



**TÜRK FİLM ÇALIŞMALARINDA
YENİ YÖNELİMLER:
EKOELEŞTİRİ, EKOSİNEMA VE
EKOLOJİK BİR METİN OLARAK FİLM**

Doktora Tezi

Çağrı YILMAZ

Eskişehir 2021

**TÜRK FİLM ÇALIŞMALARINDA YENİ YÖNELİMLER:
EKOELEŞTİRİ, EKOSİNEMA VE EKOLOJİK BİR METİN OLARAK FİLM**

Çağrı YILMAZ



DOKTORA TEZİ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Canan ULUYAĞCI

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şubat 2021

ÖZET

TÜRK FİLM ÇALIŞMALARINDA YENİ YÖNELİMLER: EKOELEŞTİRİ, EKOSİNEMA VE EKOLOJİK BİR METİN OLARAK FİLM

Çağrı YILMAZ

Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı

Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2021

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Canan ULUYAĞCI

‘Eko’ ön ekli iletişim, medya, kültür, yazın ve film çalışmaları, ABD’de 1900’lerin ikinci yarısından sonra ortaya çıkmış, günümüzde ise tüm dünyaya yayılmıştır. Günden güne görünürlük kazanan ekolojik sorunların, insanın yanı sıra insandışı yaşamı tehdit etmesi, Batı düşününde kültür ile doğa ikiliğinin sorgulanmasına yol açmış, doğanın ve insandışının metinlerde, söylemlerde, kültürel inşalarda ve gerçekte büyük ölçüde göz ardı edildiğine yönelik bir farkındalık yaratmıştır. 20. yüzyılın son on yılında kurumsallaşmaya başlayan ekoeleştiri, yazın çalışmalarını önemli ölçüde etkilemiş, 21. yüzyıl itibarıyla başlayan ekosinema tartışmalarına da katkı sunmuştur. Ekosinema, ilkin birtakım avangart filmlere ve ekobelgesellere odaklanırken, ilerleyen yıllarda ise her filmin ekoeleştirel bir açıdan incelenebileceği görüşü egemen olmuş, ardıl olarak sinema aracının kendisi de ekolojik açıdan sorgulanmaya başlamış ve sonuç olarak, ekosinema tartışmalarının kapsamı genişlemiştir. Çoğulcu ekosinema anlayışını benimseyen bu çalışma, 2000 sonrası Türk sinemasında görünürlüğü artan çevreyi, çevre sorunlarını ve ilişkili diğer eşitsizlikleri film metinlerinde irdelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, 1990’lı yılların ikinci yarısından sonra yeni bir dönemece giren Türk sineması üzerine yürütülen çalışmaların eksik bir bileşeni olarak görülen çevre, ekoeleştiri ve ekosinemada ortaya çıkan yaklaşımlara dayanarak örnekleme alınan *Yurt* (2011), *Balık* (2014) ve *Buğday* (2017) filmleri üzerinden tartışmaya açılmıştır. Film incelemelerinde metin çözümleme yönteminden yararlanılmıştır. Elde edilen bulgular, örnekleme alınan filmlerin ilgili sorunlara yoğun olarak yer verdiğini gösterirken, ekoeleştiri ve ekosinema yaklaşımlarının Türk film çalışmalarında yaygınlaşması gerektiğini de imlemektedir.

Anahtar Sözcükler: Çevre, Doğa, Ekoeleştiri, Ekosinema, Türk sineması

ABSTRACT

NEW TRENDS IN TURKISH FILM STUDIES: ECOCRITICISM, ECOCINEMA, AND FILM AS AN ECOLOGICAL TEXT

Çağrı YILMAZ

Department of Cinema and Television

Anadolu University, Graduate School of Social Sciences, February 2021

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Canan ULUYAĞCI

Environmental or ecological communication, media, cultural, literary and film studies all emerged in the USA after mid-1900s, and today, they have spread worldwide. That various ecological problems have become apparent and threatened both human and nonhuman lives has heated the debate over the so-called nature/culture duality in Western thought, and created an awareness that nature and the nonhuman have considerably been ignored in texts, discourses, cultural constructions and reality. Established in the last decade of the twentieth century, ecocriticism has not only deeply affected the literary studies, but contributed to the ecocinema initiatives that were embarked upon at the very beginning of the twenty-first century. While ecocinema initially focused on a number of avant-garde films and eco-documentaries, an ensuing view that any film can be examined from an ecocritical perspective has received broad acceptance, followed by another that cinema itself both implicates and has a bearing on ecology, as a result of which the scope of ecocinema has dramatically been expanded. This study, which adopts the pluralist understandings of ecocinema, aims to examine the environment, environmental problems and other related inequalities in contemporary Turkish films. Following the emergent approaches to ecocriticism and ecocinema, I analyse environment, the missing component in recent studies on contemporary Turkish cinema which has taken a new turn since mid-1990s, in *Home* (2011), *Fish* (2014) and *Grain* (2017). The findings obtained from the textual analyses of the films show that not only is environment an essential constituent of the films, but they also address a myriad of ecological problems and concerns. In conclusion, it is recommended that ecocriticism and ecocinema be widely employed as critical and pedagogical tools for Turkish film studies.

