekilde doğal ortam ve yaşam alanlarına ilişkin tasvirler de bu yaklaşıma uygundur. Aslanlar güneşli, açık bir havada bol yeşillikli ve verimli, “cennetvari” bir ortamda yaşarken, sırtlanlara güneş görmeyen, çorak ve ıssız alanlar bırakılmıştır. Sırtlanlar fil mezarlığı denilen, kemik ve kafatası dolu, her yerden ateş ve buhar çıkan “cehennemvari” bir ortamda açlık ve yokluk içinde yaşamaktadırlar. Hatta Mufasa öldürülüp de sırtlanlarla iş birliği yapan “kötü” kardeşi Scar yerini alınca, ekoloji de birden değişir ve daha önce güneşli, yeşil ve verimli olan cennetvari ortam aniden karanlık, çorak ve cehennemi bir hal alır. *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937), filminden bu yana devam eden; “iyi” karakterler eşlik eden “sevimli” hayvanlar ve uygun hava şartları, ferah ortamlar ile “kötü” karakterlere eşlik eden “çirkin” hayvanlar ve olumsuz hava şartları, basık ortamlar geleneği bu filmde de sürdürülmüştür.

Whitley’e göre film “sırtlanlar tarafından avlanmanın neden aslanların yırtıcılığından daha istikrarsızlaştırıcı olması gerektiğine dair hiçbir neden ileri sürmezken”, sırtlanlar başa geldikten sonra aniden kuraklığa işaret edecek şekilde değişen iklim ise; “doğal dünyadaki herhangi bir rasyonel nedene bağlı olmaktan çok ahlaki bozulma için bir metafordur” (Whitley, 2012:128).



Resim 2.11: *Aslan Kral* (1994) filminden iki kare; Aslanlar yönetimindeki cennetvari iklim tasviri (sol), sırtlanlar yönetimindeki cehennemi iklim tasviri (sağ).

Aslan Kral filminin bir diğer önemli özelliği ise filmin ikinci doğaya yani insana, topluma, kültüre dair hiçbir fiziksel kanıt barındırmamasıdır. Dünya’da insanın varlığı ya da yokluğu meçhuldur. Fakat buna rağmen hayvanlar arasındaki ilişkiler

ve kodlar tamamen topluma ve kültüre yani varlığı bile meçhul olan ikinci doğaya aittir. Buradan filmin -bilinçli veya bilinçsizce ortaya atılan- gizli önermesiyle ilgili basit bir çıkarım yapacak olursak; ikinci doğanın kurumları ve yasalarıyla sabitlenmiş toplumsal kodları, ikinci doğa olsun ya da olmasın, birinci doğa için de geçerlidir ve buna göre bazı hayvanlar ‘‘hayat çemberinde’’ diğerlerine kıyasla üstün ve değerliyken, diğerleri alt sıralardaki konum ve rollerini kabul ederek yaşamaya devam etmelidirler.

Sonuç olarak Batı medeniyetinin yüzyıllardır süre gelen ve Aydınlanmacı gelenekten de beslenerek günümüzdeki halini alan doğa-toplum dikotomosi ve insanmerkezci evren anlayışı, insanı işin içine katmadığı, sadece hayvanlar arasında geçen bir ekoloji tasvirinde bile kendisini göstermekte ve insanmerkezci kodlar -*Aslan Kral* filmi özelinde- ‘‘aslan-merkezci’’ surette yeniden üretilmektedir. Bunda tabii ki hikayenin bir *Hamlet* uyarlaması olmasının payı büyüktür. Lakin yine de en kabaca tabirle *Aslan Kral* filmi; hiyerarşinin doğada insandan bağımsız bir şekilde var olduğu iddiasına sahip bir anlatı olarak okunmaya müsaittir ve bu açıdan film, Batı kültürünün ekoloji -ekolojik ilişkiler bütünü- kavrayışı açısından da çok yerinde bir özeti niteliğindedir diyebiliriz.

Pocahontas (1995), filmi ise hem Batı kültürünün emperyalist geleneğinin insan-dışı doğaya ve diğer kültürlere dayattığı olumsuz etkileri hem de filmin içerdiği yoğun derin ekolojik ve ekofeminist söylemler açısından dikkate değerdir. Film, İngiltere Kralı I. James adına Kuzey Amerika sahillerinde bir yerleşim kurmak amacıyla yelken açan Virginia Şirketi’ne ait gemilerin ve mürettebatının burada karşılaştıkları Kuzey Amerika Yerlileri ile olan kolonizasyon çatışmasına odaklanıyor ve bu açıdan tarihi bir gerçekliğe dayanıyor. Filmin dramatik izleğini ise Yerlilerin Şefi Powhatan’ın kızı Pocahontas ile kolonyalistlerin cesur ve maceraperest mürettebatı John Smith arasındaki aşk oluşturuyor.

Pocahontas filmi Amerika’nın kolonizasyonu tarihini, yaygın kültürel anlatılarda olduğunun aksine, ‘vahşi ve ilker yerliler’ ile ‘modern ve uygar Avrupalılar’ arasındaki ‘‘medenileşme’’ savaşından ziyade doğa ile uyum içinde, girift bir yaşam tarzına sahip Amerikan Yerlileri ile işgalci ve tahripkar Avrupalılar

arasındaki çatışma olarak ele alması açısından önemli bir anlatı sunmaktadır. Bu çatışma kültürün doğayla olan çatışmasının bir alegorisi olarak da okunmaya müsaittir. Bu açıdan filmin; insanın başta insan ve doğa üzerindeki tahakkümünü ekolojik krizin başlıca sebebi olarak ele alması yönüyle de toplumsal ekolojik yaklaşıma dair izler taşıdığını da söylebiliriz.

Fakat filmin asıl ekoeleştirel izleğini derin ekolojik yaklaşım oluşturmaktadır. Yerlilerin yaşam tarzını gördüğümüz filmin ikinci sekansında, doğayla ve doğal alanla uyum ve iş birliği içerisinde yaşayan, ona saygı duyarak geçimlerini sağlayan ve tam anlamıyla ‘ayakları toprağa değen’ ekolojik bir toplum tasviri görüyoruz. Bu tasvir derin ekolojinin, eko-bilgelik (eco-wisdom) olarak tanımladığı hayatı kavrayış biçiminin bir tezahürüdür. Yine bu sekans eşliğinde söylenilen şarkı ise; mevsimlerin ve hayatın döngüsü, ‘Tabiat Ana’nın sonsuz vericiliği, coşkun ve verimli doğa imgesi, çevremizi saran her şeyin bir ruha sahip olduğu anlayışı gibi öğretilere referans vermektedir. Keza ilerleyen sahnelerde yaşlı ve bilge bir ağaç olan ‘Söğüt Nine’ evrenin bu animistik kavranışını; “Her yerde ruhlar vardır çocuğum. Toprakta, suda, gökte yaşarlar” şeklinde dile getirir. Bu animistik yaklaşım ise yine derin ekolojik açıdan ‘Gaia hipotezine’ – her canlının içsel bir değere sahip olması ve yine her şeyin birbiriyle bağlı bir bütünün, ‘Gaia’nın bir parçası olması - dayanan biyomerkezci yaklaşıma uygun düşmektedir.

Bunun yanı sıra film, Batı’nın ekoloji temsillerinin bir ürünü olmasına karşın Batı medeniyetinin birinci doğa ve diğer kültürler karşısındaki kibrini göstermesi açısından da dikkate değerdir. Öyle ki maceraperest John Smith, birçok “yeni dünya” keşfetmiş ve kendi değimiyle “Dünya’nın her yerinde vahşilerin hayatlarını düzeltmiştir.” John Smith karakteri; Batı medeniyetinin, insanlığın ve kültürün gelebildiği son ileri nokta olduğuna sorgusuz sualsiz inanan modern Avrupalının iyi yansıtılmış bir stereotipidir. Hatta Pocahontas’la birbirlerini tanımaya başladıkları sahnede daha Pocahontas’ın yaşam tarzını, köyünü, halkını ve içinde yaşadıkları evleri görmeden; “İnsanlarına bu toprakları nasıl uygun şekilde kullanabilecekleri göstereceğiz, nasıl değerlendirebileceklerini” der ve ekler “yollar ve düzgün evler yapacağız.” John Smith, Yerlilerin yaşamlarına dair hiçbir şey bilmesede kendi

medeniyetinin ve yapılarının ‘‘en iyisi’’, geri kalan kültür ve toplumların ise ‘‘vah şiler’’ olduğu  n kabulüne sahiptir.

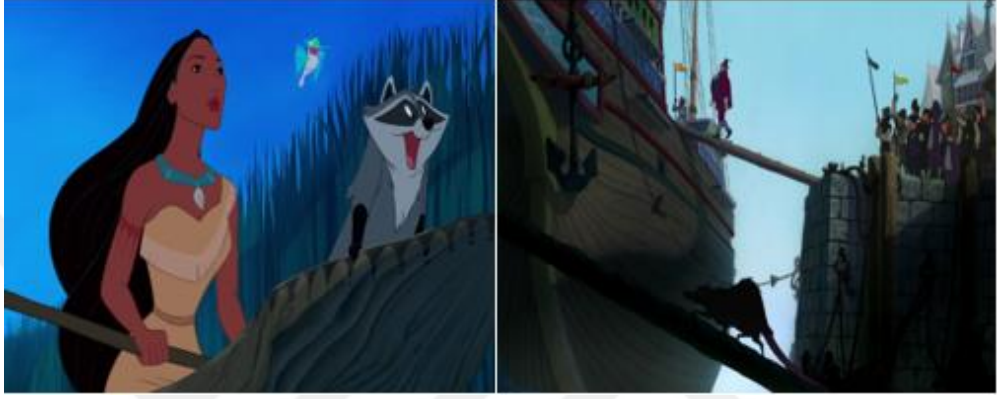
Pocahontas ile ilgili bir diğer önemli nokta ise filmin içerdiği ekofeminist kodlardır. Kültür ve doğa  atı ması alegorisini yansıtan yerliler ve kolonyalistler  atı ması aslında tamamen erkekler arası bir  atı madır. İki tarafın da kadınları bu çatışmada fiziksel olarak yer almaz. Aksine Pocahontas, ‘doğa’ ve ‘kültür’ arasında orta yolu bulan ve bu çatışmaya bir son veren karakter olarak kar şımıza çıkmaktadır. Babasının emirlerine kar   çıkar ve Kolonyalistlerle g r   r. Yine babasının John Smith’i öldürmesine izin vermez ve John’u korumak için üzerine atlar. Öte yandan John Smith’in ‘vah şileri düzeltmek’ için yola çıkan bir kolonyalistten, diğer kültürlere saygılı bir insana dönüşümüne de ön ayak olur. Filmin finalinde ise iki tarafın birbirine girmesini önleyecek olan yine odur.



**Resim 2.12: *Pocahontas* (1995) filminden bir kare;
Pocahontas, babası ve John Smith’in arasına girerek John
Smith’in ölümünü ve iki tarafın savaşını engelliyor.**

Böylece en genel anlamıyla; insanın doğa üzerindeki tahakkümünü erkek n, kadın ve doğa üzerindeki tahakkümüne dayandıran ekofeminist yaklaşımın izlerini, filmin erkekleri gibi nefret ve hırsla değil, sağduyu ve ho   r yle hareket ederek savaşı önleyen kadın karakter eşliğinde görebiliyoruz. Ekofemist kodlar açısından bilge ve ya lı bir ağaç olan ve hem Pocahontas’a hem de topluma y n gösteren ‘‘Söğüt Nine’’ karakteri de dikkate değerdir.

Son olarak bu filmde de Disney'in birçok filminde gördüğümüz hayvanlar arası "güzellik ve çirkinlik" kodlarına göre onları "iyi" ve "kötü" karakterlerle eşleştirme geleneğiyle karşılaşabiliyoruz. Öyle ki filmin "iyi" karakteri Pocahontas'a "sevimli" karakterler eşlik ederken, "kötü" karakter Vali Ratcliffe "sevimsiz" hayvanlarla birlikte gösterilir.



Resim 2.13: Pocahontas (1995) filminden iki kare; Pocahontas ve "sevimli" dostları (sol), gemiye binen Vali Ratcliffe ve sıçan (sağ).

Pocahontas filmi; insanın, insan ve doğa üzerindeki tahakkümü, Batı medeniyetinin doğaya ve diğer kültürlerle bakışı, doğayla bir arada ve uyum içinde yaşamanın yollarını keşfetmiş kültürlerin gösterimi, kadının topluma ve doğaya erkeğe kıyasla sağduyulu yaklaşımı gibi mesajlar açısından ekoeleştirel kaygılar ve mesajlar taşımaktadır. Fakat diğer yandan Yerlilerin seçilmiş ve "idealize" edilmiş yaşam tarzı ve dünyayı algılayış biçimleri, mistisizme yaklaşan bir "Doğa Ana" tasviri ve "mutlu son" teması eşliğinde hem doğanın tahakkümünün hem de diğer kültürlerin kolonileştirilmesi olgusunun basite indirgenmesi açısından naif ve gerçeği çarpıtan bir ekolojik bakışa sahiptir diyebiliriz.

Tarzan (1999) filmi, birçok açıdan Disney'in önceki filmlerine göre daha radikal bir ekoeleştirel yaklaşıma sahip. Bu eleştiri ise sadece insanın doğa üzerindeki tahakkümünden ziyade insan olarak kendimize, yine kendi gözümüzden daha net bir bakışla, 'kim' ve 'ne' olduğumuzla ilgili diyebiliriz. Tarzan karakteri, ikinci doğaya - topluma/kültüre- ait kodları tanımadan, tamamıyla birinci doğanın içinde yetişmiş bir insanın gözünden, sadece fizyolojik olarak mensubu olduğu ikinci doğayı tanıma ve anlamlandırma süreci eşliğinde, insan olarak kendimize dair eleştirel bir bakışı

içeriyor. Ve tıpkı *Pocahontas* (1995) filminde olduğu gibi kültürün doğayla olan savaşında iki tarafın tam ortasında yer alarak, kültürün – Batı kültürünün- kendisi dışındaki her şeye karşı kibirli yaklaşımının doğa üzerindeki etkilerine ışık tutuyor. Tam da bu sebeple *Tarzan* filminin ana mesajı; ‘‘iki dünyanın’’ -birinci doğa ve ikinci doğa- hiç de birbirinden ayrı olmadığı aksine ortak ve diyalektik bir sürecin etkileşim içinde olmaya devam eden farklı suretleri olduğu yönünde. Filmin açılış müziğine ait sözler de bu yaklaşımı destekler nitelikte; ‘‘iki dünya bir aile.’’

Filmin en önemli özelliklerden biri, anlatısını evrimsel süreçteki farklılaşma üzerinden kurması ve bunu her fırsatta dile getirmesi. *The Jungle Book* (1967) filminde kısaca değinilen bu yaklaşım *Tarzan*’ın ana mesajını oluşturuyor ve film buradan hareketle -Batı- kültürünün farklılıkla odaklanan, dikotomik anlatısının aksine benzerliklere odaklanmayı öneriyor. Bunu en net şekliyle gördüğümüz sahne ise Tarzan’ın kendini tanımaya başlama süreci ve içinde büyüdüğü goril sürüsünden farklı bir tür canlı olduğunu idrak etmesiyle girdiği kişisel sorgulama. Bunu fark eden goril annesi ise ona farklılıklara değil benzerliklere odaklanmasını öğütler ve; ‘‘Ne gördüğünü unut. Ne hissediyorsun?’’ diye sorar.

Bunun yanı sıra film ‘‘modern’’ insanın kendisi dışında kalan her şeye karşı kibirli, açgözlü ve saldırgan tavrını Clayton karakteri üzerinden stereotipleştiriyor. Clayton karakteri film boyunca, kendi basit ve dünyevi çıkarları için kendi türünden olan insanlar da dahil her türlü canlıyı ve yaşamı manipüle ediyor ve onlar üzerinde tahakküm kurmaya çalışıyor. Bu açıdan karakterin ölümü de son derece manidardır ki Clayton son sahnelerden birinde gözü dönmüş bir şekilde içine düştüğü sarmaşıklarla ve Tarzan’la savaşırken kendi kendisinin ölümüne sebebiyet verir. Bu sahne doğa ile anlamsız bir savaşa giren kültürün kendi kendisini yok etmesinin yerinde bir alegorisi olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.14: *Tarzan* (1999) filminden bir kare; Clayton, Tarzan’la ve içine düştüğü sarmaşıklarla savaşırken kendi kendisinin ölümüne sebebiyet veriyor.

Sonuç olarak *Tarzan* filmi; kültürün doğa ile olan savaşına Tarzan karakteri eşliğinde doğrudan bir bakış atarak, insan olarak hem dışarıdan nasıl gözüktüğümüz hem de kendimizi nasıl gördüğümüz, doğayı ve kendimizi dünyanın neresinde ve nasıl konumlandığımızı, “modern” insanın diğer insanlar ve doğa karşısındaki tutumu ve yine doğanın bir parçası olarak insanın, evrimsel süreçteki yerine ve geçmişine bakışı, onu kavrayışı gibi konularda bulunduğu çıkarımlar açısından – ve Batı’nın ekoloji temsilleri açısından- önemli bir yere sahip.

Son söz olarak; yukarıda incelenen ve Batı’nın ekoloji temsilleri adı altında ele alınan filmlerin bütününde, doğrudan veya dolaylı olarak birtakım ekolojik kaygı ve mesajlara rastlandığı görülmektedir. Bunlar insana dışarıdan bir bakış atılarak, insana ve kültüre ait değerlerin eleştirisi olabildiği gibi, doğayı algılayışımızda ve genel anlamda hayatı algılayışımızda büyük etkisi olan ‘ussallığımız’ın da bir eleştirisi olabilmektedir. Fakat aynı zamanda yine hemen her filmde görülen; toplumsal kodların yeniden üretimi ve birinci doğaya yansıtılması yani doğanın ‘insanlaştırılması’, ‘iyi’nin ve ‘kötü’nün net sınırlarının çizilerek bunların yine insandışı alana taşınması, karakterlerin, olguların ve tasvirlerin stereotipleştirilmesi, ekolojik krize dair problemlerin naif ve bir çeşit ‘peri masalı’ ekseninde ele alınarak mutlu son eşliğinde basitleştirilmesi v.b. birçok yaklaşım da Batı’nın ekoloji temsillerinin öne çıkan doneleri olarak görülmektedir.

2.4.2. Uzak Doğu'nun Ekoloji Temsili; *Studio Ghibli*

Örneği

Uzak Doğu sinemasında anime kültürü oldukça yaygın ve sevilen bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek çizgi dizi gerekse sinema filmi olsun animeler özellikle Japon sinemasının dünyaya açılan önemli bir kapısı olarak görülmekte. Bu açıdan Studio Ghibli, kurulduğu 1985 tarihinden bu yana verdiği başarılı örneklerle, Japon anime sinemanı ve kültürünü dünyaya tanıtan başlıca animasyon film stüdyosudur. Hem stüdyonun kendisi hem de kurucu 'auteur'ü Hayao Miyazaki, günümüzde animasyon sinema denildiğinde akla gelen ilk isimlerden biri olabilme başarısını yakalamıştır. Bunun yanı sıra stüdyonun ürettiği filmler Dünya çapında geniş sayıda izleyiciye ulaşarak gişe rekorları kırmış ve pek çok prestijli ödülün de sahibi olmuştur.