Keywords: Environment, Nature, Ecocriticism, Ecocinema, Turkish cinema

ÖNSÖZ

İlk tanıştığımız 2011 yılından, bu tez çalışmasının tamamlandığı 2021 yılına değin, her daim varlığını ve desteğini hissettiren sevgili danışmanım **Sayın Dr. Öğr. Üyesi Canan ULUYAĞCI'ya;**

Savunma jürimde yer alarak beni onurlandıran ve değerli katkılar sunan **Sayın Prof. Dr. Lale KABADAYI** ile **Sayın Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK'e;**

İzleme jürimde bulunan **Sayın Prof. Dr. A. Haluk YÜKSEL** ile **Sayın Doç. Dr. S. Serhat SERTER'e;**

Tezimin kritik bir anında, görüşleri ve yardımları ile imdadıma yetişen **Sayın Prof. Dr. Seçil BÜKER** ile **Sayın Prof. Dr. Ayşe KIRAN'a;**

Bu tez çalışmasının fikrî tohumunu, seneler önce zihnime eken değerli hocam **Sayın Prof. Dr. Serpil OPPERMANN'a;**

Üzerimde emeği olan Hacettepe Üniversitesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünden hocalarıma ve Anadolu Üniversitesi, Sinema ve Televizyon bölümünden hocalarıma;

İhtiyaç duyduğum her an desteklerini esirgemeyen çok sevgili arkadaşlarım **Hakan AŞKAN, Nursen AYDIN, Vedat MUTLU** ve **Onur YUMURTACI'ya;**

Beni, Mulholland Çıkmazı'ndan Kayıp Otoban'a, oradan da düzlüğe çıkaran dostlarım **Selma & Barış ELBÜKEN'e;**

Ve can yoldaşlarım **ANNEM** ve **KARDEŞİME;**

TEŞEKKÜRLER...

İÇİNDEKİLER

BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	7
1.2. Amaç	7
1.3. Önem	8
1.4. Varsayımlar	8
1.5. Sınırlılıklar	9
1.6. Tanımlar	9
2. ALANYAZIN	11
2.1. Ekolojik Çalışmaların Ortaya Çıkış Gerekçeleri	11
2.2. Ekoeleştirir	18
2.2.1. Ekoeleştirir öncesi öncü çalışmalar.....	18
2.2.2. Ekoeleştiririnin kurumsallaşması	21
2.2.3. Ekoeleştiririnin tanımı	22
2.2.4. Ekoeleştiririnin gelişimi	24
2.2.4.1. Birinci dalga.....	24
2.2.4.2. İkinci dalga.....	28
2.2.4.3. Üçüncü dalga	31
2.3. Çevre İletişimi	35
2.4. Ekomedya Çalışmaları	37
2.5. Çevreci ya da Eko- Kültürel Çalışmalar	39
2.6. Ekosinema.....	41
2.6.1. Avangart film/aktivist belgesel estetiği	44

2.6.2. Daha geniş kapsamlı bir ekosinemaya doğru.....	48
2.6.3. Hollywood ve ekosinema çalışmaları	50
2.6.4. Ulusötesi ekosinema çalışmalarına ilişkin yaklaşımlar	55
2.6.5. Bir ‘ekoloji’ olarak sinemaya ilişkin yaklaşımlar	59
3. YÖNTEM	66
4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ	74
4.1. <i>Yurt: Bir Yönetmenden Yitirdiği Yurduna Ağıt</i>	74
4.1.1. Ön deyiş	74
4.1.2. Film, yönetmen ve öz düşünömsellik	74
4.1.3. Biyo-bölgeselci yaklaşım nedir?	76
4.1.4. Huzursuzluğun tanımlanması.....	78
4.1.5. Huzursuzluğun somutlaşması.....	84
4.1.6. Psikoz, yabancılaşmanın nevrotik halleri ve maranda çiçeğı	94
4.1.7. “Yapacak bir şey yok” mu, gerçekten?: patron üzerine son deyiş	97
4.2. <i>Balık: Kadın, Doğa ve Eril Yıkım</i>	99
4.2.1. Ekofeminizm: genel bir çerçeve.....	100
4.2.2. Ekofeminist yaklaşımlar.....	106
4.2.3. Feminist ekoeleştiriri ya da ekofeminist yazınsal eleştiriri.....	108
4.2.4. Maddesel dönüşüm: (eko)feminizmde yeni yorumlamalar	111
4.2.5. Kadın, doğa ve denge: “ben bir rüya gördüm”	116
4.2.6. Denge bozulur: rüyanın şer doğurması ya da eril günah.....	120
4.2.7. Kadın ve doğanın kâbusu, erkeğın düş(üş)ü	123
4.2.8. Kâbusun sonu nereye çıkar?	126
4.2.9. Son söz: şimdiki zaman ve politikleşen ölüm	127
4.3. <i>Maddenin Anlatısallığı, Anlatının Maddeselliğı: Buğday</i>	134
4.3.1. Ulusötesi ekoeleştirirel açıdan <i>Buğday</i>	135
4.3.2. Yeni maddecilikler	138
4.3.3. Maddeci ekoeleştiriri	142
4.3.4. Öykölenen madde	144
4.3.5. Modern olanın sonu ya da cehennem.....	146
4.3.6. Sondaki başlangıç ya da araf	153
4.3.7. Yitik topraklar içindeki cennet ya da bilgeliğı adım.....	157

4.3.8. Antroposenik manzaralar, öykülenen madde ve öz-benliğin kurtuluşu.....	165
5. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	170
5.1. Sonuçlar	170
5.2. Öneriler.....	179
KAYNAKÇA.....	182
ÖZGEÇMİŞ	



TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 4.1. Batı düşüncesinde ikicil yapıyı oluşturan karşıt ikililer 102

Tablo 4.2. Feminizm ve çevre 109



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. Ormana giriş	79
Görsel 4.2. Ölü koyun	79
Görsel 4.3. Dere	79
Görsel 4.4. Çanın yansıması	79
Görsel 4.5. Patron	84
Görsel 4.6. Studium	86
Görsel 4.7. Punctum	86
Görsel 4.8. Yeni Gümüşhane	90
Görsel 4.9. Eski Gümüşhane	90
Görsel 4.10. Ayazma	91
Görsel 4.11. Havuz	91
Görsel 4.12. Kuluçhane	91
Görsel 4.13. Şelale	93
Görsel 4.14. Bakış	94
Görsel 4.15. Belleğe yolculuk	94
Görsel 4.16. Çiçekle söyleşi	94
Görsel 4.17. Özneleşen çiçek	94
Görsel 4.18. Simülakr	95
Görsel 4.19. Maranda çiçeği	95
Görsel 4.20. Doğa-anaya sığınış	96
Görsel 4.21. Korunum	96
Görsel 4.22. Bozulum	96
Görsel 4.23. Denge	117
Görsel 4.24. Kirlilik	117
Görsel 4.25. Başkaldırı	117
Görsel 4.26. Ölüm	117
Görsel 4.27. Leylek	121
Görsel 4.28. Leyleğin itirazı	121

Görsel 4.29. Leyleklerin isyanı	121
Görsel 4.30. Otların ağıt	121
Görsel 4.31. Elektrik telleri	123
Görsel 4.32. Çarpılma	123
Görsel 4.33. Düşüş	123
Görsel 4.34. Ölüm	123
Görsel 4.35. Avcılığı engelleme çabaları	125
Görsel 4.36. “Söz” demiri keser (mi?)	125
Görsel 4.37. Toksik balık bedenleri	126
Görsel 4.38. Kayıp gönderge: balık	126
Görsel 4.39. Pişmanlık	128
Görsel 4.40. Son görev	128
Görsel 4.41. Dışı barındırır, er eyler	131
Görsel 4.42. Dış uzam	146
Görsel 4.43. İç uzam	146
Görsel 4.44. Fidâ	147
Görsel 4.45. Tarama	147
Görsel 4.46. Kolluk kuvvetleri	149
Görsel 4.47. Manyetik sınırlar	149
Görsel 4.48. Kargaşa	150
Görsel 4.49. Çatışma	150
Görsel 4.50. Deformasyon	150
Görsel 4.51. Sera-dış	153
Görsel 4.52. Sera-iç	153
Görsel 4.53. Panoramik kent	154
Görsel 4.54. Tramvay camından kent: çerçeve içinde çerçeve	154
Görsel 4.55. İzbe bina – Dış	154
Görsel 4.56. İzbe bina – İç	154
Görsel 4.57. Arşiv binası: uzamsal boşluk	155
Görsel 4.58. Arşivlenen bitkiler	155
Görsel 4.59. Kentin kaotik düzeni	155

Görsel 4.60. Canlı organizmadan geriye kalan	156
Görsel 4.61. Böcek koleksiyonu	156
Görsel 4.62. Yıkık binalar	157
Görsel 4.63. Ölü topraklar	157
Görsel 4.64. Terkedilmiş doğa	157
Görsel 4.64. Kamp alanı: salgın ve ölüm	157
Görsel 4.65. Suda yüzen ölü cesetler	158
Görsel 4.66. Tarayıcı	158
Görsel 4.67. Asit yağmurundan kaçış	159
Görsel 4.68. Hurda bir otobüse sığınmış	159
Görsel 4.69. Duvardaki gedik	162
Görsel 4.70. Karınca	163
Görsel 4.71. Karınca yuvası	163
Görsel 4.72. “Nefes”	163
Görsel 4.73. Dişil doğa imgeleri; sırasıyla Yurt ile Buğday.....	174
Görsel 4.74. Buğday: delik ve eril bakış	174

1. GİRİŞ

Türk sineması, 1990’ların ortalarından itibaren farklı bir dönemece girmiştir. ‘Yeni’ ön adı ile anılan bu sinema, Asuman Suner’in (2006, s. 15) deyişiyle “aidiyet” kavramına odaklanmaktadır: Suner (2006, s. 16) için yeni Türk sineması, aidiyet meselesi etrafındaki gerilimlerin gözlemlenebildiği, kamusal söylem alanında söze dökülemeyen endişe ve fantezilerin yansıdığı kültürel bir alan açan eleştirel bir müdahale platformudur. Yazara göre yeni Türk sineması, kanıksanmış yaklaşımları sorgulayan, yeni ve sarsıcı düşünme ve görme biçimleri öneren kültürel bir zemin oluşturmaktadır.