Studio Ghibli filmlerinde Japon kültür ve geleneklerine sıkça yer verilir. Hatta bu kültür ve gelenekler modern dünya kalıplarıyla sentezlenir ve/veya karşı karşıya getirilir ve filmlerin ana çatışması da bazen bunun üzerinden kurulur. Bunun yanı sıra Studio Ghibli filmlerinin, hem kültürel (toplumsal alandaki) hem de ekolojik (doğal alandaki) krizlere dikkat çekmesi ve bu iki krizi bir potada, ortak bir kriz olarak ele alması da birçok filmin -farklı görüngülerde de olsa- ana anlatısını ve çatışmasını oluşturmaktadır. *Rüzgarlı Vadi (Nausicaa of the Valley of the Wind, 1984)*'den *Komşum Totoro (My Neighbour Totoro, 1988)*'ya, *Prinses Mononoke (Princess Mononoke, 1997)*'den, *Ruhların Kaçışı (Spirited Away, 2001)*'na birçok Studio Ghili filmi, ekolojik kriz ve buna dair görüngüleri doğrudan veya dolaylı olarak ele alır ve kültürün doğa ile olan çatışmasının farklı tezahürlerini -geçmişin gelecekle, modernin arkaikle, aklın sezgiyle ve insanların ruhlarla- Japon mit ve inanışlarıyla sentezleyerek yeni ve taze bir bakış sunar. Bu açıdan bu filmler Uzak Doğu'nun ekoloji temsillerine genel bir bakış atabilmek adına da son derece önemlidir.

Rüzgarlı Vadi (Nausicaa of the Valley of the Wind, 1984) filmi, Hayao Miyazaki'nin ilk dönem çalışmalarından biridir. Stüdio Ghibli'nin kuruluşundan hemen önce yapılmış olsa da günümüzde stüdyoya ait bir film olarak kabul edilmektedir. Ayrıca film hala gelmiş geçmiş en iyi animasyon filmlerden biri olarak

da anılmaktadır.¹³ *Rüzgarlı Vadi*, insanların dünyayı yaşanmaz bir hale getirdiği post-apokaliptik (kıyamet sonrası) bir dünyada -“sanayi medeniyeti çöktükten 1000 yıl sonra”- geçer. Dünya zehirli gazlar yayan ve gitgide yayılan “Çürüyen Deniz” adlı ormanlarla kaplanmışır. Hayatta kalmayı başarmış insanlar bu ortamda ancak gaz maskeleriyle gezebilmektedir.

Filmin başkarakteri Prenses Nausicaa’nın kasabası Rüzgarlı Vadi ise okyanustan devamlı olarak aldığı rüzgarlar sayesinde bu kirli havadan etkilenmemektedir ve ‘çürüyen deniz’ oraya ulaşmamaktadır. Vadi, dünyanın geri kalanından farklı olarak ‘eski dünya’ya ait canlı ve temiz bir bitki örtüsüne sahiptir. Vadi halkının barış ve yardımlaşma içinde yaşayan, çevreye duyarlı ekolojik bir toplum kurduklarını görürüz. Aynı şekilde üretim teknikleri de minimal ve doğayla uyum içerisindedir. Rüzgar değirmenlerini ve büyük ve seramik kabuğa sahip bir hayvan olan Ohmu’nun kalıntılarını kullanırlar.

Filme Prenses Nausicaa’nın rolü önemlidir. Nausicaa ‘seçilmiş kişi’ imajıyla sunulur ve köyün yaşlı bilgisi Obaba’nın anlattığı kadim mite göre bu; “Yüce Dünya ile birlik kuracak ve insanları nihayet saf dünyaya yönlendirecek” kişidir. Nausicaa barışçıdır, köydeki herkes tarafından sevilir, sayılır. Bir ‘prenses’dir fakat otoriter bir lider değil, doğal bir önderdir. Vadi’nin ve halkının her türlü ihtiyacı için bizzat çalışır, çabalar. Ayrıca hayvanlarla özel bir iletişim kurabilme becerisine sahiptir. Dolayısıyla birinci doğa -doğal doğa- ile ikinci doğa -toplum- arasındaki iletişimi kuracak ve krizi çözecek olan kişi de kendisidir. Fakat Nausicaa’nın çözmesi gereken tek sorun sadece doğal alandaki ekolojik kriz -gittikçe büyüyen ‘çürüyen deniz’- değil toplumsal alandaki krizdir de. Öyle ki, ‘Uzak Batı’da ordunun yönettiği vahşi bir devlet’ olan -ve aynı zamanda Rüzgarlı Vadi’yi de işgal etmiş olan- Tolmekia, ‘çürüyen deniz’i yakmak istemektedir ve bu ekolojik krizi daha da sorsal bir hale getirecektir. Çünkü filmin devamında anlaşıldığı üzere ‘çürüyen deniz’, insanlığın kirlettiği ve yaşanmaz hale getirdiği dünyayı koruma ve temizleme işlevine sahiptir. Tolmekia devleti ise ‘eski dünyadan’ kalma ‘Dev Savaşçı’ları -Nükleer

¹³Bkz. [https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_considered_the_best#Animation_\(shorts_and_features\)](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_films_considered_the_best#Animation_(shorts_and_features)) , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)

silaha karşılık gelmektedir- uyandırarak, ‘çürüyen deniz’i ve içindeki canlıları yok etmek, dünyayı tekrar insan hakimiyetine sokmak niyetindedir.

Ayrıca Pejite ve Tolmekia’da kendi aralarında savaşan iki ülkedir. Görüldüğü üzere insanın, hem insan hem de doğa üzerindeki tahakküm isteği, dünyanın yaşanmaz bir hale gelişinden 1000 yıl sonra bile devam etmektedir. Vadi halkı ve Nausicaa insanlığın, doğayla uyum içinde ona saygı duyarak yaşamayı başarmış sağduyulu tarafını temsil ederken, Tolmekia askerleri ve liderleri Lady Kushana karakteri insanlığın kibirli, saldırgan ve hem doğa hem de diğer kültürler üzerinde baskıcı tarafını temsil etmektedir.

Hayao Miyazaki bu filmde, özellikle *Prensess Mononoke* (1997) filminde çok daha radikal bir şekilde karşımıza çıkacak olan, kültür ve doğa – birinci doğa ve ikinci doğa- arasındaki çatışmayı filmin ana çatışması olarak seçiyor. Ve hem Prensess Nausicaa hem de Prens Ashitika - (*Prensess Mononoke* 1997)- karakterleri bu iki karşıtı birleştirecek köprü konumunda olacaktır.



Resim 2.15: *Rüzgarlı Vadi* (1984), filminden bir kare; doğa ve kültür savaşında araya girerek savaşı durduran Prensess Nausicaa.

Prensess Mononoke (*Princess Mononoke*, 1997) filminin ise, Uzak Doğu’nun; doğaya ve insana, kültürün doğayla olan savaşına, arkaiğe ve moderne ve kendini bir parçası olduğu doğadan koparmaya çalışan insana dair bakışının, kavrayışının temsili adına gelmiş geçmiş en önemli animelerin başında geldiğini söyleyebiliriz. Film hala

Japonya’da en çok hasılat yapan filmler listesinde 7. sırada yer almaktadır.¹⁴ Dünya çapında en çok hasılat yapan geleneksel animasyon filmler listesinde ise 33. sıradadır.¹⁵

Prens Mononoke filmi; ‘‘Kadim zamanlarda etrafı ormanlarla çevrili bir ülke vardı. Çok uzak bir geçmişten beri tanrıların ruhu ile yaşamaktaydı’’ sözleriyle açılır. Bu açılıştan sonra hemen ilk sekansta, canavarvari bir yaban domuzunu çılgına dönmüş bir şekilde önüne çıkan her şeyi yerle bir ederek bir köye saldırırken görürüz. Bu köyün genç prensi Ashitaka, yaban domuzunu öldürmeyi başarır fakat bu kavgadan koluna bir lanet sıçramış şekilde çıkar. Bu lanetin kaynağını bulmak ve neler olduğunu anlamak için Batı’ya doğru yola çıkmaya karar vermesiyle hikaye de başlamış olur. Çıktığı yolculukta Ashitaka, kendisini doğa ve kültür savaşının tam ortasında bulacaktır.



Resim 2.16: *Prens Mononoke* (1997) filminden bir kare; Yaban domuzu tanrısını iblise dönüştüren lanet (nefret), köyünü kurtarmak için onunla savaşmak zorunda kalan Ashitaka’nın koluna bulaşıyor.

Prens Mononoke’nin hikayesi tarihsel olarak tam bir geçiş dönemine işaret etmektedir. Fakat filmin evreni aslında tarihten bağımsız, temsili bir dönemi tasvir eder. Bu dönem ‘kadim dünya’ ile ‘modern dünya’ arasındaki sınırı temsil etmektedir. Doğanın saygı duyulan yüce ve kadim tanrıları, koruyucu ruhları; kültürün orantısız

¹⁴Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_films_in_Japan (Erişim Tarihi: 29.05.2021)

¹⁵Bkz. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_highest-grossing_animated_films (Erişim Tarihi: 29.05.2021)

bir şekilde sanayileşme yoluna girmesi, aklın ve tekniğin araçsallaşması ile her geçen gün güç kaybeder ve yok olur hale gelmiştir. İnsanlar hem birbirleriyle hem de doğa ve onun temsili koruyucu tanrıları ile bir savaş içerisindedirler. Koruyucu tanrıları ise bu saygısızlık ve saldırı altında bilenmiş, insan ve topluma ait her türlü değerden nefret eder hale gelmiştir. İki karşıt uzlaşmaz bir şekilde birbirini yok etme isteğiyle hareket etmektedir. Doğanın ve kadim ruhların temsili sureti, kurtlar tarafından büyütülmüş bir insan yavrusu olan San'dır. Kültürün ve sanayileşmenin temsili ise Demir Şehir'in (Iron Town) kurucusu ve yöneticisi olan Lady Eboshi karakteridir. Ashitaka ise bu ikisinin arasında bir köprü vazifesi görecek olan dengeleyici karakter olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.17: *Princess Mononoke* (1997) filminden bir kare; Ashitaka doğayı temsil eden San ve kültürü temsil eden Lady Eboshi karakterlerinin arasına girerek birbirlerini öldürmelerini engelliyor.

Filmin ilk sekansından, aldığı kurşun yarası ile öfkeden iblise dönmüş yaban domuzu tanrısının Ashitaka'nın köyüne saldırısı ile başlayacak olursak; Bu sekans filmin ana öğretilerinden birinin temsili açısından önemlidir. Aldığı ölümcül darbeye öfkeden iblise dönen yaban domuzu tanrısı bu nefreti, yarasıyla hiçbir alakası olmayan masum bir köye taşır. Burada filmin devamını da birçok kere şahit olacağımız nefretin kısır döngüsüne dair bir öğretinin ilk izlerini görmek mümkün. Newell'e göre bu öğreti Şinto inancındaki "saflık ve tanrılarla uyum temasına" dayanıyor;

"Saf olmayan (günah) her şey bizi tanrılardan ayırır. Bu filmdeki günah bir zamanlar saf olan doğal dünyada insanın neden olduğu kirliliktir (...) Yaban domuzu ormanı korumak için savaşıyordu ve aldığı yara onu saf bir nefret yaratığına dönüştürdü.

İçindeki nefret ve demir merminin kirliliği bir ve aynı. Nefret kirliliğe neden olur ve kirlilik nefrete neden olur. Günah, tıpkı insanların yaban domuzuna ve onun krallığına saldırdığı gibi, insan dünyasına saldıran bir iblis olarak kendini gösterir. Miyazaki, şiddet ve intikamın kısır döngüsünü tasvir ederek Şinto'nun temel bir öğretisini örneklemektedir” (Newell, 2013:82).

Devamında Ashitika'nın yolculuğu eşliğinde filmin savaş içinde olan karşıt karakterleri ile tanışıyoruz; Kurt kız San ve Lady Eboshi. Bu iki karakterin tasviri filmin ana mesajıyla alakalı çok önemli detaylara sahip. Ashitika, hem Lady Eboshi hem de San ile iletişim kurmaya ve onları tanımaya başladıkça biz de onunla birlikte bu iki tarafın temsilcilerini tanımaya başlarız. Lady Eboshi, ‘toplumun ötekileri’ olarak kabul edilen fahişelerden ve cüzzamlılardan anaerkil bir sanayi şehri kurmuştur. Hayatlarını idame ettirebilmek için demir çıkarıp işlemektedirler. Demir ihtiyacı arttıkça da ağaçları keser ve dağları kazarlar. Bu sebeple doğayla ve ormanın koruyucu tanrılarıyla bir savaş içerisindedirler. Aynı zamanda şehrine göz dikmiş yerel savaş ağaları ve onların samuraylarıyla da bir mücadele içindedir Lady Eboshi. San ise ormanın koruyucu tanrılarının biri olan kurt klanı tarafından büyütülmüş bir insandır. Kültürün giderek büyüyen sanayi araçları karşısında, giderek küçülen ve kırılanlaşan doğayı ve Ormanın Ruhu, “Shishigami”yi korumakla mükelleftir.

Burada önemli olan nokta ise klasik animasyon filmlerinin -örneğin Disney filmlerinin- aksine filmde net bir iyi ve kötü tasvirinden, stereotipleştirmeden kaçınılmaya çalışılmasıdır. Evet -doğaya karşı- ‘iyi’ ve ‘kötü’ davranışlarda bulunan karakterler vardır fakat bunlar saf iyi veya kötü değil her insan gibi ikisinin arasındaki muğlak bir alanda yer alırlar. Tabii ki Lady Eboshi'nin doğaya karşı yaklaşımı kötü ve faydacıdır fakat toplumun ötekileştirdiği insanlardan bir şehir yaratacak kadar insanlara ve topluma karşı duyarlı ve bazı açılardan -çıkarıcı da olsa- sevecen bir karakterdir. Aynı şekilde yaban domuzu tanrıları da ormanları korumak adına savaşılar da sağduyudan arınmış bir nefret içinde hareket etmekte ve kendilerini -ve bazen de masum insanları- tehlikeye atmaktadırlar. Bu açıdan her karakter kendi sınırlı bakış açısından ‘haklı’ olarak görülebilir. Zaten filmin uzlaştırıcı karakteri Ashitika'nın amacı da bu savaşa tarafsız bir şekilde en yukarıdan bakarak, kimsenin yanında veya karşısında yer almadan, hayata değer vererek, her iki tarafı da uyum içinde yaşabileceği bir yöne doğru sürüklemektir. Çünkü nefretin daha fazla nefret

doğurduğunu ve herhangi bir tarafın üstünlük sağlamasının sorunu çözmeyeceğini aksine daha da içinden çıkılmaz bir noktaya getireceğini bilmektedir.

Film insanın, tüm kibrine ve ‘zeka’sına karşın aslında bencil ve basit bir yaratık olduğu ve yine insanı ve ona ait eylemleri bu çerçevede, basit ve ucuz hesaplarının bir uzantısı olarak değerlendirmemiz gerektiğini -Ashitika ve San hariç- hemen her karakter üzerinden gösteriyor. Çünkü en çıkarıcı ve alçak sayılabilecek karakterin -örneğin Jigo’nun- bile ne kadar alçak da olsa bir amacı var -Orman’ın Ruhü’nün kafasını imparatora götürerek zengin olmak- ve film, bunun da kendi içinde anlaşılabilir olduğunu gösteriyor. Tıpkı Lady Eboshi’nin, San’ın, kurtların ve domuzların hatta imparator’un, birbirleriyle çelişen amaçlarının anlaşılabilir olması gibi. Böylece film net bir kültür -doğayla kurulan kibirli ve yanlış ilişki- eleştirisi yapsa da kültürü tamamen şeytanlaştırmaz ve onun dar perspektifini yine kendisine göstermeye çalışır. Dolayısıyla Miyazaki bu filmle birlikte, hiçbir karşıta net sınırlar çizmeden, iki tarafın savaşının -özellikle kültürün doğayla olan kibirli savaşının- ne kadar anlamsız ve aslında dönüp dolaşıp kendisine zarar veren bir uğraş olduğunu gözler önüne seriyor. Bu açıdan film aslında bugüne kadar geliştirdiğimiz ‘ussalığın’ da bir eleştirisi niteliğindedir.

Uzak Doğu’nun ekoloji temsilleri açısından filmin bir diğer önemli noktası ise; doğanın animistik ve holistik kavranışıdır. Filmde ormana ait ve onu koruyan bir sürü kadim tanrı ve ruh olduğunu görüyoruz ve bunlar medeniyetin, sanayileşme aracılığıyla doğa üzerinde kurduğu tahakküm sebebiyle gitgide yok olmaktadır. Tüm koruyucu tanrıların bağlı olduğu ‘yaşamı ve ölümü veren’ ruh ise ‘Ormanın Ruhü’ olan ‘Shishigami’dir. Filmde insanlar -yani kültür- tarafından, doğayı ehlileştirmesi ve üzerinde tahakküm kurmasını temsilen yok edilmesi gereken de bizzat Shishigami’dir. Bu açıdan ‘filmin ana itici güçlerinden birinin insanların savaşı (ya da daha uygun bir şekilde insanların kami’ye¹⁶ karşı savaşı olduğunu (...))’ söyleyebiliriz (Napier, 2000:177-178). Diğer bir deyişle ‘hikayenin temelinde yatan motif, ‘hayaletlerin yok edilmesi’, ‘bakemono taiji’ motifidir’ (Kazuhiko, 1997’dan¹⁷ akt. Napier, 2000:178).

¹⁶ Kami; Şintoizm’de kullanılır ve "hayat için önemli olan, rüzgâr, yağmur, ağaç, dağ, ırmak ve bereket gibi kavram ve şeylerin şeklini alan kutsal ruhlar" manasına gelir.

¹⁷ Bkz. Kazuhiko, K. “Mori no kamikoroshi to sono noroi,” *Eureka* 29, no.11 (1997): 53.

Bu açıdan film aynı zamanda modernin arkaikle hatta aklın sezgiyle olan savaşına da işaret etmektedir.

Gelişen ve ‘medenileşen’ modern dünyada –Akıl Çağı’nda- artık ‘hayaletlere’ yer yoktur. Bookchin’in de öne sürdüğü gibi, ‘‘geleneksel us’’un her şeyi tanımlı ve sınırları çizilmiş bir şekilde algılama, bilme isteği; sınırları muğlak ve ‘‘özdeş olmayan’’ şeyleri reddeder ve yok etmek ister (Bookchin, 2014). Bu açıdan geçmişin arkaik tanrılarının, ruhlarının da artık her şeyin ‘akılla kavranabildiği’ modern dünyada yerleri yoktur. Zaten filmde Ormanın Ruhı, Shishigami’nin tasviri de bu okumayı doğrular bir biçimde karşımıza çıkmaktadır. Shishigami, gündüzleri insan suretine sahip geyikvari bir yaratıkken, karanlık çöktüğünde ise bir ‘Gece Yürüyen’e dönüşür. Bu açıdan Shishigami, kesin ve net bir tanımlı güç olan, sınırları muğlak ve şekil değiştiren -Sfenksvari, Panvari- kadim temsillerin girift, hibrit yapısına sahiptir. Tam da bu sebeple modern dünyada yeri yoktur.