Suner (2006, s. 19-21, 30-31), yeni Türk sinemasına zemin oluşturan sosyo-politik, ekonomik ve kültürel etmenleri tartışmaya açar. Buna göre, 1980 askeri darbesi ve 1982 Anayasası’nın anti-demokratik etkileri, neoliberal politikalar, iletişim, enformasyon ve finans sektörlerinde gerçekleştirilen yatırımlar bu etmenlerin bir bölümünü oluşturur. 1980 ve 90’larda ortaya çıkan yeni kimlik (feministler, çevreciler, eşcinseller; etnik ve dinsel kimliklerin siyasi alana taşınması) politikaları ve muhalefet alanları yaratma uğraşları da bu zemini hazırlayan diğer etmenler olmuştur. Ek olarak, Yeşilçam’ın içinde bulunduğu bunalımın etkisi de büyüktür: Geçmişten getirdiği endüstriyel ve finansal kriz, televizyonun yaygınlaşması, politik ve ekonomik koşullar sonucu düşen izleyici sayısı, düşük maliyetli seks filmleri ve buna bağlı olarak ailelerin ve kadınların sinema salonlarından uzaklaşması gibi gerekçeler, 90’ların başına gelindiğinde sinema sektörünün çöküşünü hazırlamıştır. Yeşilçam sonrası bu iklimin içinde, Zahir Atam’ın (2010) “kurucu yönetmenler”, Suner’in (2006, s. 33) “genç bir yönetmenler kuşağı” olarak nitelendirdiği ve günümüzde de kariyerlerini sürdüren Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Nuri Bilge Ceylan, ilk filmleriyle yeni Türk/Türkiye¹ sinemasının temellerini atmıştır.

Bu yeni sinema anlayışını “yeni dalga sinema parametresi” ile okuyan Suner’e göre, çoğunlukla sinemaya aynı dönemde başlayan yeni bir yönetmenler kuşağı, önceki dönemden bariz bir kopuş gösteren yeni ve farklı sinemasal bir biçim sunmuştur (2006, s. 29, 42). Suner’in saptamaları, yeni olanın geçmişle olan bağını, farklılıkları kadar benzerlik ve sürekliliklerini de göz ardı etmez –ki tersi durum, Ali Karadoğan’ın karşı çıktığı bir analiz yöntemidir. Tarihin sürekliliğine ve dönemler arası ilişkiselliğe vurgu yapan Karadoğan (2018, s. 342), her dönemin sinemasal temsil biçimlerinin birbirinden

¹Bu çalışma, terminolojik tartışmalara girmeyi amaçlamaz; çalışma kapsamında, ‘2000 sonrası Türk sineması’ ifadesi kabul görür. İlgili tartışmalar için bkz. (Sönmez, 2015, s. 11-15; Suner, 2006, s. 15-43).

farklılığını göz ardı etmeksizin bu dönemler arasındaki bağlantıları da kurarak bu ilişkiyi anlamak gerektiğini söyler. Karadoğan'a (2010, s. 16) göre yeni sanat sineması, henüz emekleme çağındadır.

Deniz Bayrakdar (2015, s. 7) da film üretim ve gösterimlerinin sayısal verileri ile niteliksel değişimle birlikte yeni hikâye anlatımını, bu yeni sinemayı tanımlayan başlıca özellikler arasında sayar. Yazar, 2009'da sunduğu bir bildiriye atfen, yeni sinemanın özelliklerini, şu şekilde sıralar:

1. Auteur yönetmenler diye nitelendirebileceğim, festivallerde ve belli sinema grupları ve küçük ekiplerle çalışan yeni sinemacılar (artık onlar da orta ve daha yaşlı bir nesil oldular.)
2. Üretim, dağıtım ve gösterimi merkezileştiren yapıyı oluşturan yapımcı yönetmenler (bu oluşum çok uzun soluklu olamadı)
3. 2000'lerden sonra ortaya çıkan "yepyeni" genç yönetmenler (ilk filmlerini Kültür Bakanlığı ve sponsorluklarla yapan, sinema eleştirmeni, cinephile ve sinema okumuş gençler, bu nesilde şu anda orta kariyer dönemindeler).
4. Popüler auteur yönetmenler (genellikle reklam, televizyon ve benzeri mecralardan sinemaya geçen ve hem sanat değeri taşıyan filmler yapan, hem de bu filmleri pazarlamayı da bilen, baştan halkla ilişkiler ve reklam kampanyalarını belli bir toplumsal sınıfla yönetenler)
5. Yeni genre'ların, melez genre'ların yönetmenleri (Bayrakdar, 2015, s. 8).

Aslı Daldal (2015, s. 13) ise kurucu yönetmenlerin, kimisi oldukça özgün, kimisi arayışlar içerisinde olan ikinci bir yeni kuşağı etkilediğine dikkat çeker. Yeni sinemanın ikinci kuşak temsilcilerinden Seyfettin Tokmak da sözleriyle Daldal'ı doğrular. Tokmak (2015, s. 31-32), 90'lı yılların yeni sinemacılarının Türkiye'de film üretimine yapmış oldukları niteliksel ve niceliksel katkıların yanı sıra, onların ivme kazandırdıkları sinema alanında "bugünkü etkiyi güçlendirerek, farklılaştırarak devam ettiren genç yönetmen grubu[nun]" varlığını imler. Daldal'a (2015, s. 17, 26) göre yeni sinema, hem ulusa içkin çeşitli aidiyet sorunlarını dile getirmesi, hem de görece politik sayılabilecek tavrı ile öne çıkar. Sözlerini sürdüren yazar, yeni sinemanın taşra ve kent yaşamını yansıtan, ulusun türdeş olmayan yapısını göz önüne seren, ulusal söylemleri sorgulayan, itilmişlerin ve dışlanmışların mikro anlatılarına yoğunlaşan, zaman zaman postmodern bağlamda da olsa ilerici filmlerden oluştuğunu belirtir.