Resim 2.18: *Princess Mononoke* (1997) filminden iki kare; ‘Ormanın Ruhı’, Shishigami’nin gündüz görüntüsü (sol) ve Shishigami’nin ‘Gece Yürüyen’e dönüştüğü görüntüsü (sağ).

Princess Mononoke filmiyle ilgili bir diğer önemli nokta ise; filmdeki savaş sadece doğa ve kültür arasında değil aynı zamanda kültürün kendi içinde olan savaşıdır da. Tıpkı *Rüzgarlı Vadi*’de olduğu gibi burada da insanlar hem birbirleri üzerinde hem de doğa üzerinde bir tahakküm arayışı içerisindedirler. Bu açıdan film, Bookchin’in toplumsal ekoloji yaklaşımında ele aldığı gibi, krizin sadece ekolojik bir kriz değil aynı zamanda -ve hatta daha önce- toplumsal bir kriz de olduğu vurgusunu yapmaktadır (Bookchin, 2013). Bu iki kriz birbirinden ayrı ve farklı olgular değil tam

tersine birine bağı ve giderek birbirini yeniden üreten olgulardır. Dolayısıyla çözüme gidecek bir yoldan söz edilecekse şayet -tıpkı filmin sonuna benzer şekilde- ilk olarak yapılması gereken; insanın hem kendini hem de doğayı algılayış şekli üzerine yeniden düşünmesi -yeni ve kapsayıcı bir usallık biçimi yaratması- olacaktır. Kısacası kültürün kendi içindeki kriz çözülmeyen doğal alandaki krizin çözülmesi mümkün gözükmemektedir. Bu açıdan filmin ana mesajının, toplumsal ekolojik bir kavrayışa denk düştüğünü söyleyebiliriz.

Böylece Studio Ghibli'nin bu iki çok önemli örneğinde -*Rüzgarlı Vadi* ve *Prences Mononoke*- hemen hemen aynı izleğe ve mesaja dair izlere rastlıyoruz. Bu izlekleri özetleyecek olursak; insanın başta kendini ve doğayı kavrayışı ve konumlandırışı, devamında bu kavrayışın kaynağı olan ve modern hayatın her alanında kendini gösteren usallık biçimimiz, bu usallığın hem toplumsal hem de doğal alana yansımaları ve etkileri, farklı görünen ancak -aynı kaynaktan çıkması bağlamında- hiç de farklı olmayan bu iki alandaki krizin birbirini besleyen tek ve aynı krizin birer görüngüleri olarak algılanması ihtiyacı, tüm bunların birer sonucu olarak insanın kibri, tahakküm isteği, aklın kayıtsız şartsız hakimiyeti, modernin yükselişi, arkaikin imhası, tekniğin araçsallaşması, orantısız sanayileşme v.b. izlekler, filmlerde karşımıza çıkan ana mesaj ve çatışmaların temelini oluşturmaktadır diyebiliriz.

Çay'ın da gözlemlediği üzere Studio Ghibli filmlerinde hikaye insan karakterler ön planda gözükse bile bu karakterler diğerlerinden üstün, farklı veya daha önemli değildir. Ruhlardan hayvanlara, tanrılardan bitkilere ve hatta ekosistemlere her karakterin film içinde -tıpkı doğada olduğu gibi- insandan bağımsız kendi dünyaları ve yaşantıları vardır. Studio Ghibli filmleri, özellikle ele aldığımız bu iki film, temelde "insanlık ve doğa arasındaki ilişkileri yeniden düşünmenin yollarını anlatmak" üzerine kurulmuştur (Çay, 2020).

Sonuç olarak; Japon anime filmleri içinde ekolojik konuları kendine dert edinen daha pek çok örneğe rastlamak mümkün fakat hem *Rüzgarlı Vadi* (*Nausicaa of the Valley of the Wind*, 1984) hem de *Prences Mononoke* (*Princess Mononoke*, 1997) filmleri Studio Ghibli'nin ve genel olarak Uzak Doğu'nun ekoloji temsilleri açısından

son derece rafine birer örnek olarak karşımıza çıkmakta ve güncelliklerini bugün dahi korumaktadırlar.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TOPLUMSAL EKOLOJİ FELSEFESİ BAĞLAMINDA ANİMASYON FİMLERDE EKOLOJİNİN TEMSİLİ; PIXAR ÖRNEĞİ

Pixar 1986 yılındaki kuruluşundan bu yana ürettiği hemen her film ile hem teknik hem de içerik olarak geleneksel animasyon kalıplarının dışına çıkmayı ve kendine has bir üslup geliştirmeyi başarmıştır. Teknik alanda, ilk uzun metraj bilgisayar animasyonu olan Oyuncak Hikayesi (*Toy Story*, 1995)’ni üretmesi ve animasyon dünyası için bu çok yeni sayılabilecek teknolojiyi devam eden yıllarda geliştirerek üstün örnekler vermesi dikkate değerdir. İçerik olarak ise Pixar, kendisinin de içinden çıktığı uzunca bir geleneğin de -başta Disney üslubunun- bir anlamda dışına çıkmayı başarmıştır. Örneğin ilk olarak Pixar filmeri, Disney’in geleneksel ‘peri masalı’ anlatısını kullanmak yerine daha modern ve özgün anlatıları kullanmayı tercih eder.

Bu anlatılar gündelik hayata daha yakın yerlerden seçilir ve karakterler genellikle, büyülü özelliklere sahip ‘seçilmiş kişi’ imajından ziyade daha minör ve bir anlamda sıradandır. ‘Küçüklerin’ ya da ‘geri planda kalmışların’ büyük işler başarması teması hemen her filmde mevcuttur; Oyuncak Hikayesi (*Toy Story*, 1995, 1999, 2010, 2019) , Kayıp Balık Nemo (*Finding Nemo*, 2003), Kayıp Balık Dori (*Finding Dory*, 2016), Ratatuy (*Ratatouille*, 2007), Arabalar (*Cars*, 2006, 2011), Vol-i (*Wall-E*, 2008), Yukarı Bak (*Up*, 2009) v.b. filmler buna örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte kahramanların hikayedeki amaçları ve izlekleri de Disney geleneğinden önemli ölçüde ayrılır. Öncelikle pek çok Disney anlatısının itici gücünü oluşturan heteroseksüel aşk ve ona ulaşmak için yüzleşilmesi gereken engeller silsilesi Pixar filmlerinde pek görülmez veya ikinci planda yer alır. Pixar kahramanlarının ana itkisi genelde iki cins arasındaki bir aşktan ziyade örneğin dostluğa dayalı bir aşkın temsidir. Bir diğer

önemli nokta ise Pixar filmlerindeki ‘eskinin değeri’ olarak adlandırılabilcek bir vurgudur. Buna göre;

“Pixar’ın aktardığı ahlaki değerler, çoğu Disney prodüksiyonunun yaptığı gibi tüketiciliğe hitap etmez. Arabalar (2006), Oyuncak Hikayesi 3 (2010) ve Wall-E’de Pixar, yeni parlak şeylerin mutlaka eski şeylerden daha iyi olmadığını ve eski oyuncaklara ve makinelere özen gösterilmesi ve değer verilmesi gerektiğini gösteriyor. Dolayısıyla, Pixar çevresinde yaratılan imaj, tüketicilikle ilgili değil, dayanıklılık ve kalite fikirlerini çağrıştıran bir imajdır” (Madureira, 2012:59).

Tüm bunlara ek olarak Pixar’ın filmlerinin; temaları, hikayeleri, çatışmaları, karakterleri ve nihayetinde mesajları genel olarak zaman perspektifinde -permasallarına göre- daha çağdaş ve mekansal bağlamda ise gündelik alana daha yakın olduklarını söylebiliriz. Bu açıdan Pixar’ın -genel anlamda- kendine dert edindiği olguların da güncel ve çağdaş olması daha ilk bakışta dikkat çekmektedir. Böylece Pixar filmleri çağımızın en büyük ve önemli krizine, ekolojik krize de kayıtsız kalmamakta ve dolaylı veya doğrudan bu krizin hem doğal hem de toplumsal alandaki görüngülerini hikayelerine dahil etmektedir. *Finding Nemo* (2003), *Wall-E* (2008), *Cars 2* (2011) gibi filmler bu krizin görüngülerini doğrudan anlatılarının merkezine alan filmlerde başta gelen örneklerdendir. Diğer pek çok yapımda ise yine ekolojik krize ve/veya onun toplumsal alandaki kökenlerine dolaylı da olsa değinilmektedir diyebiliriz.

Nihayetinde Pixar filmlerinin animasyon sinemaya getirdiği yeni ve -her yaş grubuna ulaşabilmesi açısından- kapsayıcı üslubu için David A. Price’in yerinde tanımla; “Pixar filmleri tüm izleyicilere ulaşıyor çünkü çocuklara çekici gelen karakterleri nasıl yapacaklarını biliyorlar ve sonra onlara yetişkin problemleri veriyorlar” demek yerinde olacaktır (Price, 2008¹den akt. Onstad, 2008).

3.1. Araştırmanın Amacı ve Kapsamı

Toplumsal ekoloji felsefesi temelde, insanın doğayla kurduğu tahakküme dayalı ve faydacı ilişkinin kökenini insanın insanla kurduğu tahakküm ilişkisinde arar. Bu ilişki biçimi, kısaca, giderek doğanın bir ham made ve faydalanılması gereken

¹Bkz. Price, D.A. (2008), *The Pixar Touch: The Making of a Company*. Knopf.

sonsuz kaynaklar bütünü olduğu anlayışını doğurmuş ve doğanın bir parçası olan insanı ondan ayırmıştır. Bu bakış eşliğinde çağımızın en büyük krizi olan ekolojik krizin sebep, süreç ve sonuçlarının, toplumsal ekoloji felsefesinin ileri sürdüğü görüşler bağlamında değerlendirilmesi ve de ekolojiye yaklaşımın, insan-doğa ilişkisinin ve ekolojik kriz tanımlarımızın, yine çağımızın en önemli ve etkili sanatlarından biri olarak kabul edilen sinemada, daha da özelde animasyon sinemadaki temsillerinin saptanması, bu çalışmanın ilgi alanlarını oluşturmaktadır.

Animasyon filmlerin hem çocuklar hem de yetişkinlerden oluşan geniş bir kitleye hitap edebilmesi ve özellikle kent gibi doğayla temasın kesintili olduğu ortamlarda yetişen çocuklar için öğretici bir niteliğe sahip olması, çalışma için animasyonun tercih edilmesinin sebebidir. Ekolojik temsillerin, ekolojik kavram ve yaklaşımların, insan-doğa ilişkisinin, insanın insan-dışına bakışının, insanın insan-dışı vasıtasıyla kendine bakışının, ekolojik krizin sebep ve sonuçlarına bakışın, yine bu krizin sebep ve sonuçlarının toplumsal alandaki karşılıklarına bakışın ve nihayetinde genel olarak ekolojiye dair her türlü kavrayışın izlerinin, animasyon sinema özelinde sürülmesi çalışmanın kapsamını ve meraklarını oluşturmaktadır.

Araştırmanın amacı ise; toplumsal ekoloji felsefesi bağlamında animasyon sinemanın ekolojik kriz temsillerinin, seçilen iki Pixar yapımı *Wall-E* (2008) ve *Cars 2* (2011), filmleri üzerinden incelenmesi ve bu filmlerdeki, varsa, toplumsal ekolojik unsurların ortaya çıkarılarak bulguların ekoeleştirel bir analize tabi tutulmasıdır. Bu amaç eşliğinde ekolojik krize doğrudan değindiği ve ekolojik krizin toplumsal alandaki görüngülerine odaklandığı düşünülen bu iki yapımın, ne gibi toplumsal ekolojik referanslara sahip oldukları saptanmaya çalışılacak ve bu referansların bütüncül ve tutarlı bir toplumsal ekolojik yaklaşım açısından yeterli olup olmadığı ekoeleştirel bağlamda değerlendirilecektir. Böylece çalışma kapsamında cevaplanması beklenen sorular şu şekildedir;

1. İkinci doğaya -yani kültüre- ait bir üretim alanı olarak animasyon sinemada, kültürün ekolojik kriz temsilleri ne şekilde gösterilmiş?

2. Ekolojik krize doğrudan değinen animasyon filmler, bu krizin sebep, süreç ve sonuçlarını toplumsal alandaki krizden yola çıkarak mı değerlendiriyor yoksa toplumsal ve doğal alandaki kriz yer yer birbirine temas eden iki farklı olgu olarak mı ele alınıyor?
3. Çalışma kapsamında ele alınan *Wall-E (2008)* ve *Cars 2 (2011)* filmleri toplumsal ekolojiye denk düşecek referanslara sahipler mi, öyleyse, bu referanslar neler?
4. Filmlerde saptanan toplumsal ekolojik bulgular, bütüncül ve tutarlı bir toplumsal ekolojik yaklaşım için yeterli mi?

3.2. Araştırmanın Önemi

Ekolojik krizin kökenleri için toplumsal alandaki krize bakmayı öneren toplumsal ekoloji yaklaşımı bağlamında; kültürel -yani toplumsal- bir üretim alanı olan animasyon sinemanın ekoloji temsillerini ortaya koymak hem ekolojik ilişkiler bütününe hem de ekolojik krizi nasıl kavradığımıza genel bir bakış atabilmek adına önem arz etmektedir. Daha basit bir ifadeyle; “kültür olarak kendimizi ve ekolojik ilişkiler bütününe nasıl kavryoruz ve bu kavrayışı ne şekilde aktarıyoruz?” temel sorusunun, önemli bir kültürel üretim alanı olan animasyon sinema üzerinden cevaplanmaya çalışılması, çalışmanın önemini vurgulamaktadır diyebiliriz.

Tür içi bir özellik olarak içerisinde bolca ekolojik temsil barındırması, toplumun her kesiminden ve yaş grubundan geniş bir kitleye ulaşması ve de derdini basit ve eğlenceli bir dille anlatabilmesi açısından güçlü bir araç olan animasyon sinema; insanın, insanı ve insan-dışını, insan-dışı vasıtasıyla kendisini ve de her türlü ekolojik ilişkiler bütününe kavrayışının ve konumlandırışının ortaya çıkarılması açısından son derece verimli bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu açıdan animasyon sinemanın ekoloji temsillerine dair yapılacak ekoeleştirel bir değerlendirme, aynı zamanda insanlık olarak kendi bakış açımızın, kendimizi konumlandırışımızın ve de ekolojik krizdeki rolümüzün de kültürel alandaki bir ekoeleştirisi niteliğinde olacaktır.

Bununla birlikte çalışmanın özel alanında; günümüzde animasyon sinemanın en başarılı örneklerini veren ve yapımları Dünya çapında geniş bir kitle tarafından seyredilen Pixar'ın, ekolojik krizi kendisine konu edinen ve hikayesini, krizin toplumsal alandaki görüngülerinden seçen iki önemli yapımının -*Wall-E (2008)* ve *Cars 2 (2011)* filmlerinin- toplumsal ekoloji yaklaşımı bağlamında ekoeleştirel bir değerlendirmesi yapılmaya çalışılacaktır. Bu iki önemli yapımın, toplumsal ekoloji bağlamında nasıl bir ekolojik bakışa ve ekolojik kriz eleştirisine sahip olduklarını ortaya çıkarmanın, animasyon sinema üzerinden kültürün ekolojik kriz temsillerini ortaya koymak adına önemli olacağı düşünülmektedir.

Hem animasyon sinemaya ekoeleştirel bir bakışın Türkçe literatürdeki sayıca azlığı hem de bu konunun, yine çok az ele alınan toplumsal ekoloji yaklaşımı bağlamında değerlendirilmesi bu çalışmanın önemini artırmaktadır. Böylece bu çalışma, ekoloji temsillerini ve ekolojik krizin toplumsal görüngülerini animasyon sinema üzerinden sürececek yeni çalışmalar için bir hareket noktası olma işlevi açısından da önem arz etmektedir.

3.3. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma animasyon sinemanın ekoloji temsillerinin, toplumsal ekoloji yaklaşımı bağlamında değerlendirilmesi açısından sınırlandırılmıştır. Ayrıca; yapımlarının gişe başarıları ve aldıkları ödüller, 3D animasyonun ilk örneklerini vermesi, animasyon sinemaya yeni bir üslup kazandırması ve de Dünya çapındaki bilinirliği gibi unsurlar göz önüne alınarak, animasyon sinemada ekoloji temsillerinin toplumsal ekoloji bağlamında değerlendirilmesi için ele alınan filmler, Pixar'a ait animasyon yapımlarıyla sınırlandırılmıştır. Pixar yapımları arasında ise; ekolojik krize doğrudan değinmeyi seçen ve ekolojik krizin kaynağını toplumsal alanda aradığı düşünülen, yine anlatısının temel çatışmasını oluşturan problemleri de toplumsal alandan seçen *Wall- E (2008)* ve *Cars 2 (2011)* filmleri bu çalışma için analizi yapılacak örneklem olarak seçilmiştir. Bu yapımların, Pixar yapımları arasında doğrudan ekolojik krize dair görüngüleri kendisine konu olarak seçen diğer yapımlara göre, -toplumsal ekolojinin de ileri sürdüğü gibi- biyomerkeci veya insanmerkezci bir tavır takınmaktan kaçındıkları düşünülmektedir.

Bununla birlikte ikinci bölümdeki, “2.4. Animasyon Sinemanın Ekoloji Temsillerine Genel Bir Bakış” adlı alt başlıkta; animasyon sinemada ekoloji temsillerinin Dünya’daki karşılığına genel bir bakış atmak adına Uzak Doğu’da Studio Ghibli’ye, Batı’da ise Disney’e ait yapımlardan, ekolojik krize doğrudan veya dolaylı olarak değinen fakat içerisinde mutlaka ekolojik temsiller barındıran örnekler ele alınmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Batı’nın yani Disney’in ekoloji temsillerine dair çalışma; *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937), *Bambi* (1942), *Ormanın Kitabı* (1967), *Aslan Kral* (1994), *Pocahontas* (1995) ve *Tarzan* (1997), Uzak Doğu’nun yani Studio Ghibli’nin ekoloji temsillerine dair çalışma ise; *Rüzgarlı Vadi* (1984) ve *Prenses Mononoke* (1997) filmleriyle sınırlandırılmıştır.

3.4. Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma kapsamında, kendine ekolojik krizin toplumsal görüngülerini konu olarak seçen iki Pixar yapımı, *Wall-E* (2008) ve *Cars 2* (2011) yapımları toplumsal ekolojik bir ekoeleştirel analiz doğrultusunda ele alınmıştır.

Bir nitel analiz yöntemi sayılabilecek ekoeleştiri, ilk olarak edebi alanda uygulanmış olsa da zamanla kültürel ekoeleştiri kapsamında her türlü ekolojik temsil için uygulanmaya başlamıştır. Garrard’ın meşhur tanımını yineleyecek olursak, ekoeleştiri; “insanla insandışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat “insan” kavramının eleştirel bir incelemesidir” (Garrard, 2012: 17). Bu açıdan ekoeleştiri her türlü kültürel üretim alanına uygulanabilir bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Garrard’ın, Richard Kerridge’in *Writing the Environment* (1998) adlı çalışmasından aktardığı üzere kültürel ekoeleştiri “pek çok kültürel alanda süregidiyor gibi görünen ve çoğunlukla yarı gizli kalan bir tartışmayı net olarak görebilmek için çevreye ilişkin fikir ve temsilleri ortaya çıktıkları her yerde takip eder” (Kerridge’den akt. Garrard, 2012:16). Bu anlamda ekolojik fikir ve temsiller açısından bolca malzeme sunan animasyon sinema da ekoeleştirel bağlamda değerlendirilmesi gereken en önemli kültürel üretim alanlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kerridge, ekoeleştirel yöntemi kısaca şu şekilde özetler; ‘‘ekoeleştiri metinleri ve fikirleri çevre krizlerine verdikleri cevapların tutarlılıkları ve faydalarına göre değerlendirmeye çalışır’’ (Kerridge’den akt. Garrard, 2012:16). Bununla birlikte toplumsal ekoloji ise ekolojik krizin sebep, süreç ve sonuçlarının toplumsal krizle bir arada ele alınması ve ekolojik krizin kökenlerinin toplumsal krizin kökenlerinde aranması gerektiğini öne süren ekoeleştirel bir yaklaşımdır (Bookchin, 2013).

Bu doğrultuda toplumsal ekolojik unsurların, çalışma kapsamında analizi yapılan filmlerdeki görüngüleri; tema, hikaye, olay akışı, karakter ve mekan tasvir ve temsilleri, metinler ve diyaloglar, anlatının üzerine kurulduğu ana çatışmalar ve de görsel referanslar üzerinde aranarak ortaya çıkarılmış ve saptanan bulgular tablolar halinde sunulmuştur². Ayrıca tespit edilen bu unsurlar eşliğinde filmlerin, bütüncül ve tutarlı bir toplumsal ekolojik yaklaşıma sahip olup olmadıkları etraflıca tartışılmıştır. Böylece bu çalışma kapsamında, toplumsal ekolojik bir ekoeleştirel analiz doğrultusunda ele alınan *Wall-E* (2008) ve *Cars 2* (2011) filmlerinin nitel bir içerik çözümlemesine tabi tutulduğunu söyleyebiliriz.

² Bahsi geçen tablolar -(Tablo 2 ve Tablo 3)-, analizi yapılan filmlerdeki toplumsal ekolojik referansları belli başlıklar altında toplayabilmek adına, yine toplumsal ekoloji yaklaşımının temel ekolojik kriz eleştirileri göz önünde bulundurularak bu çalışma özelinde oluşturulmuştur.

3.5. Wall-E; Geleneksel Us Bağlamında Tekniğin Araçsallaştırılması ve Kahramanın Otomatik Yolculuğu



Resim 3.1: Wall-E filminin afişi.

Filmin yönetmeni: Andrew Stanton

Filmin yapımcısı: Pixar Animation

Filmin yapım yılı, ülkesi: 2008, ABD

Filmin bütçesi ve gişe hasılatı: \$180,000,000 (Bütçe) / \$521,311,860 (Gişe hasılatı, Dünya çapı)³

Aldığı Ödüller: En İyi Animasyon Film Oscar'ı (2009), En İyi Animasyon Film Altın Küre Ödülü (2009), En İyi Animasyon Film BAFTA Ödülü,...

Filmin Özeti

Wall-E filmi günümüzden uzak bir gelecekte, 700 küsur yıl sonrasında geçmektedir. İnsanlık orantısız sanayileşme ve büyüme eşliğinde tüketim çılgınlığının en üst düzeylerine ulaşmış, dünya çöpler ve zehirli gazlar eşliğinde yaşanmaz bir yer haline almıştır. Çareyi çöplerin uzaya gönderilmesinde bulan insanlık, bu hususta da yeterince başarılı olamayınca artık son çare olarak Dünya temizlenene kadar onu terk

³Bkz. <https://www.boxofficemojo.com/release/r13615065601/> (Erişim Tarihi: 29.05.2021)

etmeyi ve uzayda yaşamayı seçmiş ve ‘Buy N Large’ (BnL) şirketine ait Axiom adlı uzay gemisiyle seyahatine başlamıştır. Ayrıca yine bu tüketim çağı çılgınlığında Dünya yönetimi Buy N Large isimli bu şirektin tekelindedir. Fakat 5 yıl sürmesi planlanan yolculuk 700. yılına girmiştir ve artık insanlığın yeni evi uzun bir süredir Axiom adlı uzay gemisidir.

Filmin başkahramanı Wall-E, insanlık uzaydayken Dünya’yı temizlemek için programlanmış ve geride bırakılmış robotların -gördüğümüz kadarıyla- kalan son üyesidir. Günlerini çöpleri üst üste yığarak, çöpten gökdelenler yaparak geçirir ve tek arkadaşı küçük bir hamam böceğidir. Wall-E duygusal ve yalnız bir robottur. Çöpte bulduğu kendince ilginç eşyalardan bir koleksiyon yapmaktadır ve bir kasetten izlediği müzikal eşliğinde yalnız gecelerini geçirmektedir. Fakat gündelik işlerinin sıradanlığında yaşayan Wall-E’nin hayatı EVE isimli üst model bir androidin dünyaya gelmesiyle değişir. EVE yeryüzünde devam etmesi muhtemel fotosenteze dair herhangi bir iz bulmak için Dünya’ya gönderilen bir robottur. Wall-E, EVE’e aşık olur ve dikkatini çekmek için her yolu dener fakat başarılı olamaz ta ki koleksiyonunun en nadide parçalarından birini ona gösterene dek; bu içi toprak dolu bir çizme içinde yetişmiş küçük bir bitkidir. EVE programlandığı üzere bitkiyi içine hapseder ve kendini kapatır. Büyük bir gemi gelip EVE’i alana kadar Wall-E onun yanı başında bekler ve gemi geldiğinde de kaçak bir yolcu olarak onunla birlikte uzaya, Axiom gemisine gider.

Devamında ise Wall-E ve EVE’in uzaydaki maceralarına tanık oluruz. Bitkiyi Axiom’un kaptanı McCrea’ya ulaştırmak için amansız bir mücadeleye girişirler. Fakat geminin otomatik pilotu Auto buna engel olmaya çalışır. Çünkü ‘bitki’, aynı zamanda eve yani Dünya’ya dönüş prosedürünü başlatacak ilk adımdır. Tüm bunların yanı sıra insanlığın 700 yıl sonraki eylemden ve özgür iradede neredeyse tamamen yoksun hallerini ve gemideki yaşayış biçimlerine de tanık oluruz. Sonuç olarak Wall-E ve EVE’in de yardımıyla insanlık kontrolü tekrar ele geçirir ve Dünya’ya dönmeyi başarır.

3.5.1. Wall-E Filmindeki Toplumsal Ekolojik Bulgular

Wall-E filmindeki, toplumsal ekoloji bağlamında yapılan ekoeleştirel analiz sonucunda saptanan toplumsal ekolojik unsurlar tablodaki gibidir;

Toplumsal Ekolojik Unsurlar	Wall-E Filmindeki Görüngüleri
Çevrecilik Eleştirisi, 'Çevreci Tutumlar' ve Sonuçları	1. Çöp yığınları üzerindeki rüzgar türbinleri ve nükleer enerji tesislerinin görüntüsü (<i>Resim 3.2</i>) 2. Ekolojik krizin 'çözümü' olarak; çöplerin uzaya fırlatılması ve atmosferin çöplerle kaplı hali 3. Yeryüzünün çöp dağlarıyla kaplanması 4. İnsanlığın hayatta kalabilmek adına Dünya'yı terk etmek zorunda kalması
Doğal ve Toplumsal Alandaki Tahakküm	1. Buy N Large şirket tekeli 2. Teknokratik yönetim 3. Dünya'nın yaşanmaz hale getirilmesi 4. 'Yeniden Kolonileştirme İşlemi' (<i>Dünya'ya dönüş prosedürünün adı</i>)
Tekniğin Araçsallaşması	1. Üretimin ihtiyaç bağlamından koparılması (<i>Buy and Large = Satın al ve Büyü gibi bir anlama gelmektedir.</i>) 2. Tüketim Çılgınlığı (Çöpler)

	3. İnsanların eylemsizleştirilmiş hali (Resim 3.3) 4. Otomasyon (<i>Her türlü ihtiyacın tam otomatik mürettebat tarafından karşılanması</i>)
‘Akılcılık’, Araçsal Akıl, Akılın Galibiyeti ve Sonuçları	1. Yapay Zeka Auto (‘‘Akılın; sınıflama, analiz ve manipülasyon amacıyla bir araç ya da biçimsel bir aygıt olarak kullanılması’’) 2. Axiom’daki steril otomasyon düzeni 3. Makine Egemenliği (<i>Axiom’un idari kaptanı ‘Auto’</i>) 4. İnsanın idari alandan men edilmesi. (<i>McCrea’nın işlevsizliği</i>) 5. ‘Robotlaşan İnsanlar’ (<i>McCrea ve Axiom yolcuları</i>) , ‘İnsanlaşan Robotlar’ (<i>Wall-E ve EVE</i>)
(Filmde Kurulan Yeni Düzendeki)	
Ekolojik Krizin Çözümüne Dair Toplumsal ve Doğal Alandaki Radikal Değişimler	- Rastlanmadı
Ekolojik Duyarlı Bir Toplum Tasviri	- Rastlanmadı

Tablo 2: Toplumsal ekolojik unsurların *Wall-E (2008)* filmdeki görüngüleri.

3.5.2. *Wall-E* Filminin Toplumsal Ekoloji Felsefesi Bağlamında Analizi

Wall-E filminin açılış sahnesi uzaydan çeşitli görüntülerle başlıyor ve yine uzaydan, çöplerle kaplı atmosferiyle Dünya'yı görüyoruz. Kamera Dünya'ya doğru hareket ederken çöplerin içinden geçiyoruz ve yine çöp dağları eşliğinde harap olmuş ve gri bir Dünya'ya giriş yapıyoruz. Dünya artık o bildiğimiz mavi yeşil gezegen değil gün ışığı alamayan, üzeri toz bulutlarıyla zemini de çöp dağlarıyla kaplı bir yer. Dünya'nın bu kullanılıp atılmış ve harap edilmiş görüntüsü daha ilk sahneden filmin ne ile ilgili olduğu hakkında yeterince mesaj veriyor; “faydalanılması gereken sonsuz kaynaklar bütünü” olarak ‘doğa’ algısının ‘kültür’ü getirdiği üstün medeniyet seviyesinin son hali.

Açılış sahnesinde karşımıza çıkan en önemli detaylardan biri de çöp dağlarının üzerinde dönmeye devam eden rüzgar türbinleri ve nükleer enerji tesisleridir. Bu resim, insanlığın dünyayı kirletmeye ve yaşanmaz bir yer haline getirmeye devam eden bütün o majör eylemlerinin yanında son derece işlevsiz kalan, toplumsal alandaki radikal bir değişim yerine, günü kurtarmaya yönelik ‘çevreci’ çabalarının ne kadar gülünç ve yetersiz kaldığının vurgulanması açısından son derece önemli bir temsil olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 3.2: *Wall-E* (2008) filminden bir kare; Çöp dağlarının üzerinde dönmeye devam eden rüzgar türbinleri.

Toplumsal ekolojik açıdan bakıldığında bu temsil tam da Bookchin'in “çevrecinin uyumu” olarak bahsettiği yaklaşıma denk düşer. Ona göre çevrecilik;

‘‘günümüz toplumunun en temel önermesini, yani insanlığın doğaya egemen olması gerektiği önermesini sorgulamaz. Daha ziyade çevrenin kayıtsızca yağmalanmasının yol açtığı tehlikeleri azaltmak için teknikler geliştirerek bu anlayışa *olanak sağlamaya*  alışır’’ (Bookchin, 2013:90). Aynı şekilde yine ilk sekansta gördüğümüz üzere, tüketim çılgınlığı eşliğinde giderek artan çöpler ve zehirli gazlar problemi için bulunan ‘  z m’’ onları uzaya fırlatmak olmuştur. Yine burada da doğa algısı, kültürün doğa karşısında kendini hiyerarşik konumlandırışı, üretim ve tüketim şekilleri ve süreçleri, ‘modern’ insanın yaşam stili gibi kısaca toplumsal alandaki -problemin kökenine değinecek- radikal bir değişime başvurmak yerine günü kurtarmaya yönelik geçici ‘ evreci’ çözümler geliştirilmeye çalışılmış ve başarılı olunamamıştır.

Hemen ilk sekansta karşılaştığımız bir diğer önemli bilgi de toplumsal alandaki krizin ulaştığı son totaliter nokta olarak dünya çapında tekelleşmiş, aşırı büyüyerek tüm kontrolü eline almış bir şirket olan Buy N Large’dır.  zerinde bu şirketin adı olan her türlü kurum ve kuruluşa -petrol istasyonu, gıda zinciri, marketler zinciri, bankalar vs.- ait tabelalarla karşılaşırız. Sadece  zel sektörde değil bürokratik alanda da söz sahibi ve karar verici tek otorite BnL şirketi ve bu şirketin kurucusudur. Görüldüğü üzere üretime ve sonsuz b y m ye dayalı sanayi ve teknoloji  ağı, rehaf toplumlara ve  zg r bireylere değil son derece otokratik ve tekelleşmiş bir toplumsal düzene evrilmiştir. Diğer bir deyişle insanın doğa üzerindeki tahakküm ve sömürüsü, insanın insan üzerindeki tahakküm ve sömürüsüyle paralel olarak ilerlemiş ve -tıpkı toplumsal ekolojinin  n gördüğü üzere- toplumsal alandaki kriz, ekolojik krizle sürekli bir etkileşim içinde birbirini tetikleyerek var olmaya devam etmiştir.

Filmin bütününe yayılan ve modern dünyanın geldiği noktaya dair eleştirisini besleyen en önemli unsurların başında filmin, ‘  ğdaş teknik imgelemi’ne bakışı gelmektedir diyebiliriz. Film kıyamet sonrası bir dünyada geçiyor ve insanlığı kıyamete ulaştıran toplumsal ve ekolojik krizlerin başta gelir görüngülerinden biri de modern toplumun tekniği kavrayış şekli ve onunla kurduğu yanlış ilişkiler bütününün hayatın her alanında kendini gösteren problemlili taraflarıdır. Ellul’a göre; ‘ teknik tek bir alet ya da makine değildir, tek bir bilgi ya da üretim yuvarı da değildir. Tersine

‘rasyonel olarak ulaşılmış ve insan faaliyetinin her alanında mutlak etkinliği olan bir yöntemler bütünüdür’ ” (Ellul, 1983’den⁴ akt. Heath&Potter, 2012:294).

Modern dünyanın teknikle kurduğu bu problemli ilişkiyi toplumsal ekolojik bağlamda açmak için; Bookchin’in değindiği şekliyle organik toplumun tekniği ve üretimi algılayışıyla; yani ürünü, emeği, yöntemi, üreticiyi, ihtiyaç kavramını, kısaca üretim sürecini oluşturan bütünü ele alışıyla, bugün modern toplumun, üretimin rasyonelliğinden arınmış ve nesneleştirilmiş, metalaşmış ve epistemolojik olarak içi boşaltılmış ‘üretim’i arasındaki dev uçuruma bakmak gerekmektedir (Bookchin, 2013). Kültür olarak, teknik ve teknolojiyi kavrayış şeklimiz hem toplumsal ve ekolojik krizin tetikleyicilerini, hem de tekniğin dönüştüğü ve dönüşmesi muhtemel hallerini anlamlandırabilmemiz açısından son derece belirleyicidir. Çünkü en temel haliyle doğayı kavrayış şeklimiz tekniğimizi, tekniğimiz de doğayla kurduğumuz her türlü üretim ve yaratım ilişkisini belirleyen, dönüştüren etkileşimsel bir süreçtir. Tıpkı, *Wall-E* filminde gördüğümüz şekliyle; kültürün doğayı -tahakküme ve sömürüye dayalı- kavrayış şeklinin, modern toplumun tekniğini/teknolojisini getirdiği -rasyonellikten arınmış, araçsal- teknik biçim ile bu tekniğin bizzat kültürü ve doğayı getirdiği distopik halin temsili gibi.

Filmdeki ‘modern yaşamın’ ve tekniğin geldiği noktalarla ilgili referanslara geçmeden önce toplumsal ekoloji perspektifinde bu problemlerin kökenlerine değinmek yerinde olacaktır. Bookchin, çağdaş toplumun teknikle kurduğu ilişkiyi daha iyi anlayabilmemiz adına önce onun ‘‘iyi bir yaşam’’ idealini sorgulamamız gerektiğinden bahseder. Çünkü çağımızın ‘iyi bir yaşam’ idealiyle neyi kastettiği, hem onun ‘ussallığı’ hem de bir anlamda teknikten -ve modern teknolojiden- ne beklediği ve de onu gündelik hayata nasıl eklemlediğiyle ilgili de fikir verecektir. Bookchin’e göre;

‘‘Çağdaş zihinlere, tekniğin insan hayatının her alanında kapsamlı bir yer kaplaması olgusunu ‘‘iyi bir yaşam’’ ve büyük ölçüde insanın özgürleşmesiyle sonuçlanacak bir toplumsal ilerlemecilik ile özdeşleştirilmesi öğretilmiştir (...) Günümüzde insanların büyük çoğunluğu ‘‘iyi bir yaşamı’’ veya ‘‘iyi yaşamayı’’ (geçmiş Aristoteles’e kadar

⁴ Ellul, J. (1983), ‘‘The Technological Order,’’ *Philosophy and Technology*, der. Carl Mitcham ve Robert Mackey. New York: Free Press. s.86.

uzanan kavramlar) maddi olarak güvence altına alınmış ve aslında son derece zengin bir yaşam olarak görmektedir” (Bookchin, 2013: 309-310).

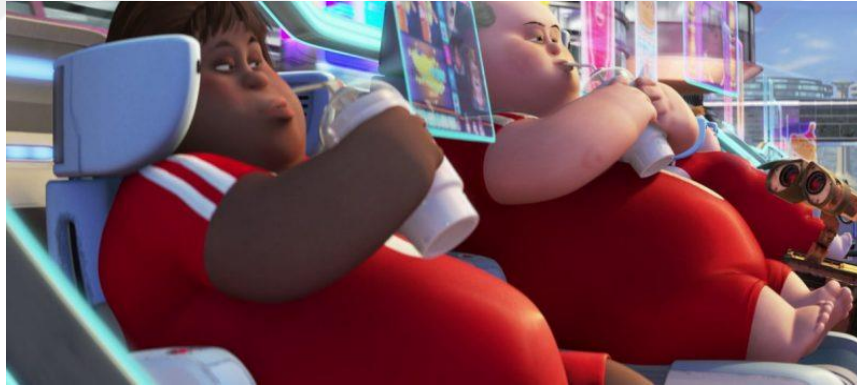
Bookchin, bu “iyi yaşam” ideali günümüz perspektifinden “makul” görünse de tarihin farklı zaman ve mekanlarındaki -örneğin Eski Yunan’daki- “iyi yaşam” idealleriyle pek çok noktada çelişki içinde olabileceğini de özellikle belirtir. Mesela, Eski Yunan’ın “iyi yaşamı”, kısaca ‘ölçülü’ yaşama ve ‘yurttaşlığa’ dayanan bir ideali benimserken günümüzde bu yaşam tarzı yer yer küçümsenebilir (Bookchin, 2013). Buradan hareketle Bookchin, “günümüzün maddi açıdan zengin bir yaşam imgesi ile ölçülü olmaya dayanan klasik hayat ideali arasındaki karşıtlık(ğın), çağdaş teknik kavramı ile klasik teknik kavramı arasındaki karşıtlıkla benzerlik” gösterdiğine değinir (Bookchin, 2013: 310). Bookchin’in -Aristoteles’den alıntıyla- dile getirdiği üzere; klasik teknik, ölçülülükten gelen bir kavrayışla “sosyal ve etik” bir karaktere sahip olup “(...) kullanım değerinin yalnızca “nasıl” üretildiğini değil, “niçin” üretildiğini de sorar ve “(...) zanaatlarını rasyonel kılan bir kavrayış ve etik sorumluluk ile hareket eden” ustalar sayesinde üretim “(...) öznenin rasyonelliği ile başlayarak, nesnenin üretimini rasyonelleştirmek adına bir hareket noktası” bulur. Oysa;

“Çağdaş endüstriyel üretim, açıkça bunun tam tersi bir istikamette işler. Çağdaş *techne* imgesi, yalnızca sözcüğün araçsal anlamında salt teknikle sınırlandırılmakla kalmamış, aynı zamanda *technen*in amaçları ayrılmaz bir şekilde sınırsız üretime bağlanmıştır. “İyi yaşamak”, tamamen etik dışı, özelleşmiş bir kişisel çıkar düzeyi çerçevesinde sınırsız tüketim olarak tasavvur edilmiştir. Dahası teknik, üreticiyi ve onun etik ölçütlerini içermez (...) bunun yerine *ürünü* ve onun bileşenlerini içerir” (Bookchin, 2013:311).