Özetle bu yeni sinema (i) çoğunluğu modern (ve bazısı postmodern) estetiğin egemen olduğu, (ii) geçmişten günümüze taşınan ve ayrıca güncel meselelere duyarlı, (iii) belirgin ideolojik kaygılar ile politize olmuş, (iv) erk sistemlerine karşı ideolojilerin

taşıyıcılığını yapan, (v) 80 sonrası ortaya çıkan toplumsal hareketlerin sözcülüğüne soyunan ve (vi) ulusal ve uluslararası festivallerden ödüller alan filmlerden oluşmaktadır.

2000 sonrası Türk sineması üzerine yapılan birçok çalışma, filmleri, özellikle 80 sonrası post-travma süreciyle ilintili olarak görmüş, süregelen ‘kimlik-temelli’ sorunları ve ‘öteki’ temsillerini irdelemiştir. Bu çalışmalardan bazıları; Türklüğün, Türklük eksenin dışında kalan ‘öteki’ kimliklerin inşasını ve temsilini bellek, kimlik ve aidiyet meseleleri üzerinden sorgularken (Suner, 2006; Duruel Erkılıç, 2014; Şen, 2019); bir diğesinde, kolektif bilinçte yer etmiş toplumsal travmaların izini süren filmler irdelenmiştir (Sönmez, 2015). Bazıları ise yeni kuşak yönetmenlerinin kadrajına aldığı kimliklere odaklanmış (Serter [Ed.], 2016), bunları ‘madun’ ve ‘maduniyet’ kavramları (Köse ve İpek [Ed.], 2016) üzerinden okumuştur. Bunların yanı sıra, Gezi Park eylemleri öncesi, yaklaşan hareketi öngördüğü savunulan ‘kâhin’ filmleri ve Gezi sonrası filmlerde, eril tahakküme direnen ‘kadın’ı inceleyen çalışmalar da mevcuttur (Çiçekoğlu, 2015; 2019). Öte yandan, yeni Türk sineması incelemelerinde, özgül olarak ele alınması gereken bir bileşen çoğunlukla göz ardı edilmiştir: ‘çevre’. Çevrenin, bu çalışma kapsamında odağa alınmasında iki temel öncülden yola çıkılmaktadır: İlki, 2000’ler Türkiye’indeki çevre sorunları ve politikaları; ikincisi ise dünya çapında yaygınlaşan ekoeleştirici ve ekosinema çalışmalarıdır.

Türkiye, 1980’lerden miras aldığı liberal politikaların etkin şekilde uygulandığı ve benimsendiği 2000’lerde, çevreyi olumsuz etkileyen birçok sorunla karşı karşıya gelmektedir. Günümüz Türkiye’inde, “çevre-kalkınma ikilemindeki tercihlerini kalkınmadan yana kullanma eğilimi” (Uluçakar, 2018, s. 77) gösteren karar alıcılar, kalkınma ve gelişme ülkülerinin gerçekleştirimi amacıyla çevreyi ve doğal varlıkları, sermayenin birikiminde temel bir unsur olarak görmüştür. “Tutarlılık, bütünlük ve kararlılıktan yoksun”, “kâğıt üzerinde” kalan çevre politikaları ve bunların saptanıp uygulanmasında “ilgililere, halka danışma alışkanlığı[nın]” olmaması, “korumacı” ve “onarımçı”, diğer deyişle “kirlenme ve kirlenmenin önlenmesiyle özdeş sayılan bir çevre anlayışı[nın]” ötesine geçilememesi, var olan sorunları pekiştirmektedir (Keleş, 2016, s. 334-335). Bunda, Türkiye’deki çevreyle ilgili resmi politikaların “statükoyu koruyucu”, “düzenleyici” ve “emredici” olmasının payı büyüktür (Keleş, 2016, s. 336). Değer artışı (rant) yaratacak (Mengi, 2016, s. 373) eyleyimlerin, özellikle yasama ve yürütme eliyle gerçekleştirilme uğraşı, çevreye yönelik yaklaşımı açığa vurmaktadır. Çevreyle ilgili yasaların torba yasalar biçiminde, partiler arasında ve kamuoyunda bir uzlaşma