‘Çağdaş *techne*’ imgesinin bu açılımı tam da *Wall-E* filminde tekniğin geldiği son nokta olarak tasvir edilen distopyayla paralellik göstermektedir. Üretim - halihazırda günümüzde de olduğu gibi- ihtiyaç bağlamından tamamen koparılmış ve irrasyonel bir sınırsız üretim/tüketim döngüsü haline getirilmiştir. Öyle ki Dünya, bu sınırsız tüketim zincirinin bir sonucu olan kirlilik, çöpler ve zehirli gazlardan yaşanmaz hale geldiğinde bile çare, üretim/tüketim kavrayışında ve yaşam şeklinde kökten bir değişime gitmeyi denemekten ziyade çöplerin uzaya gönderilmesinde ve devamında insanlığın toptan uzaya taşınmasında bulunur. Çünkü filmin de eleştirdiği bu çeşit bir ussallığa göre, her ne olursa olsun -Dünya’nın ve insanlığın sonu dahi

gelmiş olsa- kurulu üretim/tüketim düzeni devam etmelidir. Bu ussallık, ihtiyaç kavramına bağlı ve etik bir üretimi -yani üretimin rasyonelliğini-, üretim için ihtiyaç yaratımına -irrasyonel tüketime- çevirmektedir.

İnsanlığın yegane ‘evi’ olan Axiom adlı uzay gemisi 700 yıldır amaçsız bir şekilde uzay boşluğunda salınırken; ‘Dünya’ kelimesinin ne demek olduğunu dahi unutmış, kendilerini taşıyan uçan koltuklarda yan yana otururken bile birbirleriyle önlerindeki ekranlar aracılığıyla iletişim kuran, her türlü eylemselliklerini ‘tam otomatik mürettebata’ teslim etmiş ve bedenlen işlevselliklerini neredeyse bütünüyle yitirmiş, bardaklarda sıvı besinler tüketen BnL şirketinin değerli yolcularının yegane derdi ‘modaya uygunluğuna’ göre üzerlerindeki mavi kostümleri kırmızılılarıyla değiştirmektir. İşte *Wall-E* filminde gördüğümüz bu absürt durum tam da; aklın ve devamında tekniğin araçsallaşması, emeğin ve ürünün nesneleştirilmesi, üretimin de yine araçsal bir şekilde ihtiyaç bağlamından koparılmasının, kısacası insanlığın çağdaş ‘iyi yaşam’ idealinin gelmesi muhtemel haline trajikomik bir şekilde işaret etmektedir.



Resim 3.3: *Wall-E* (2008) filminden bir kare; ‘mutlu olmak için gereken her şey’in bulunduğu Axiom uzay gemisinde hayatta kalan insanlık.

Aslında burada toplumsal ekoloji açısından dikkat çeken yegane nokta sadece çağdaş toplumun teknikle kurduğu ilişki veya onun ‘iyi bir yaşam’ idealinin geldiği son hali değildir. Filmde insanlığın -kültürün- içinde bulunduğunu gördüğümüz noktaya dair referanslar daha da geniş bir perspektiften onun ‘akıl’la kurduğu ilişkinin, akla yüklediği anlamın ve de izinden gitmeyi seçtiği ‘ussallığın’, Bookchin’in ifadesiyle ‘geleneksel us’un veya onun bir uzantısı olarak ‘araçsal aklın’ kendisini

getirdiği noktadır da aynı zamanda. Bookchin'in araçsal akıldan kastı kısaca aklın; "(...) tekniğe indirgenecek şekilde araçsallaştırılmasına; yani sınıflama, analiz ve manipölasyon amacıyla bir araç ya da biçimsel bir aygıt olarak kullanılmasına" referans vermektedir (Bookchin, 2013:364).

Kültürün akla ve "akıllı bir canlı" olarak insana attettiği yüceltmelerle dolu uygarlık tarihi, Aydınlanma Çağı'nda zirve yapmış bir akıl, duygu -kullanıldığı bağlama göre sezgi, içgüdü hatta bazen id- dikotomisini de beraberinde getirmiştir. Bu dikotomi sadece akıl ve duygu arasında sınırlı kalmaz; kültür ve doğa, zihin ve beden, yaşam ve ölüm, modern ve arkaik, uygar ve ilkel, kent ve kır, -ve de örneğin mitolojik bir bağlamda- Apollon ve Dionysos dikotomisi olarak kendini göstermek suretiyle hayatın her alanına sirayet eder ve bu ikicil kavrayış bir tarafın diğeri üzerinde mutlak bir hakimiyet kurması ihtiyacını da beraberinde getirir. Burada 'duygu'dan kasıt ise mistik veya akıl dışı bir görünyüye değil yine aklın alanında olan faklı bir 'duyarlılık alanı'na işaret etmektedir. Bookchin, bu duyarlılığa "öznellik" demektedir, Horkheimer'in ise "nesnel akıl" dediğini aktarır⁵ (Bookchin, 2013:365).

Wall-E filminde gördüğümüz kültürün ve doğanın geldiği distopik hal, hayatı ikilikler kurgusu üzerinden ele alan ve akıllı geri kalan her şeyin üzerinde tutan bu çeşit bir ussallığın, diğeri bir deyişle araçsal -"değerden arındırılmış"- aklın galibiyetinin resmidir. Filmde aklın galip geldiğini ve geri kalan her şeyin -kültürün kendisinin dahi- onun karşısında yenildiğini görüyoruz. Öyle ki 'akıllı' bir canlı olarak insan, yaratılışından kaynaklanan duygusal, spontan yönüne olan güvensizliğinden ötürü kendisini, tamamen araçsal aklının ürünü, replikası olan yapay zekaya emanet etmiştir.

Bu akıl ve duygu ikiliği aynı zamanda filmin ana çatışmasını da oluşturmaktadır. Örneğin Axiom uzay gemisinde her şey önceden belirlenmiş ve tutarlı bir otomasyona göre işlemektedir. Axiom, yolcuları için hava durumundan, yemek saatine kadar her şeyin belli ve tutarlı olduğu 'steril' bir ortam sunmaktadır. Burada kendiliğindenliğe, planlanmamış hareketlere veya durumlara yer yoktur; ta ki *Wall-E* gemiye gelene kadar. *Wall-E*, filmin başından itibaren gördüğümüz üzere

⁵ Horkheimer, M.(1947) *The Eclipse of Reason* (New York: Oxford University Press), s. 23.

‘duygusal’ bir robottur. Yapmaya programlandığı iş dışında, eylemleri ve kararları ‘akıllılığın’ alanına giren sağduyudan ziyade duysusal ve spontanedir. Dolayısıyla filmde araçsal aklın temsilcisi otomatik pilot Auto’yken onun karşısında konumlandırılan duygusallığın, kendiliğindenliğin temsilcisi ise Wall-E’dir. Wall-E, Axiom’da kurulmuş bu ‘steril’ otomasyonu, kendiliğindenliğiyle bozar. Daha gemiye ilk adımında üzerinden dökülen kir ve pas izleri bu ‘sterilliliğin’ bozulmasının fiziksel bir kanıtı olarak karşımıza çıkmaktadır. Robotların hareket etmesi için yol olarak oluşturulmuş belirli ışık çizgilerin dışına çıkarak hareket etmesi de yine onun kendiliğindenliğinin bir başka göstergesidir.



Resim 3.4: Wall-E (2008) filminden bir kare. Wall-E, geride bıraktığı kir izleriyle çizginin dışında hareket ederek Axiom uzay gemisinde kurulmuş olan ‘steril’ otomasyonu bozuyor.

Aynı şekilde Axiom’da gördüğümüz insanlığın eylemsizlik hali de bununla alakalıdır. İnsanlar, günlerini eylemden tamamen yoksun bir şekilde uçan koltuklarda ve her türlü ihtiyaçları için ‘otomatik mürettebata’ muhtaç halde geçirmektedir. Burada Axiom’da yaşayan insanların bir çeşit ‘bebekleştirmeye’ tabi tutulduğunu, yani her türlü yaşamsal gereksinim için dışa bağımlı kılındığını görüyoruz. Çünkü araçsal akla göre insan eylemi, doğası gereği bir miktar kendiliğindenlik içerir ve bu sebeple onun eylemlerinde güvenilir bir standardizasyon beklemek ‘akıllıca’ olmayacaktır. Böylece Axiom’da her türlü idari kararın yapay zekaya -otomatik pilot Auto’ya- bırakıldığı bir düzen kurulduğunu görüyoruz. İnsan eylem ve kararı sıfıra indirilmiş, tamamen saf dışı bırakılmıştır.

Öyle ki geminin insan kaptanı McCrea bile “bu gemide yapabildiği tek işin” sabah anonslarından ibaret olduğundan yakınır çünkü o ve kendinden öncekiler de aslında farkında olmasalar da temsili birer kaptandır. Axiom’da gördüğümüz bu ‘steril’ düzen, idarenin insandan alınıp tamamen araçsal akla yani yapay zekaya verilmesi, kültürün ‘akılla’ kurduğu sorunlu ilişkinin ve akılın galibiyetinin hangi noktalara gelebileceğinin güzel bir alegorisidir. Bu yolculuk diğer bir deyişle artık ‘kahramanın otomatik yolculuğu’ halini almıştır.



Resim 3.5: Wall-E (2008) filminden bir kare. Axiom uzay gemisi kaptanları ve hemen arkalarında otomatik pilot Auto.

Vassaf’ın da değindiği gibi; “ergonominin başlangıçtaki amacı kullandığımız aletleri insanın fiziksel özelliklerine uygun biçimde geliştirmekti”, yani, “makinenin insan gereksinimlerine uyması ve insan hayatını daha kolay ve güvenli hale getirmesi”. Fakat sınırsız ‘büyümeci’ ve ‘ilerlemeci’ ideal için kendimizi teslim ettiğimiz araçsal akılcılık, aracı amaca dönüştürmüş ve bir anlamda “makine egemenliğini” doğurmuştur. Bu “egemenlik” sadece teknik alana değil hayatın her alanına -özellikle düşünsel alana da- sirayet eder. Öyle ki; “hayat etkili ve mükemmel sistemler bağlamında düşünülüp öğretilmeye, düşünce süreci de akımlar ve akış sistemleri bağlamında ele alınmaya başlandı” ve bunun bir ‘getirisi’ olarak da “(...) duygular gitgide geri plana itilirken, rastgele davranışlar sağlıksız sapmalar olarak değerlendirildi” (Vassaf, 1999:202-203).

Tam otomasyon çağında artık sezgilere, hayal gücüne, kendiliğindenliğe ve doğaçlamaya -insanın çağlar boyu hayatta kalabilmesine, çok farklı ortamlara uyum sağlayabilmesine, içinde sanat ve zanaatın da bulunduğu her türlü yaratım/üretim

süreci ve teknik gelişmeye olanak sağlayan özgül nitelik- kesinlikle yer yoktur. Bu tabii ki kültürün, izinden gitmeyi seçtiği usallıkla ve onun bir uzantısı olarak araçsal akılla ilintilidir.

Böylece bu usallıktan bizzat kültürün de nasibini aldığını görüyoruz. *Wall-E* filminde dikkat çekildiği üzere; insanlık, tıpkı kendisini doğanın bir uzantısı olmaktan çıkarıp doğayı insanlığın bir uzantısı haline getirmeye çalışması gibi şimdi de teknolojiyi insanlığın bir uzantısı olmaktan çıkarıp insanlığı teknolojinin bir uzantısı haline getirmeye çalışmaktadır. Burada bahsedilen ‘teknoloji’ imgesinin, araçsal aklın bir ürünü olan değerden arındırılmış, sonsuz üretim ve büyüme idealine hizmet eden modern teknik kavrayış olduğunu tekrar belirtmekte fayda var.

Filmin sonuna yaklaştığımızda ise başta Kaptan McCrea ve Axiom yolcularının, ‘duygusal’ robot Wall-E’nin ve yine ‘duygusal tarafa’ geçmiş arkadaşı EVE’in de yardımıyla, yapay zekay Auto’yu yendiğini görüyoruz. Filmde insanlık, kendi yarattığı ‘akıl’la savaşmak durumunda kalıyor ve bu savaşı ‘duygusallığı’ sayesinde kazanıyor. Burada ‘duygusallık’tan kastın; sezgi, içgüdü, hayal kurma becerisi, kendiliğindenlik, doğaçlama v.b. nitelikleri içeren, değerden arındırılmış usçuluğun karşısında konumlandırılan -ve yine ‘akılcılığın’ değil ‘bilinçliliğin’ kapsamında olan- başka bir duyarlılık alanı olarak ele alınması gerektiğini tekrar hatırlamak gerekmektedir.

Örneğin Kaptan McCrea’yı ‘eve’ dönmek için harekete geçiren dürtü bir anlamda sezgiselliğe dayanmaktadır. Zira Dünya’da fotosentezin başladığının kanıtı sayılan bitki, McCrea için tek itici güç değildir. Onun asıl eve dönme itkisini, internette Dünya’ya dair yaptığı araştırmalar sayesinde hem Dünya’nın hem de insanlığın eski kimliğine dair, daha önce bilmediği verilerle tanışması şekillendirmektedir. Eskiden kim olduğuna ve nasıl yaşadığına dair bu bilgilerin üzerinde yarattığı nostaljik etkilerin, sezgisel birtakım dürtüler eşliğinde ‘ev özlemi’ne dönüştüğü son derece açıktır.

Nitekim bunu, Kaptan McCrea; “ben hayatta kalmayı değil, yaşamayı istiyorum” diyerek Auto’ya karşı çıktığında anlarız. En basit haliyle McCrea,

Dünya'daki 'yaşam'ın ne olduğunu öğrenince içinde bulunduğu durumun yaşamak olmadığına kanaat getirmiştir. Auto'nun yerine getirmek üzere programlandığı görev ise insanlığı 'hayatta tutmaktır' ve bunun için de halihazırda en güvenilir yer Axiom'dur, zira Dünya, hala zehirli gazlar eşliğinde yaşama uygun bir ortam sunmama olasılığına sahiptir. Dolayısıyla McCrea'nın bu isteği, Auto bağlamında son derece 'duygusal' ve mantıksız, kısaca insana yakışır bir harekettir. Çünkü yapay zeka 'hayatta kalma' ve 'yaşama' arasındaki farkı tanımlayamaz. Aslında bu küçük anlam farkı insanlığın, araçsal akılla olan uyumsuzluğunun son derece rafine bir temsilini de sunmaktadır.

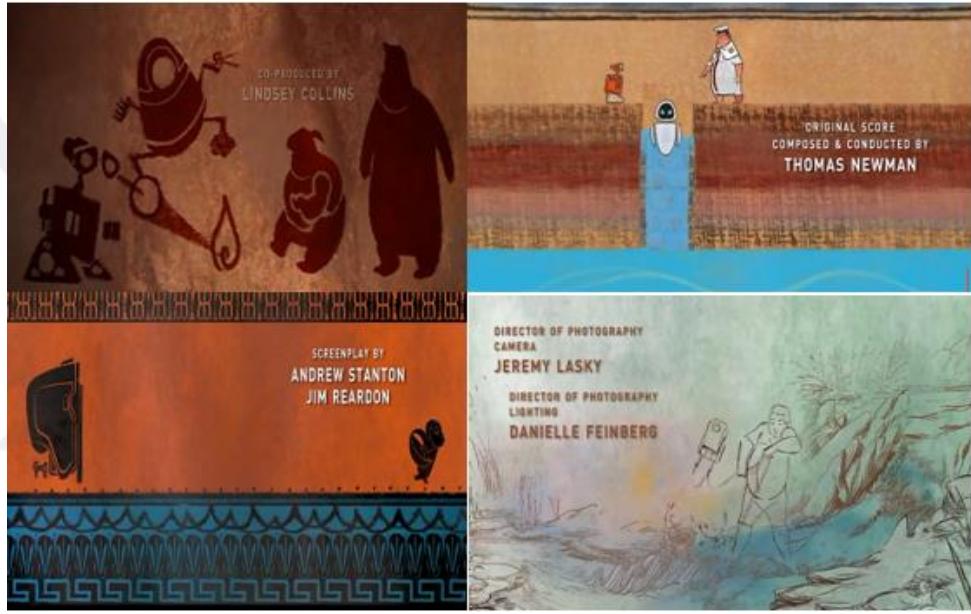
Bir diğer önemli detaysa; 'robot' olan -belirli görevler için önceden programlanmış otomatik aygıtlar- Wall-E ve EVE'in de bu mücadeleye, tıpkı McCrea gibi kendiliğinden ve doğaçlama çözümlerle katkı sağladıklarını görmemizdir. Wall-E, eve dönüş prosedürünü durduracak bir işlemi kendini tehlikeye atacak, doğaçlama bir hareket sayesinde önler. Yine EVE de doğaçlama bir hareketle insanları ezilmekten kurtarır. Kısacası yapay zekaya karşı verilen mücadele, doğaçlama ve kendiliğindenlik -araçsal us bağlamında akıl dışılık- sayesinde kazanılır.



Resim 3.6: Wall-E (2008) filminden iki kare; Kaptan McCrea insanlığı 'hayatta tutmaya' programlanmış otomatik kaptan Auto'ya karşı çıkıyor (sol) ve Wall-E, Auto'nun eve dönüş prosedürünü iptal edecek eylemi karşısında kendisini tehlikeye atıyor (sağ).

Bu gösterge filmin çözüm bölümü için de son derece önemlidir. Çünkü filmi sonuca götürecek mücadelede yapay zekaya karşı savaşanlar; 'robotlaşmış insanlar', yani, Axiom'da hayatta kalmış insanlık ve 'insanlaşmış robotlar', yani, Wall-E ve

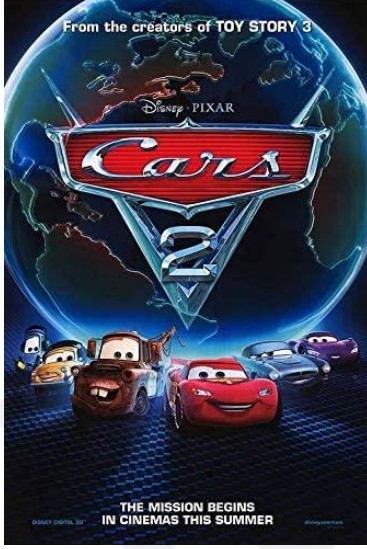
EVE'dir. Bu iki grup, araçsal aklı birlikte yener ve Dünya'ya döndüğünde de göreceğimiz üzere yeni kurulacak düzen için yine birlikte çalışacaklardır. Bu 'ortada buluşma' hali filmin sonuç önermesi açısından da dikkate değer bir detaydır. Zira filmin final jeneriğinde gördüğümüz resimler de insanların ve robotların bir arada çalışarak kurduğu 'orta yol' bulunmuş bir düzene işaret etmektedir. Final jeneriğinde; ateş yakmaktan, tarıma, balıkçılığa hemen her konuda robotların, insanlara 'sıfırdan' bir düzen kurmada yardımcı olduğu çizimlerle karşılaşırız.



Resim 3.7: Wall-E (2008) filmi final jeneriğinden kareler; İnsanlar ve robotlar, çeşitli işlerde birlikte çalışıyor.

Böylelikle filmin sonuna geldiğimizde; final jeneriğindeki resimlerden anladığımız kadarıyla hikaye, bir 'yeni dünya' tasviri eşliğinde bitiyor. İnsanlar ve robotların orta yol bulunmuş bir çalışma sistemi içinde 'temizlenmiş' bir Dünya'da yeni bir düzen kurduklarını görüyoruz ve film böylece her şeyin 'çözüme ulaştığı' bir 'mutlu son' tasviriyle kapanıyor. Burada son olarak eklenmesi gereken önemli detay ise; Axiom'daki eve dönüş prosedürünün adının ''Yeniden Kolonileştirme İşlemi'' olduğudur. Dolayısıyla 'yeni dünya'nın bu doğrultuda mı yoksa ekolojik duyarlı yeni bir toplumsal düzen doğrultusunda mı kurulduğu, film tarafından muallak bırakılmıştır.

3.6. Cars 2; Ekolojinin Eko-Politiği



Resim 3.8: *Cars 2* (2011) filminin afişi.

Filmin yönetmeni: John Lasseter

Filmin yapımcısı: Pixar Animation

Filmin yapım yılı, ülkesi: 2011, ABD

Filmin bütçesi ve gişe hasılatı: \$200,000,000 (Bütçe) / \$559,852,396 (Gişe hasılatı, Dünya çapı)⁶

Filmin Özeti

Cars (Arabalar, 2006) serisinin ikinci filmi olan *Cars 2* (2011), ilk filmde olduğu gibi yine havalı yarış arabası Şimşek McQueen etrafında şekilleniyor. Fakat bu sefer günün kahramanı ilk filmde tanıdığımız McQueen'in en yakın arkadaşı, saf ve akıllı havada bir karakter olan Çekici Mater olacaktır. Filmde büyük bir petrol şirketinin eski sahibi olan Sir Miles Axleroad'un artık alternatif yakıtla geçmeye karar vererek kendi ürettiği Allinol isimli yakıtı petrole karşı tanıtma çabalarını görüyoruz. Axleroad bu uğurda, Dünya'ya yeni keşfettiği bu yakıtın neler yapabileceğini gösterebilmek adına, Dünya çapında gerçekleştirilecek büyük bir yarış -World Grand Prix- organize

⁶Bkz. <https://www.boxofficemojo.com/release/r13091760641/> (Erişim Tarihi: 29.05.2021)

eder. Bu yarışlarda arabalar sadece Allinol'ü kullanacaktır ve bu yakıtın muhteşemliği tüm dünyaya ispatlanacaktır. Yarışlara Şimşek McQueen'de davet edilir ve böylece McQueen ile Çekici Mater Dünya turuna çıkarlar.

Bu turda McQueen yarışlarla ve azılı İtalyan rakibiyle uğraşırken Mater ise kendisini uluslararası bir casusluk macerası içinde bulur. Öyle ki filmin ilk sekasında İngiliz Ajan Finn McRoket (McMissile)'in bir petrol rezervine kaçak olarak girdiğini ve oradaki gizli faaliyeti gözlemlemeye çalıştığını görürüz. Filmin sonunda anlayacağımız üzere bu gizli faaliyet Dünya Kupası'nda yapılması planlanan komployla alakalıdır. Yarışlar devam ederken bazı yarış arabalarının patladığı görülür ve Allinol'ün güvenilirliğiyle ilgili soru işaretleri doğar. Yarış sona yaklaştıkça arabaları patlatan kötü adamlar ve komployu ortaya çıkarmaya çalışan ajanlar arasındaki mücadele de gitgide artar ve Mater kendini tüm bu olayların başaktörü olarak bulur.

Sonuç olarak Allinol adlı yakıtın ve Dünya Kupası'nın bizzat Axleroad tarafından planlanmış, alternatif yakıtlara leke sürmek adına düzenlenen bir komplo projesi olduğu ortaya çıkar. Axleroad başkanlığındaki petrol milyarderleri yeni ve çok büyük bir rezerv keşfettikleri için petrolün uzun yıllar daha başat yakıt olarak kullanılmasını garantiye almak adına böyle bir yola başvurmuşlardır. Mater ise şaşkınlığı ve biraz da şansı sayesinde bu komployu ortaya çıkarır ve hem McQueen'in hayatını hem de Dünya'yı kurtarır.

3.6.1. Cars 2 Filmindeki Toplumsal Ekolojik Bulgular

Cars 2 filmindeki, toplumsal ekoloji bağlamında yapılan ekoeleştirel analiz sonucunda saptanan toplumsal ekolojik unsurlar tablodaki gibidir;

Toplumsal Ekolojik Unsurlar	Cars 2 Filmindeki Görüngüleri
-Aklın ve Tekniğin Araçsallaşması Eşliğinde- Gündelik Hayatın Araçsallaşması	1. Canlıların nesneleştirilmesi (<i>İnsan ve hayvanların 'arabalaştırılması', 'aygıtlştırılması'</i> - Tersine Canlandırma – Resim 3.9.)

	2. Hıza ve zamana dayalı verim anlayışı (<i>Cars evreninin ve Şimsek McQueen'in değerler ölçütleri / Otoban - Route66 karşıtlığı</i>) 3. Alternatif yakıtın geçerliliğinin hız ve zaman ile ölçülmesi (<i>World Grand Prix</i>)
Doğal ve Toplumsal Alandaki Tahakküm	1. Allinol kampanyası eşliğinde alternatif yakıtlara leke sürülmeye çalışılması 2. Medya üzerinden toplumun yanıltılması ve manipüle edilmesi (<i>Axlroad'un kayboluşu / Allinol ve World Grand Prix'in tanıtımı</i>) 3. Gerontokrasiye dayalı hiyerarşik düzen ve güç istenci (<i>Külüstür Arabalar</i>) 4. Yeni ve büyük petrol rezervlerinin keşfi ile doğanın giderek artan tahribatı
Tüketim Toplumu Eleştirisi	1. Sürücü kimliğinin araç içinde erimesi bağlamında araçların amaç haline gelmesi 2. Özgürlük kavramının bir seri üretim nesnesi üzerinden içinin boşaltılması (<i>Araba - Özgürlük kültü</i>)

	3. Yeni ve parlak şeylerin her zaman ‘en iyisi’ olmaması (<i>Çekici Mater / Radiator Springs kasabası ve sakinleri / Route 66</i>) 4. Rekabete dayalı ilişkiler bütünü (<i>World Grand Prix / McQueen ile Francesco</i>)
Çevrecilik ve Çevreci Tutumlar	1. Aldatıcı çevreci vaatler (<i>Allinol kampanyası</i>) 2. Petrol milyarderi Axleroad’un kendini elektrikli bir arabaya çevirdiğini iddia etmesi

Tablo 3: Toplumsal ekolojik unsurların *Cars 2 (2011)* filmdeki görüngüleri.

3.6.2. *Cars 2* Filminin Toplumsal Ekoloji Felsefesi Bağlamında Analizi

Cars filmleriyle ilgili göze çarpan ilk önemli unsurun filmlerin sundukları evren olduğunu söyleyebiliriz. Filmlerin evreni arabaların canlı olduğu ve insan gibi konuşup davrandıkları bir evren tasviri sunmaktadır. Buna göre sadece arabalar değil her türlü araç -uçak, helikopter, tekne, tren vs.- canlı olduğu gibi gerçek evrene ait her türlü canlı da -inekler, böcekler vs.- araç yani aygıttır. Böylece insan ve arabanın -aygıtın- birleşimi filmlerin ana motifi bir anlamda fantezisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Sürücü ve aygıt birleşerek tek bir organizma haline gelmiştir. Bir başka anlamda insanın ruhu aygıtın bedeniyle birleştirilir.

Aslında bu tarz birleşimlerin Pixar yapımları açısından yeni olduğu söylenemez. Tıpkı *Toy Story (1995)*’de nesnelerin, oyuncakların canlandırılması, ‘insanlaştırılması’ gibi burada da arabalar ‘insanlaştırılır’. Bu ‘canlandırma’ veya ‘insanlaştırma’ işlemi zaten animasyon sinemanın temel özelliğidir fakat burada dikkat

eken asıl nokta doğal olarak neyin, nasıl canlandırıldığı ve bu canlandırma işleminin hangi anlamlara karışılık geldiğidir. Çünkü hayvanların veya doğal fenomenlerin ‘insanlaştırılması’, nesnelerin veya aygıtların ‘insanlaştırılmasından’ veya tam tersi, insanların ve diğer canlıların ‘aygıtlştırılmasından’ farklı anlamlara gelmektedir.

Bu açıdan bakıldığında Pixar yapımları içersinde *Wall-E* ve *Cars* serisi diğer yapımlardan farklı bir bağlama tekabül etmektedir. Çünkü örneğın *Wall-E*’de, sadece robotların -aygıtların- ‘insanlaştırılmasına’ değil aynı zamanda insanların da ‘robotlaştırılmasına’ şahit olduğumuz gibi *Cars*’da da arabalar ‘insanlaştırılmamış’ daha ziyade insanlar ve hayvanlar ‘arabalaştırılmış’ yani ‘aygıtlştırılmış’tır. Kısaca animasyon sinemada görmeye alışık olduğumuz gibi nesneler/cansızlar canlandırılmamış, canlılar nesneleştirilmiştir. Çünkü eğer sadece aygıtlar insanlaştırılmış olsa diğer canlıları, örneğın inekleri aygıtlşmış halde -traktör halinde- veya sinekleri uçan arabalar halinde görmezdik. Bu açıdan -ister bilinçli ister bilinçsiz yapılan- böylesine bir ‘tersine canlandırma’nın animasyon sinema için yeni sayılabileceği pekala söylenebilir.



Resim 3.9: *Cars* (2006) filminden iki kare; Traktör inekler (sol) ve araba sinekler (sağ).

Dolayısıyla *Wall-E*’de uzun uzadıya bahsettiğimiz aklın ve tekniğın araçsallaşmasına bağlı görüngülerin sadece üretimsel ve yöntemsel bağlamlarda sınırlı kalmayıp gündelik hayatın her alanında kendisini örtük veya sarıh biçimde göstermesi, *Cars* filmleri içinde son derece geçerli bir olgu olarak karşımıza çıkmakta ve kendisini insanların/canlıların aygıtlşması formunda göstermektedir. Çünkü araçsal akıl insanları da hayvanları da ancak işlevselliklerine, ‘verimlerine’ göre algılamaya müsaittir. Araçsal akılcılık aynı zamanda Dünya’nın araçsal olarak kavranmasına

karşılık gelmektedir. Bu açıdan aygıtlaşmış hayvanlara karşılık olarak en başta ineklerin traktörleştirilmesi örneği tesadüf eseri değildir. Araçsal akıl ineği işleviyle, verimiyle tıpkı bir aygıtı, bir traktörü tanımladığı gibi tanımlar. Bu sebeple *Cars* evrenindeki bu çeşit bir tersine canlandırma, ‘modern’ insan olarak Dünya’yı araçsal kavrayışımızın farkındalığı açısından son derece değerlidir.

Aynı şekilde, örneğin yine ilk filmde *-Cars (2006)-* olduğu gibi canlı arabalar -insan ruhuna sahip aygıtlar- tıpkı otomatik pilotlar gibi sırf 10 dakika daha kazanabilmek uğruna eski ve ‘manzaralı’ yolu *-Route 66-* değil yeni ve ‘ruhsuz’ otobanı tercih etmektedir. Çünkü araçsallaşan dünya algısında artık her şey, yine araçsal anlamdaki ‘verime’ yani filmdeki karşılığı olarak hıza ve zamana indirgenmiştir. Yol almanın verimi hız ve zamanla ölçülür. Yoldan alınan ‘keyif’ parametre dışıdır çünkü araçsal akıl soyut olan ‘keyif’ veya ‘daha iyi bir manzara’ gibi değerleri ölçemez.

Bu açıdan *Cars* filmlerinin de örtük önermesi pekala gündelik hayatın araçsallaşması olarak değerlendirilebilir. Görüldüğü üzere filmin başkarakteri hayatını en hızlı -dolayısıyla verimli- olmaya adanmış havalı bir spor arabası olan Şimşek McQueen’dir. Hız ve zaman onun başarı ve mutluluk algısının temel öğeleridir. Şimşek McQueen’in karakter olarak dönüşümü ise ancak hayata dair değerlerini hız ve zaman paradigmasının dışında kurmayı başarmış, ‘otobanın dışında’ yer alan bir kasaba olan *Radiator Springs* sakinleriyle tanışması ile mümkün olacaktır. Bu bağlamda filmin evreninin arabalar üzerinden kurulması metaforu bir tesadüften ziyade, gündelik hayatın hıza ve zamana dayalı araçsal işleyişinin bariz bir eleştirisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Filmin de ana çatışmalarını besleyen, modern toplumun hızlı ritmi, hıza ve zamana dayalı verim anlayışı, rekabetçi değerlerin yüceltilmesi, her türlü değerın içselleştirmeye fırsat bırakmayacak kadar anlık ve geçici bir şekilde nesneleştirilmesi, kısaca gündelik hayatın araçsallaştırılması gibi olgular; *Cars* filmlerinin evrenini, modern toplumsal yapının ve gündelik hayatın işleyişinin eleştirileri bağlamında son derece güçlü bir metafor olmaya elverişli kılmaktadır.

Film evreninin arabalar olarak seçilmesinin bir diğer önemli görüngüsüse modern Batı toplumunun, daha da özelde Amerikan toplumunun, arabayla kurduğu

ilişkidir diyebiliriz. Amerikan toplumunun arabayla kurduğu ilişkinin ve araba sahibi olmanın karşılık geldiği kültürel referansların, herhangi bir başka toplumdan farklı olduğu açıktır. Çünkü Amerikan toplumunda ‘‘özgürlük’’ kavramına arabadaki kadar karşılık bulabilen bir başka aygıt veya nesne yoktur (McAllister, 2011). Rösing’in de gözlemdiği üzere tıpkı ‘‘Vahşi Batı’’nın, atıyla istediği yere giden yalnız ve özgür kovboy imgesi gibi araba da modern Amerikan toplumunda atın ikamesi haline gelir (Rösing, 2016:108).

Böylece araba zamanla özgürlüğün ve bireyselliğin vazgeçilmez bir temsili halini almıştır. Fakat bu özgürlük aynı zamanda paradoksal ve ironik şekilde manipülatif bir bağımlılığa da beraberinde getirmektedir. Her bireyin araba sahibi, dolayısıyla ‘‘özgür’’ olduğu bir toplumda özgürlük kavramı, bir tüketim nesnesi özelinde içi boşlatılmış bir reklam stratejisinden öteye geçemeyeceği gibi; otomotiv endüstrisi ve petrol ihtiyacı eşliğinde belirlenen iç ve dış politikaları, doğanın ve toplumun artan sistematik sömürsünü, savunma sanayii ve silah endüstrisinin artan masraflarını ve vergileri ve de sürekli daha ‘iyi’, ‘yeni’ bir arabaya sahip olabilmek adı altına girilen yüklü kredileri saymak bile anlamsız. Dolayısıyla ‘özgürük’ kavramının tek bir tüketim aracı özelinde nesneleştirilerek içinin boşaltılması, özgürlük bir yana hem doğal hem de toplumsal ve bireysel alanda her geçen gün artan bir tahakkümü beraberinde getirecektir.

Ayrıca araba ve özgürlük imgesi üzerinden yaratılan sözde prestij yanılsaması, kişisel kimliğin dışa vurumunu ve ifadesini de yine bir seri üretim nesnesi üzerinden idealize etmektedir. Modern toplumda araba kişiliğin -ve sosyo-ekonomik durumun- bir yansımasıdır. Bu açıdan *Cars* filmlerinin evreninde herkesin araba olması aynı zamanda, modern Batı toplumunda herkesin araba sahibi olmasına karşılık gelmektedir. Araba sahiplerinin kimlikleri ise arabaları içinde erimiş ve arabanın bizzat kendisine dönüşmüştür. Böylece *Cars* filmlerinin evreni, araçların amaç haline gelmesinin yani aklın ve tekniğin araçsallaşmasının ve bunun sonuçlarından biri olan tüketim toplumunun da son derece stilize bir eleştirisini sunmaktadır. Aynı şekilde *Cars* evrenindeki herkesin, yaşamsal faaliyetlerine devam edebilmek için havadan

sudan çok yakıta ihtiyaç duyması da modern toplumun araba ile kurduğu bağımlılık ilişkisinin yerinde bir metaforu olarak okunmaya müsaittir.

Cars 2 filmi özeline gelecek olursak; Film, alternatif yakıtların, fosil yakıtların yerini almasını engellemek amacıyla kurulan bir komplonun içerisinde geçen bir casusluk hikayesini anlatıyor. İlk bakışta hiç de çocukların ilgisini çekebilecek bir hikaye olarak görünmese de heyecanlı olay akışı ve Mater gibi şaşkın ve komik bir karakter ve içine düştüğü ironik durumlar eşliğinde seyircinin ilgisini -yaptığı gişe hasılatına bakacak olursak- kazamış gözüküyor.

Cars 2 temel olarak büyük şirketlerin kendi çıkarları doğrultusunda Dünya'yı nasıl manipüle ettiklerinin eğlenceli bir resmini çiziyor diyebiliriz. Buradaki manipülasyon sadece doğal alanda değil aynı zamanda ve daha çok toplumsal alandadır. Bu açıdan *Cars 2* filmi en başta teması, hikayesi ve hikayenin üzerine kurulduğu çatışmalar eşliğinde toplumsal ekolojik bir değerlendirmeye uygun bir film olarak karşımıza çıkmaktadır.

Filmin başat ve en göze çarpan eleştirisinin çevrecilik ve çevreci tutumlara -Bookchin'in ele aldığı bağlamda- karşı olduğunu söyleyebiliriz. Öyle ki film; daha "temiz" bir Dünya ve daha "mutlu" bir toplum uğruna öne sürülen "iyileştirici" gözükten düzenlenmelerin veya "radikal" dönüşümlerin "greenwashing" de diyebileceğimiz yeşile boyamacı, aldatıcı çevreci vaatler olması ihtimalinin yaygınlığını ve medyanın da bu manipülasyondaki yardımcı rolünü gözler önüne seriyor.