sağlanmadan hazırlanıp Meclis'te sahip olunan çoğunluk sayesinde yürürlüğe sokulması, yaratılan fiili durumları meşru kılacak yasal düzenlemelerin yapılması, kentsel ve çevresel değerlere rant gözüyle bakılması ve bu amaçla yasalarda sürekli değişiklikler yapılması ve anayasada güçler ayrılığı ilkesinin varlığına karşın, uygulamada yasama ve yürütme erklerinin neredeyse iç içe geçmiş olması, yasama organını sorunlu kılmaktadır (Mengi, 2016, s. 374-375, 381, 384). Yürütme erkinin çevresel değerleri ulaşım, turizm, enerji ve madencilik faaliyetleri için kullanma amacının sonucu olarak çıkarılan yönetmelikler, sorunun bir diğer görünen yüzüdür (Mengi, 2016, s. 385). Ayrıca büyük projelerin ve yatırımların gerçekleştirilmesi amacıyla sulak alanlar için risk oluşturan düzenlemeler, rant yaratma ve paylaşırma için araçsallaştırılan imar planlama faaliyetleri ve geniş çaplı kentsel dönüşüm uygulamaları ile büyük yatırım projeleri için alınan ivedi kamulaştırma kararları da çevre açısından sorun oluşturmaktadır (Mengi, 2016, s. 386-388). Çevresel politikalar bağlamında, çevresel değerleri koruyan bir tavır sergilediği düşünülebilecek yargıyla ilgili sorun ise aldığı kararların çoğu kez uygulanmamasıdır. Yargı kararlarına aykırı düzenlemenin yasama organı tarafından yeniden yapılması ya da iptal edilen kararın idare tarafından yeniden alınması, yargı kararı beklenmeksizin idarenin kararlarının uygulanması, kimi zaman telafisi olanaksız çevresel zararlara neden olabilmektedir (Mengi, 2016, s. 389, 395). Dolayısıyla devlet hüküm ve tasarrufu altında olan ormanların, kıyıların, çayır meraların mülkiyetinin el değiştirmemesi ve verimli tarım arazilerinin tarım dışı faaliyetler için kullanılmasının önlenmesi sağlanamamaktadır. Ayrıca maden faaliyetleri, turizm, enerji, ulaşım, altyapı yatırımları ve kentsel kullanım amacıyla yapılan yasal düzenlemeler ve alınan yönetsel kararlarla bu alanların korunmaz duruma gelmesi 'bireysel yarar ile toplumsal/kamu yararı'nın karşı karşıya gelmesine neden olmaktadır (Mengi, 2016, s. 397-398). Tüm bu durumlar, liberal politikaların bir sonucu olarak kapitalist uygulamalara iştirak eden toplumun 'tüketim' eğilimleriyle de desteklenmektedir. Yeme-içmeden giyime, teknolojik araçlardan içinde barınılan evlere kadar tüketim edimlerini oluşturan her şeyin kaynağında doğa olduğu, sonsuz gibi gözükken doğal kaynakların bilinçsizce tüketiminin var olan çevre sorunlarına katkı sunduğu göz ardı edilmektedir. Ek olarak, çevre sorunlarının yer yer eşitsiz dağılımının yarattığı adaletsizlikler, belirli kesimlerin bu olumsuzluklardan daha çok etkilenmesine yol açmaktadır.

Glen A. Love'ın (1996, s. 229), "Titanik'in içindeki hareketlilik, bizim için neden bu kadar büyüleyicidir ki içinden geçtiğimiz sulara ya da ufuktaki o buzdağına dikkat

kesilmeyiz?” şeklinde yönelttiği soru, ekoeleştiriye özetler niteliktedir. Ekoeleştiriyle birlikte ‘insanmerkezci’ görünümünün yerini, daha ‘ekomerkezci’ bir görü almıştır. Metinlerdeki örtük ya da açık, insanın ötesindeki yaşamın izlerini sürme çağrısında bulunan Love, yazınsal ve eleştirel çalışmalara egemen olan ben-bilincinin, yerini ekobilince bırakması; göz ardı edilen doğa yazını ve doğayla ilintili diğer yazın biçimlerine odaklanması gerektiğine dikkat çekmektedir. Bu anlayış, aynı zamanda doğanın insan yaşamından daha az karmaşık, olayların ve karakterlerin ardını süsleyen etkisiz bir varlık olarak basite indirgenmesine de karşı koymaktadır. İlk dönemlerinde, Amerikan doğa yazını konu edinen, sınırlı bir yaklaşım olarak gözüken ekoeleştiri, zaman içinde, “çevreye ilişkin belirleyici insani etmenlerin göz ardı edilemeyecek ölçüde var olduğu[nu]” (Bennett ve Teague, 1999, s. 9) savunan yeni yaklaşımlarla gelişmiştir. Bu doğrultuda ekoeleştiri, “kültür ile çevre arasında karşılıklı yapılanan ilişkinin incelenmesi” şeklinde yeniden tanımlanmıştır (Bennett ve Teague, 1999, s. 3). İnsan unsurunu içerecek şekilde yeniden tanımlanan ve insanmerkezciliğe yönelik katı tutumun esnediği ekoeleştirininki ikinci döneminde, çevre kavramı da yeniden gözden geçirilmiştir. Çevrenin salt doğal, el değmemiş ortamlardan oluşmadığı, aynı zamanda “bayındır ve inşa edilmiş manzaraları, bu manzaraların doğal unsurları ile görünüşleri ve bu doğal unsurlarla kültürel etkileşimleri” de kapsadığı savunulmuştur (Wallace ve Armbruster, 2001, s. 4). Ayrıca çevresel yıkım ve kirlilik gibi sorunların yanı sıra, bunların “yol açtığı tehlikelerden olumsuz etkilenenler[e]” (Adamson, Evans ve Stein, 2002, s. 4) de odaklanan çevresel adalet tartışmalarının ekoeleştiriye eklemlenmesiyle birlikte, insanın içinde yaşadığı fiziksel çevreden ayrı düşünülmemeyeceği görüşü pekiştirilmiştir. Çevresel adalet çalışmaları, kırsal ve kentsel sorunların ırk, etnik köken, sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsel farklılıklar gibi değişkenlerle olan ilişkisini de gözetmiştir (Bennett ve Teague, 1999, s. 6-8; Adamson, Evans ve Stein, 2002, s. 9-10).