Petrol milyarder Miles Axleroad'un medyatik bir şekilde kaybolması ve bir süre sonra doğal malzemelerden kendi ürettiği yakıt sayesinde hayatta kalarak ortaya çıkması onun sözde dönüşümünün itici gücü ve filmin hikayesinin de başlangıcıdır. Axleroad, devamında elektrikli bir araca dönüşür ve alternatif bir yakıt arayışları içinde Allinol isimli yakıtı geliştirerek Dünya'ya sunar ve Allinol'ün gücünü ispatlamak için dünya çapında bir yarış organize eder. Halbuki asıl amacı Allinol'ün planlanmış başarısızlığı eşliğinde tüm Dünya'daki alternatif yakıta geçiş eğilimini ertelemektir çünkü şirketi yeni ve Dünya'nın en büyük petrol rezervini keşfetmiştir.

Dolayısıyla *Cars 2*, hikayesinin merkezinde çok incelikli bir greenwashing kampanyasını konumlandırması açısından animasyon sinemada görmeye pek de alışık olmadığımız son derece politik ve toplumsal -ekolojik- bir meseleyi ele almaktadır. Farkında olarak ya da olmayarak devamlı surette ıskalanan; ekolojik krizin tetikleyicilerine karşı bu eko-politik bakış, animasyon sinema gibi temel amacı “eğlendirme” olarak görülen bir tür için son derece önemli ve dikkate değer bir gelişmedir. Ekonomik çıkarlar uğruna kolaylıkla manipüle edilebilen doğal ve toplumsal alanda radikal bir değişim olmadığı sürece; alternatif veya fosil yakıta geçişin sorunu çözmeyeceğini, ancak erteleyebileceğini düşündürmesi bakımından bu hikaye, toplumsal ekolojik bağlamda değerli bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cars 2 filmi, Bookchin’in öne sürdüğü gibi insanın doğa üzerindeki tahakkümünün, başta insanın insan üzerindeki tahakkümünden ileri gelmesinin, yani, doğal alandaki krizin kökenlerinin toplumsal alandaki krizde aranması gerekliliğinin - büyük bir petrol şirketinin toplumsal alandaki manipülasyonu eşliğinde doğal alandaki faydacı ve zararlı eylemlerini hikayesinin merkezine alması açısından- kısıtlı ama eğlenceli bir tasvirini çizmektedir (Bookchin, 2013). Bu açıdan filmin çevreci tutumlar eleştirisinin, toplumsal ekolojik bir yaklaşıma uygun düştüğünü söyleyebiliriz.

Filmde dikkat çekici bir başka nokta ise alternatif yakıtların ‘iyi’liğinin, ‘verimli’liğinin yine hız ve zaman kriteri üzerinden test edilmeye çalışılmasıdır. Yakıtların zehirli madde veya karbondioksit salınımı, elde edilirken ve kullanılırken ortaya çıkması muhtemel zararları veya sürdürülebilirliği konu dışı bırakılmış ve Allinol’un geçerliliği, Dünya çapında düzenlenecek yarışların sonuçlarına teslim edilmiştir. Bu da araçsal aklın verim algısına işaret eden bir başka detay olarak değerlendirilebilir.

Aslında *Cars 2* filminde örtük de olsa dikkat çeken bir başka nokta ise gerontokrasidir. *Cars* evreninin artık “külüstür” haline gelmiş zengin ama elden ayaktan düşmüş yaşlıları, Dünya üzerindeki hakimiyetlerini pekiştirmek niyetindedirler. Çünkü yeni teknoloji eşliğinde çıkan son model arabalar ve alternatif yakıt eğilimleri onları gözden düşürmüş, bir köşeye itmiştir. Bu yaşlılar ekibinin başı olarak gördüğümüz -filmin sonunda Axleroad olduğu ortaya çıkacak- araba; “Dünya

bizim gibi arabalara sırt çevirdi. Üretimimizi durdurdular, parçalarımızı artık yapmıyorlar. Bir tek bize sürekli gülmekten vazgeçemediler. Bize inanılmaz kötü isimler taktılar; paslı, hurda, döküntü (...)” diye yakını ve Dünya yarışından bahsederek ekler “bu güya alternatif yakıtların muhteşem anı olacaktı. Ancak bugünden sonra herkes yeniden benzine dönecek. Ve biz, Dünya’nın en büyük yeni petrol rezervinin sahipleri, Dünya’nın en güçlü arabaları haline geleceğiz” der.

Dolayısıyla Axleroad ve yandaşlarının tek itici gücünün para ve çıkar değil, “saygı” ve hakimiyet istenci olduğu görülmektedir. Filmdeki bu gerontokrasi, Bookchin’in organik toplumda hiyerarşinin ortaya çıkışı hususunda yaptığı incelemelerde ele aldığı gibi; yaşlıların toplumsal alandaki yerlerini korumak ve kendilerini güvende hissetmek adına doğal olmayan bazı toplumsal çıkarlar elde etmeye yönelik toplumsal güç, üstelik hiyerarşik güç istencine dair çıkarımlarını akla getirmektedir (Bookchin, 2013). Böylece film, modern toplumun güce dayalı hiyerarşik yapılanmasına da karikatüze edici bir şekilde değinir. Bu açıdan bu detay, doğal alandaki krizin toplumsal alandaki görüngülerinden birine değinmesi açısından da önemlidir.

Sonuç olarak *Cars* filmleri *Wall-E*’de de gördüğümüz gibi ekolojik krizin toplumsal görüngülerini ele alması ve evrenini modern toplumun ve gündelik hayatın -*Wall-E*’deki kadar açık olmasa da- eleştirisine değinecek şekilde kurması açısından, animasyon sinemada toplumsal ekolojik değerlendirme bağlamında önemli bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Genel olarak *Cars* evreni modern hayatın hızlı ve araçsal ritmini ve tüketimcilik kültürünü incelikli metaforlarla yansıtırken; *Cars 2* ise daha da özel bir alana değinerek alternatif ve fosil yakıt karşıtlığı perspektifinde toplumsal ve doğal alandaki manipülasyonu ve çevreci yaklaşımları ele alıyor.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Animasyon sinemanın sadece eğlendirici ve iyi vakit geçirmeyi sağlayan bir tür olmanın ötesine geçtiği uzun zamandır kabul gören bir gerçek. Aslında bizzat canlandırma işlemi hem geçmişimizde, yani sinemasal karşılığını bulmadan önce, hem de içinde bulunduğumuz çağda insanı ve insan-dışını -ister arkeolojik ister kültürel çalışmaların alanında olsun- kavrayışımızın farkına varmak adına son derece etkili bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Animasyon sinema özelinde ise türün, son yıllarda artan bir ivmeyle genel anlamda “Dünya” meselelerine ve çağdaş problemlere dair ilgisini artırmakta ve anlatısını bu alanlardan seçmekte olduğunu çalışma boyunca ele alınan örnekler eşliğinde gördüğümüzü söyleyebiliriz.

Bu bağlamda çağımız en büyük krizi olan ekolojik kriz ve buna bağlı görüngüler de animasyon sinemanın anlatısına dahil ettiği veya doğrudan bu konuyu işlediği başat alanlardan biri olarak özellikle karşımıza çıkmaktadır. Böylece genel anlamda animasyon sinema gibi etkili bir iletişim aracının, bu kadar derin ve önemli bir konuyu hangi açılardan ve ne şekilde ele aldığı; özel alanda ise Murray Bookchin tarafından ortaya konulan toplumsal ekoloji yaklaşımı bağlamında, ekolojik krizin toplumsal görüngülerini kendilerine konu olarak seçmiş animasyon filmler – *Wall-E* (2011) ve *Cars 2* (2008) adlı Pixar yapımları- çalışma kapsamında değerlendirilmiştir.

Bu amaç eşliğinde, birinci bölümde ekolojik kavram ve yaklaşımlar genel hatlarıyla ele alınarak tanımlanmış ve aralarındaki benzerlik veya farklılıklar ortaya konulmuştur. Ayrıca çalışmanın ekoeleştirel izleğini oluşturan toplumsal ekoloji felsefesi yaklaşımı ana başlıklarıyla açıklanmış ve toplumsal ekolojiyi diğer ekolojik yaklaşımlardan ayıran noktalar ortaya konarak yine toplumsal ekolojik perspektiften başta derin ekoloji olmak üzere diğer ekolojik yaklaşımların bütüncül bir ekolojik tavır sergilemedeki hatalı veya eksik kalan yanlarının eleştirisi yapılmıştır. İkinci bölümde ise bir tür olarak animasyon sinema tanımlanmış, bu türün ortaya çıkışından günümüzdeki halini alışına kadar olan tarihsel gelişimine ve bu süreçte animasyon sinemayı dönüştüren kilometre taşlarına, önemli evrelerine genel hatlarıyla değinilmiştir. Ayrıca animasyon sinemanın, ulaştığı her yaştan geniş izleyici kitlesi bakımından ekoloji bilinci ve ekolojik krizin farkındalığı konularındaki yeri ve

muhtemel etkileri değerlendirilmiş, animasyon sinemanın bu alandaki potansiyeli ve önemi vurgulanmıştır.

Yine ikinci bölüm kapsamında; ekolojinin, ekolojik krizin, insan-doğa ilişkisinin ve insana ve insan-dışına bakışın animasyon sinemadaki temsilleri, Uzak Doğu - Batı ekseninde genel hatlarıyla ele alınmıştır. Bu bağlamda türün Dünya çapında -bilinirlik ve gişe başarısı açısından- en önemli ve etkili örneklerini veren *Disney* ve *Studio Ghibli*'ye ait yapımlar incelenmiş, bu filmlerdeki ekolojik tasvirler ve yaklaşımlar saptanmış ve nihayetinde Uzak Doğu ve Batı'nın ekoloji tasvirlerinin benzerlik ve farklılıkları seçilen örnekler eşliğinde ortaya konmuştur. Batı'nın - *Disney*'in- ekoloji tasvirlerinin en genel anlamda insanmerkezci bir tavır takındığı, topluma -ikinci doğaya- ait değerlerin doğal alana -birinci doğaya- yansıtıldığı ve ekolojik kriz ve görüngülerinin, toplumsal alandaki kökenlerinden uzak bir şekilde ele alınarak "peri masalı" ve "mutlu son" perspektifinde basitleştirildiği gözlemlenmiştir. Ayrıca karakterlerin ve olguların 'iyi'- 'kötü' ekseninde stereotipleştirildiği ve yine bu başlıklar altında paylaştırılarak aralarına net bir çizgi çizildiği görülmüştür.

Uzak Doğu'nun -*Studio Ghibli*'nin- ele alınan örnekler bağlamında ekoloji tasvirlerinin ise; insanmerkezci veya biyomerkezci bir tavır takınmaktan kaçındığı, ekolojik krizin sebep ve sonuçlarını toplumsal alanda arayarak her iki krizi bir arada ve aynı olgunun görüngüleri olarak ele aldığı, stereotipleştirmeye başvurmaksızın iyiye veya kötüye dair yargılardan kaçınarak anlatısını -Çay'ın değimiyle- "insanlık ve doğa arasındaki ilişkileri yeniden düşünmenin yollarını anlatmak" üzerine kurduğu gözlemlenmiştir (Çay, 2020). Bu çıkarımlar tabii ki en genel ve ilk bakışta görünen referanslar ve de sınırlı bir örneklem seçiminin sonuçlarıdır. Uzak Doğu'nun ve Batı'nın animasyon sinema üzerinden ekoloji temsillerini kendisine konu olarak seçecek bir başka muhtemel çalışma; daha geniş bir örneklem yelpazesi eşliğinde, bu temsillerin benzerlik ve farklılıkları, ayrıca kültür, tarih, coğrafya v.b. alanların ekolojik tavır ve yaklaşımlara olan etkisi gibi giderek derinleşebilecek disiplinlerarası bir çalışma ile çok daha detaylı ve verimli sonuçlara ulaşabilir.

Çalışmanın ana odağını oluşturan film analizlerinin yapıldığı üçüncü ve son bölüme geldiğimizde ise; ekolojik kriz ve buna bağlı görüngülere doğrudan değinen, doğal alandaki krizle toplumsal alandaki krizi bir arada ele alan ve anlatısını ekolojik krizin toplumsal alandaki görüngüleri üzerinden kuran iki Pixar yapımının, *Wall-E* (2008) ve *Cars 2* (2011)'nin, toplumsal ekoloji perspektifinde ekoeleştirel bir analizi yapılmıştır.

Buna göre insanlığın aşırı kirlenme eşliğinde çöplerden ve zehirli gazlardan yaşanamaz hale getirdiği Dünya'yı terk edişini ve Axiom adlı uzay gemisindeki yaşayışını bir robotun aşk macerası eşliğinde anlatan *Wall-E* (2008) filmi; çevrecilik ve çevreci tutumlar eleştirisinden, aklın ve tekniğin araçsallaşmasına, bunun sonuçlarından biri olarak araçsallaşan ve içinden çıkılmaz bir üretim/tüketim döngüsü haline getirilen gündelik hayatın araçsallığına ve işlevselliğine, toplumun ve doğanın tahakkümünün ne şekilde ve toplumsal ve doğal alandaki hangi ortak paydalar aracılığıyla ortaya çıktığına ve devamlı surette nasıl yeniden üretildiğine, araçsal aklın galibiyetinin doğayı ve toplumu getirdiği halin distopik temsiline kadar pek çok noktada toplumsal ekolojik bir yaklaşıma uygun düşen referanslara sahip olduğu, filmin analizinin yapıldığı bölümde ortaya konmuştur (bkz. Bölüm 3.5. ve Tablo 2).

Yapılan çıkarımlar doğrultusunda tekniğin ölçülü, yani en genel anlamıyla hayatı kolaylaştırıcı ve özgürleştirici, ekolojik bir uyum içinde -ve etik bir bağlamda- pekala ilerlemeci olabilecek kavranışının; tamamen bilinçsiz ve orantısız bir üretime, fetişist bir bağlamda büyümeci ve tüketimci bir ideale hizmet edecek bir araçsallığa tercih edilmesinin toplumsal ve doğal alandaki görüngüleri, *Wall-E* filminin -toplumsal ekoloji perspektifinden- temel eleştirel yaklaşımını oluşturduğu görülmektedir.

Wall-E aynı zamanda insanlık olarak izinden gitmeyi seçtiğimiz ussallığı, yani aklın araçsallaştırılmasını da eleştirir. Bunu biraz daha açacak olursak film; kültürün, “toplumsal özgürlük ve bireysel özerklik” vaadi ile peşinden gitmeyi seçtiği ‘akılcılığın’, yani, aklın ve tekniğin araçsallaştırılarak amacından koparıldığı, değerden arındırıldığı ve de özgürlük getirmesi bir yana “doğada benzeri görülmemiş, her yerde hazır ve nazır bir tahakküm sistemi” (Bookchin, 2013:367) ağına dönüşen

bir ‘akılcılığın’ da -hem doğal hem de toplumsal alanı getirmesi muhtemel distopik haline değinmesi eşliğinde- eleştirisini yapmaktadır. Bu eleştirinin; yapay zeka Auto’dan BnL şirketine, Axiom’daki yaşamdan Dünya’nın yaşanmaz haline, insanların eylemsizliğinden robotların kendiliğindenliğine, filmdeki vücut bulmuş halleri yukarıda, toplumsal ekolojik yaklaşım eşliğinde etraflıca ele alınmıştır. Tüm bu sorunlu yaklaşımların alt bir görüngüsü olarak, film; çevrecilik, tekelleşme, doğal ve toplumsal alandaki tahakküm, teknokrasi, orantısız büyüme, tüketimcilik, modern kent yaşamı, doğadan kopuş, otomasyon v.b. konuları da eleştirel spektrumuna dahil etmektedir. Bu bağlamda -tekrar etmek gerekirse- *Wall-E (2008)* filminin toplumsal ekolojik çıkarımlara referans veren ve ekolojik krizin toplumsal ekoloji bağlamında bir ekoeleştirisine büyük oranda uyan bir film olduğu saptanmıştır.

Fakat filmin her şeyin çözüme kavuştuğu ve ‘mutlu sona’ erdiği final bölümüne değinerek rahatlıkla söylenebilir ki; *Wall-E*’nin bu idealize edilmiş ‘mutlu son’u, toplumsal ekolojik bağlamda bir ütopyadan öteye geçememektedir. Çünkü filmin bütününde gördüğümüz distopik düzenin ve filmin de eleştirdiği üzere bu duruma sebebiyet veren toplumsal alandaki krize ait problemlerin, insan ve robotların ortaklaşa kurduğu bu ‘yeni düzen’de ne gibi değişiklere uğradığı -ve de bu ütöfik Dünya’ya dönüştüğü- konusu, film tarafından son derece muğlak bırakılıyor.

İnsan ve robotların bir arada çalışması dışında -bunu tekniğin orantılı hatta etik kullanımına yorsak dahi- ne toplumsal ne de doğal alandaki radikal bir değişime dair başka herhangi bir veriye rastlamıyoruz. Hatta tam tersi istikamette bir veriyle; Kaptan McCrea’nın bitkiyle ilk karşılaştığı sahnede, insanlığın eve dönüş adı altında izleyeceği prosedürün adının ‘Yeniden Kolonileştirme İşlemi’ olduğunu öğreniyoruz. Dolayısıyla eve dönüşte ve kurulan ‘yeni düzen’de uygulanan prosedürün ‘yeniden kolonileştirme’ mi yoksa ekolojik duyarlılığa sahip yeni bir düzen mi olacağı konusu belirsiz olduğu gibi topluma ve doğaya yönelik ekolojik duyarlı bir yaklaşıma dair herhangi bir referans da bulunmamaktadır. Bu açıdan son tahlilde filmin; toplumsal ekolojik eleştiriye denk düşecek pek çok referansa sahip olsa da bu perspektiften tutarlı bir ekoeleştirel yaklaşım getiremediği ve filmin, sona erdiği çözüm bölümünde, toplumsal alandaki krize dair eleştirdiği noktaların değişen

suretlerine değinmemesi -tersine ele aldığı sorunları basitleştirici bir ‘mutlu son’ tasviri segilemesi- açısından eksik bir toplumsal ekolojik tavır takındığı saptanmıştır.

Toplumsal ekoloji bağlamında ekoeleştiril bir analize tabi tutulan ikinci Pixar yapımına, *Cars 2* filmine geldiğimizde ise genel olarak *Cars* evreninin; arabaların canlı olduğu ve insanlaştırıldığı bir evren tasviri üzerinden aklın ve tekniğin araçsallaşması bağlamında gündelik hayatın araçsallaşması, bunun başlıca sonuçları olarak tüketim toplumu, hız ve zaman odaklı verim anlayışı, her türlü değer işlevselliği doğrultusunda nesneleştirilmesi ve rekabete dayalı ‘ideal’ ilişkiler bütünü gibi toplumsal alandaki krize değinen görüngülere sahip olduğu ortaya konulmuştur. Yine bu filmlerin evreni bağlamında animasyon sinemada alışık olduğumuz üzere nesnelerin, cansızların canlandırılmadığı aslında tersi bir istikamette canlıların nesneleştirildiği yani insanların ve diğer canlıların ‘arabalaştırıldığı’, ‘aygıtlaştırıldığı’, filmde buna denk düşen veriler eşliğinde ortaya çıkarılmıştır. *Cars* evrenine dair bu detayın; araçsal akla dayalı dünya algısının sadece teknik alanda değil, hayatın her alanına sirayet eden bir kavrayış biçimi olarak karşımıza çıkmasına karşılık gelmesi bakımından önemi vurgulanmış, *Cars* filmlerinin aygıtlaştırılmış evren tasviri ile araçsal aklın Dünya’yı işlevsel algılayışı arasında -bilinçli ya da bilinçsizce yapılan- alegorik temsile dayalı bir ilişki olduğu saptanmıştır.

Cars 2 filmi özelinde ise; ekolojik krizin görüngüleri bağlamında ele aldığı kirlilik konusunu -ve aynı zamanda hikayesinin çatışmasını- alternatif ve fosil yakıt karşıtlığı çerçevesinde kuran filmin, bu çatışmadan hareketle toplumsal ve doğal alandaki manipülasyona ve çevreci tutumlara değindiği görülmüştür. Ayrıca filmin, bir casusluk hikayesi eşliğinde büyük bir petrol şirketinin hem doğal hem de toplumsal alandaki çıkarıcı ve manipülatif tutumuna değinerek, tam da toplumsal ekolojik bir yaklaşıma denk düşecek şekilde ekolojik krizi toplumsal alandaki kökenleri üzerinden ele aldığı saptanmıştır.

Bu açıdan filmin ekoeleştiril tutumunun ana başlıklarını oluşturan; doğal ve toplumsal alandaki tahakküm ve manipülasyon, büyük şirketlerin kendi çıkarları doğrultusunda Dünya’yı domine edişi, hiyerarşik güce dayalı toplumsal düzen, greenwashing olarak da adlandırılabilir yanıtıcı çevreci vaatlerin inceliği ve de

yaygınlığı, medyanın bu manipölasyonlardaki rolü ve benzeri noktalar da casusluk hikayesi eşliğinde ortaya çıkarılan büyük petrol şirketine ait komplo planlarının çözüme kavuşmasıyla gün yüzüne çıkarılmaktadır. Böylece bu değerlendirmeler eşliğinde *Cars 2*'nin; başta doğal ve toplumsal alandaki tahakküm ve bu uğurda gerçekleştirilen 'çevrecilik' ve 'çevreci tutumlar', eleştirisi olmak üzere ekolojik krizin toplumsal kökenlerine değinmesi açısından, toplumsal ekoloji yaklaşımına denk düşecek bir eleştirel perspektife sahip olduğu ortaya konulmuştur. Fosil ve alternatif yatık ikilemi gibi ekolojik krizin bu kadar eko-politik bir alanını ele alması da yine toplumsal ekolojik perspektiften son derece dikkate değerdir.

Fakat tabii ki bu toplumsal kriz eleştirisinin bütüncül bir toplumsal ekolojik yaklaşımı karşılamakta yetersiz kaldığını da belirtmek gerekir. Çünkü toplumsal ekoloji açısından, toplumsal alanda ekolojik bir toplumun önünü açacak kökten radikal değişimler gerçekleşmediği sürece, bir yakıtın bir başka yakıtla değiştirilmesi en iyi ihtimalle günü kurtarmanın ya da tüketim pazarındaki seçenekleri artırmanın ötesine geçemeyecektir. Özlüer'in de gözlemlediği üzere, fosil yakıtların ikamesi olarak "rüzgar, güneş, biyomas enerjisi" gibi temiz ya da alternatif olarak adlandırılabilen yakıtların önerilmesi, karbon salınımı açısından iyileştirici bir teklif olarak değerlendirilse bile krizin kökeninde yatan "verili üretim tüketim kalıplarının" sorgulanmasına yönelik bir usallıktan beslenmediği sürece -Bookchin'in "çevrecinin uyumu" olarak da dile getirdiği- güne kurtarmaya yönelik kısa menzilli yaklaşımların ötesine geçemeyecektir (Özlüer, 2014). Yine Özlüer'e göre;

"Atmosferdeki karbon miktarının artmasına neden olan doğal ormanların sanayiye ya da endüstriyel tarım ve hayvancılığa kurban edilmesi, uluslararası taşımacılık sektörünün her geçen gün büyümesi ve otomobile dayalı bir uygarlığın toplumsal tüketim alışkanlıklarının, üretim tarzındaki değişikliklerle mümkün olabileceğinin hesaba katılmaması bu türden önerilerin çözüm yolunda alternatif olabilme gücünü zayıflatıyor (Özlüer, 2014)."

Genel olarak *Cars* filmlerinin toplumsal ekolojik bir değerlendirmeye ters düştüğü ya da eksik kaldığı yanlarını özetleyecek olursak yukarıda da bahsettiğimiz gibi *Cars 2*; en başta ekolojik krize dair ele aldığı kirlilik konusunu, alternatif ve fosil yakıt ikileminde sınırlaması açısından sorunun asıl kaynağına inemeyen -üretim tüketim kalıplarını sorgulayacak bir usallıktan eksik- bir eleştiri sunmaktadır. Bunun

yanı sıra *Cars* evreni; tüketim toplumu, gündelik hayatın araçsal ve hızlı ritmi, rekabetçilik, yeni ve parlak şeylerin illa “en iyisi” olmaması gibi noktalara değinse de bunlarla yer yer ters düşecek referanslara da sahiptir. Örneğin filmin “havalı” karakterleri; Şimşek McQueen, Sally Carrera, Doc Hudson Hornet, İtalyan yarış arabası Francesco Bernoulli gibi karakterler genellikle marka ve pahalı arabalardır. Ayrıca bu karakterlerin hepsi son derece hızlıdır da. Genel anlamda “havalılığın” hız ve marka ile bağdaştırıldığı açıktır. Ayrıca film genel perspektifte yine ister istemez araba kültürünü yüceltmekte, onun özgürlükle ve kişiliğin dışı vurumuyla kurulan bağlantılarını yeniden üretmektedir. Böylece *Cars 2*’nin de toplumsal ekoloji bağlamında bütüncül ve tutarlı bir ekoeleştirel yaklaşım getiremeye de toplumsal ekolojik referanslara önemli oranda sahip bir ekoeleştirel tutum takındığı saptanmıştır.

Sonuç olarak tabii ki bu filmler, hem *Wall-E* hem de *Cars 2*, baştan sona tutarlı bir ekoeleştirel tavır takınan ya da tümüyle toplumsal ve doğal alandaki kriz için farkındalık yaratmayı kendine dert edinmiş örnekler olarak ele alınamaz lakin ekolojik krizin kaynaklarını toplumsal alanda aramaları açısından toplumsal ekolojiye uygun bir bakış sergiledikleri görülmektedir. Çünkü toplumsal ekolojiye göre krizin kaynağı olarak doğru yeri işaret etmekte ve sorgulamaktadırlar. Aynı zamanda animasyon gibi her yaş grubuna hitap edebilen güçlü bir silah eşliğinde bu kritik alanlarda farkındalığa yol açabilecek referansları sunmaları son derece dikkate değerdir.

Bu açıdan örneğin önemli bir detay olarak mutlaka değilmesi gereken *Cars 2* filminin çıkış tarihi ve o yılki -2011- Dünya konjonktürüdür. Çünkü kendisine animasyon sinema açısından son derece enteresan ve alışılmadık bir alan olan petrol krizi ve alternatif yakıt gibi bir temayı seçmiş olan *Cars 2* filminin çıkış tarihi – 24 Haziran 2011- ile tarihteki en büyük petrol sızıntısı olarak kayıtlara geçen BP şirketinin Meksika Körfezi’nde gerçekleşen Deepwater Horizon petrol sızıntısı¹ – 20 Nisan 2010- arasında 14 ay gibi kısa bir süre vardır.

Aynı şekilde Dünya’dan kaçış, uzayın çeşitli noktalarında -örneğin Ay’da ve Mars’da- kurulması planlanan hatta bunun için çalışmaların başlatıldığı kolonizasyon

¹Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Deepwater_Horizon_petrol_s%C4%B1z%C4%B1nt%C4%B1s%C4%B1 (Erişim Tarihi: 29.05.2021)

programları ve benzeri konuların gerek siyasal ve gündelik alanda, gerekse popüler kültürde giderek arttığı bir dönemde; *Wall-E* gibi distopik bir doğa ve toplum tasviri sunan bir animasyonun toplumsal alandaki krizin ekolojik krizi getirmesi muhtemel hallerini ve bu durum karşısında insanlığın -ister Dünya’da ister uzayda- içinde bulunduğu çaresiz ve eylemsiz hali göstermesinin, insanlık olarak doğayla ve toplumla kurduğumuz ilişkilerimizi ve önceliklerimizi yeniden gözden geçirmemiz ve bu alanlardaki farkındalığın artması açısından son derece değerli olduğu bir gerçektir. Ayrıca *Wall-E*, ‘buradan’ başka bir evimiz olmadığını ve elimizden gelenin en iyisini ‘başka bir yerde’ değil yine burada yapmamız gerektiğini de incelikli bir distopya tasviri ile göstermesi bağlamında, insanlığa yapılan dikkate değer bir kültürel ekoeleştirici olarak görülmelidir.

Son söz olarak; bu çalışma için tarafımdan incelendiği kadarıyla, Murray Bookchin tarafından geliştirilen toplumsal ekoloji kavramı sadece ekolojik bir tavır veya yaklaşım, ekolojik bir toplum için yol haritası veya program, ekoeleştirici bir analiz yöntemi, eko-anarşist bir bakış, politik bir duruş, bir felsefe ya da bir öğreti değil hepsinden daha çok ve en basit haliyle -ve de kelimenin ilk anlamıyla- bir kimlik arayışı, sorgulayışıdır. Tanımın ‘mistik’ bağlamındaki, ‘ben’liğin, bireyselliğin keşfi, içe ve öze dönüş gibi kullanımlarıyla karıştırılmaması adına özellikle belirtmek gerekir ki burada sözü edilen, toplumsal bir kimlik arayışıdır. Doğanın -birinci doğanın- kendi kendisinin farkındalığı olarak insanın, toplumlaşma -ikinci doğaya dönüşme- sürecinde kaybettiği veya ikamelerini yarattığı kimliğin arayışı ve sorgulanışı. Bu bağlamda toplumsal ekoloji; giderek genişlemeye ve derinleşmeye müsait, -Bookchin tarafından başlatılmış olsa da- ikinci doğanın her bireyinde kendince karşılıklar bularak ve yeni sorular üreterek ortak bir toplumsal ekolojik bakışa hizmet edebilecek birikimsel, aynı zamanda muhtemel yeni çalışmalar için de son derece verimli ve bakir bir alan olarak karşımıza çıkmakta. Özellikle bu çalışma kapsamında birlikte ele alınan; animasyon sinemanın ekoloji temsillerinin ekoeleştirisi ve toplumsal ekoloji yaklaşımı, Türkçe literatürde son derece sınırlı bir çalışma alanına sahiptir. Bu açıdan bu tezin, bu alandaki yeni çalışmalar için de bir hareket noktası olması umulmaktadır.

KAYNAKÇA

- Altuğ, F. (1990) **Çevre Sorunları**, Bursa: Uludağ Üniversitesi Basımevi.
- Arthur, C. (2011) *'Finding Nemo' Pets Harm Ocean Ecology. Independent:*
<https://www.independent.co.uk/environment/finding-nemo-pets-harm-ocean-ecology-5355796.html> (Erişim Tarihi: 28.05.2021)
- Bendazzi, G. (2016) **Animation: A World History, Volume I: Foundations- Golden Age**, Florida: CRC Press, Taylor & Francis Group.
- Bendazzi, G. (2016b) **Animation: A World History, Volume II: The Birth of a Style-The Three Markets**, Florida: CRC Press, Taylor & Francis Group.
- Bendazzi, G. (2017) **Animation: A World History, Volume III, Contemporary Times**, Florida: CRC Press, Taylor & Francis Group.
- Bookchin, M. (1996) **Ekolojik Bir Topluma Doğru**, Abdullah Yılmaz (çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bookchin, M. (2013) **Özgürlüğün Ekolojisi, Hiyerarşinin Ortaya Çıkışı ve Çözülüşü**, M. K. Çoşkun (çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Bookchin, M. (2014) **Toplumsal Ekolojinin Felsefesi: Diyalektik Doğalcılık Üzerine**, Rahmi G. Ögdül (çev.) İstanbul: Sümer Yayıncılık.
- Çay, M. (2020) ANIMATION AND ECOCRITICISM: HAYAO MIYAZAKI; Rediscovering the Balance. ISTANBUL BILGI UNIVERSITY INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCE CULTURAL STUDİES (İngilizce Yüksek Lisans Tezi)
- Çetin, O. B. (2005) “Ekofeminizm: Kadın-Doğa İlişkisi ve Ataerkillik.” **Sosyo-Ekonomi Dergisi**, Sayı: 2015-1 (Ocak-Haziran), Ss. 61-76.
- Ekinci, F. Y. (2015) “Çizgi Filmlerin Çocuklar Üzerindeki Etkilerine İlişkin Çok Boyutlu Bir Değerlendirme.” **Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı: 2015/5 (Ocak), Ss.70-84.

- Garrard, G. (2012) **Ekoeleştiri; Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar**, Ertuğrul Genç (çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gökçearslan, A. (2010) “CANLANDIRMA SİNEMASINDA KARAKTER TASARIMI VE AMERİKA KÖKENLİ ÖNEMLİ CANLANDIRMA KARAKTERLERİNİN ANALİZİ.” **e-Journal of New World Sciences Academy**, Sayı: 5(4), Ss. 347-364.
- Gökdayı, İ. (2003) “Çevreciliğe Farklı Yaklaşımlar ve Derin Ekoloji Yaklaşımına Bookchin'in Eleştirisi.” **Türk İdare Dergisi**, Sayı: 439, Ss. 221-241.
- Güler, D. (1989) “Çocuk, Televizyon ve Çizgifilm.” **Kurgu Dergisi**, Sayı: 5 (Ocak), Ss. 163-177.
- Güngör, A. C. (2015) “Animasyon Sinemasına Ekoeleştirel Yaklaşım: "Wall-E" Filminin İncelenmesi.” **The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication – TOJDAC**. Cilt: 5 Sayı: 1 (Ocak), Ss. 1-16.
- Halas, J. (1979) “Canlandırma Sineması.” **Kurgu, Eskişehir İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, Sayı: 1979-2, Ss. 256-271.

Keleş, R. &

Hamamcı. C. (1993)

Çevrebilim, Ankara: İmge Kitabevi.

Heise, U. K. (2014)

“Plasmatic Nature: Environmentalism and Animated Film”, **Public Culture**, V: 26:2 (April), Pp: 301-318.

İmga, O. (2006)

Küreselleşen Çevresel Krize, Hakim Paradigma Dışı Bir Bakış Olarak Derin Ekolojik Yaklaşım. **Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 4(2), Ss.84- 97.

Kalkan, F. (2014)

Animasyon Sineması ve Hayvan Karakterleri, İstanbul: Başka Yerler Yayınları.

Leuww, R. N. H. de &

Laan, C. A. Van der (2008)

“Helping Behavior in Disney Animated Movies And Children’s Helping Behavior in the Netherlands.” **Journal of Children and Media**, Vol: 12 / No: 2, Pp: 159 - 174.

Madureira, M. A. (2012)

Ecocriticism in Disney/Pixar, Wall-E and the De-Greening Cycle. Coimbra: Universidade de Coimbra. (Master's Thesis)

- McAllister, T. V. (2011) ‘‘Cars, Individualism, and the Paradox of Freedom in a Mass Society.’’ **Front Porch Republic**: <https://www.frontporchrepublic.com/2011/10/cars-individualism-and-the-paradox-of-freedom-in-a-mass-society/> , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)
- Napier, S. J. (2000) **ANIME from Akira to Prens Mononoke, Experiencing Contemporary Japanese Animation**. New York: Palgrave.
- Newell, C. (2013) ‘‘The Films of Hayao Miyazaki; Shinto, Nature and the Environment.’’ **Education About Asia**, V:18, No:3, (Winter), Pp: 81-83.
- Onstad, K. (2008) ‘‘Pixar Gambles on a Robot in Love’’ **The New York Times**: <https://www.nytimes.com/2008/06/22/movies/22onst.html> , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)
- Oppermann, S. (2009) *EKOELEşTİRİ*, <http://www.pen.org.tr/s/13/i/GreenPEN-Ekoele%C5%9Ftiri-Prof-Dr-Serpil-Opperman.pdf> , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)
- Önder, T. (2003) ‘‘Derin Ekoloji Üzerine’’ **Liberal Düşünce**, Sayı: 30-31 (bahar-yaz), Ss. 95-111.

- Özlüer, F. (2014) “Sürdürülebilir Kalkınmanın Ekonomi Politikası”
Özlüer Hukuk Bürosu:
<http://www.fevziozluer.av.tr/2014/02/27/surdurulebilir-kalkinmanin-ekonomi-politigi/> , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)
- Pixar (2021) “Our Story Pixar” **Pixar Animation Studios:**
<https://www.pixar.com/our-story-pixar> , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)
- Potter A. &
Heath J. (2012) **İsyân Pazarlanıyor; Kültür Niçin Parazitlenemez?**,
Tamer Tosun (çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rösing, L. M. (2016) **Pixar with Lacan; The Hysteric's Guide to Animation**, Bloomsbury Academic.
- Shon, E. (2016) “Breeding Dory” **Hakai Magazine:**
<https://www.hakaimagazine.com/features/breeding-dory/> , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)
- Swanson, S. S. (2016) “In Search of Blue Tang” **Voices for Biodiversity:**
<https://voicesforbiodiversity.org/articles/in-search-of-blue-tang> , (Erişim Tarihi: 28.05.2021)

- Şenler, F. (2005) ‘‘Animasyon Tarihi, Teknikleri ve Türkiye'deki Yansımaları.’’ **Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)**, Sayı: 3, Ss. 99-114.
- Tamkoç, G. (1994) **Derin Ekolojinin Temel Çizgileri**, İzmir: Ege Yayıncılık.
- Tamkoç, G. (1994) ‘‘Derin Ekolojinin Genel Çizgileri’’ **Birikim Dergisi**, Sayı: 57-58 (Ocak-Şubat), Ss. 87-91.
- Tamkoç, G. (1996) ‘‘Ekofeminizmin Amaçları’’, **Kadın Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 4, Ss. 77-84.
- Türk, S. M. (2017) ‘‘Ekofeminizm ve Düalizm Fikri’’ **FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)**, Sayı: 24 (Güz), Ss. 377-392.
- Vassaf, G. (1999) **Cehenneme Övgü**. Zehra Gencosman – Ömer Madra (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wells, P. (1998) **Understanding Animation**. New York: Routledge.

Whitley, D. (2012)

The Idea of Nature in Disney Animations; From Snow White to Wall-E. Farnham: Ashgate.

Williams, R. (1976)

Keywords; A Vocablary of culture and society. New York: Oxford University Press.

Yong, D. Li

ve diğerleri (2011)

“Reel Conservation: Can Big Screen Animations Save Tropical Biodiversity?” **Tropical Conservation Science**, Vol.4 (3), Pp: 244-253.