İnsanmerkezci bakışa yönelik katı tutumun esnemesinde, ekoeleştirininki birçok disiplinle yakın ilişki içinde olması ve alana ilişkin yaklaşımların çeşitlenmesinin payı büyüktür. ‘İnsan’ unsurunun, pastoral ve doğa yazınından uzaklaştırılarak ekoeleştiri açısından yeniden ele alınmasına yönelik çağrı (Garrard, 2016, s. 33), ekoeleştirininki, ikinci ve günümüzde de etkisi süren son evresinde “daha karşılaştırmalı, kültürlerarası” ve “çokbiçimli aktivist” (Slovic, 2010, s. 5-6) yaklaşımlarla gelişmesine ve genişlemesine yardımcı olmuştur. Yazın çalışmalarının dışında “popüler bilimsel yazın, film, televizyon, sanat, mimari ve eğlence parkları, hayvanat bahçeleri ve AVM’ler gibi

kültürel yapıtlar” (Garrard, 2016, s. 17) da ekoeleştirel incelemelerin kapsamına girmiştir. Genelde Batı düşününde, özelde ise metinlerde doğa/kültür ikiliğini ortadan kaldırma çabalarından biri de Donna Haraway’ın (2016 [2003]) biyolojik antropoloji temelli ‘doğakültür’ yaklaşımıdır. Doğakültür, bilimlerin ve beşeri bilimlerin (örneğin, insan/hayvan; doğa/kültür) entelektüel geleneklerine köklü bir biçimde yerleşmiş olan ikiliklerin bilimsel olarak sorgulanmasından doğan bir kavramdır (Malone ve Ovenden, 2017, s. 1). Haraway, insana “yoldaş türler” olarak tanımladığı diğer yaşam türleri ile insanın iç içeliğine vurgu yapmakta (2016, s. 106)² ve biyolojik ve kültürel belirlenimciliğin dünyayı, doğa ve kültür gibi geçici ve yerel kategorik soyutlamalara indirgemesine karşı çıkmaktadır (2016, s. 98)³. Haraway, karşılıklı etkileşimi ve bağlılığı vurgulamak için ne doğayı ne de kültürü öne çıkarmaktadır; bu iki sistem, doğakültür olarak bütüncül bir biçimde var olmaktadır. Doğakültür, eyleyici insan ve insandışı türlerin karşılıklı olarak paylaştıkları ve şekillendirdikleri ekolojileri ifade eden “çok-türlü (multispecies) bir arabirim[dir]” (Fuentes, 2010, s. 600). Haraway’ın ‘doğakültür’ü, insan, insandışı canlılar ve çevre arasındaki karşılıklı bağılıkları ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Erken dönem ekoeleştiri ile benzer bir eğilim gösteren ilk ekosinema çalışmaları da kapsamını dar tutmuş ve salt doğa odaklı birtakım avangart/aktivist belgesel film türlerini ekosinema örnekleri olarak görmüştür. Ancak zaman içinde, bu görüş yerini daha çoğulcu bir anlayışa bırakmıştır. Bu çoğulcu anlayış, Pat Brereton tarafından şu şekilde ifade edilmiştir: “Gişe rekortmeni, tecimsel bir Hollywood filminden, apaçık bir şekilde ekolojik olan bir sanat filmine değin her tür film, bilinçli ya da bilinçsiz olarak ekolojik sorunları öne çıkarabilir ve bu kaygıları, kamu bilinci içerisine yerleştirmeye yardımcı olabilir” (Brereton, 2015, s. 258). Bununla birlikte, ekosinemanın oynadığı rolün kültürden kültüre, ülkeden ülkeye değişebileceği vurgulanarak toplumsal, kültürel ve tarihi özgülüklere dikkat çekilmiş ve ‘evrensel’ bir ekosinema tanımında ısrar etmenin anlam ifade etmediği vurgulanmıştır (Tong, 2013, s. 117). Bu anlayış, izleyiciden izleyiciye değişen çoklu-yorumlama ve anlamlama süreçlerinin, neyin ekolojik bir film olduğuna ilişkin farklı estetik yargılar doğuracağını ve bu yargıların da katılımcı ve demokratik bir tartışma ortamı oluşturacağını savunmaktadır (Tong, 2013, s. 118). Genel anlamda ekosinemanın, ekolojik algıları ve eylemleri biçimlendirmenin estetik bir aracı

²Bkz. s. 102-117.

³Bkz. s. 93-102.

olarak sinemaya yönelik beklentileri ve onun sınırlarını keşfettiğimizde toplumsal krize çare olabilecek bir anlatı sunabileceği görüşü egemendir (Hageman, 2013, s. 63).

Bu iki öncülün bir arada düşünülmesi, çevrenin 2000 sonrası Türk filmlerindeki konumunu tartışmak için elverişli bir zemin sunmaktadır. Bu tartışmayı yürütmenin de birtakım dayanakları bulunmaktadır. İlkin, ilgili dönemde üretilen filmlerde, çevre sorunlarına ve politikalarına yönelik eleştirel bir tutum benimsenmekte; çevreye ilişkin kaygılar taşıyan bu filmlerde, söz konusu sorunlar ve politikalar, yerel (ve az da olsa küresel) bağlamda sorgulanmaktadır. İkinci olarak, çevre, sinemasal dilin ve estetiğin etkin bir parçası, bileşeni ve dahası, ‘öznesi’ olarak düşünülebilmektedir. Filmlerde, yoğun kırsal/taşıra ve/veya kentsel manzara betimlemeleri ile insan-çevre etkileşiminin farklı görünüşleri dikkate değer ölçüde yer tutmaktadır. Bu çevre imgeleri, filmlere salt art ortam oluşturmaktan çok, izleyiciye seslenmekte ve onları, düşünsel bir uğraşıya yöneltmektedir. Sözü edilen filmlerin, tecimsel/popüler filmlere kıyasla izleyicisinden meseleler üzerine daha yoğun düşünmeyi talep etmesi, ‘öz-bilinçli’ ya da ‘dolaylı/örtük’ çevre imgeleri üzerine de yoğunlaşmayı gerektirmektedir. Taşıdıkları varsıl olanaklarla bu filmler, çevreyle ilgili sorunları ya açıkça ya da anlatıya eşlik eden yan öyküler aracılığıyla aktarmaktadır. İster doğrudan ve apaçık, isterse de dolaylı ve örtük olsun, bu filmlerde yer alan çevre imgeleri, başlı başına çevre sorunlarına gönderme yaparken, bu sorunlarla ilintili diğer eşitsizliklerin irdelenmesine de açık kapı bırakmaktadır.

1.1. Sorun

Bu tartışmalardan hareketle, 2000 sonrası Türk sinemasında çevrenin ve çevre sorunlarının incelenmesi bu çalışmanın sorununu oluşturmaktadır. Çalışma, ekoeleştirisinin ikinci ve üçüncü evresinde kaydedilen çoğulcu gelişmeleri izlemekte ve ekosinema çalışmalarının kapsamını genişleterek her filmin ekoeleştirel bir bakışla okunabileceğini savunan anlayışı benimsemektedir.

1.2. Amaç

Çalışmanın amaçları kapsamında, şu soruların yanıtları aranmaktadır:

1. 2000 sonrası Türk sinemasında, çevre ve çevreye ilişkin sorunlar nasıl yapılandırılmaktadır; bunlardan, ne ölçüde söz edilmektedir ve bunlara yönelik nasıl bir söylem geliştirilmektedir?
2. 2000 sonrası Türk sinemasında, insan ile çevre ilişkisi nasıl kurulmaktadır?
3. Filmlerde konu edinilen çevre sorunları, insan ve insandışı canlıları ne ölçüde etkilemektedir? Bu sorunlara karşı insan nasıl bir tutum geliştirmektedir? Bunlarla

ilişkili diğer hangi sorunlardan (örneğin; toplumsal cinsiyet, sınıf, etnik köken vb.) söz edilmektedir?

1.3. Önem

‘Sinema, ‘film’, ‘çevre’, ‘doğa’, ‘ekoeleştirir’ ve ‘ekosinema’ anahtar sözcükleri kullanılarak *Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi*’nin çevrimiçi veri tabanında yapılan tarama sonucu, bu çalışmanın konusuyla ilgili olan yedi tez bulunmuştur. Bunlardan üçü doktora, dördü ise yüksek lisans tez çalışmasıdır. Bunlardan birinde, Hollywood yapımı eko-korku filmlerin ideolojik temelleri araştırılmıştır (Amiri, 2012). Diğer bir çalışma, Rüya Arzu Köksal’ın çevre temalı muhalif belgesellerine odaklanırken (Özdemir, 2015), bir diğerinde ise birtakım yabancı çizgi filmler, posthümanist kuram çerçevesinde ele alınmıştır (Ağın Dönmez, 2015). Bir çalışma, popüler Hollywood filmlerini ekoeleştiril açıdan incelemiştir (Şen, 2016). Diğer iki çalışmadan ilkinde, bazı yabancı çizgi filmler, Adrian Ivakhiv’in bu çalışmada da değinilen süreç-ilişkisel yaklaşımı kullanılarak ekoeleştiril bir bakışla incelenmiş (Güvendağ, 2019); ikincisinde ise Japon yönetmen Hayao Miyazaki’nin bazı filmleri ekoeleştiril yaklaşımla irdelenmiştir (Çay, 2020). Son çalışmada ise Reha Erdem’in filmleri, doğa/kültür ikiliği bağlamında ekoeleştiril bir yaklaşımla ele alınmıştır (Sayrak, 2019). Türkiye’de ekoeleştiril film çalışmalarının ve Türk sineması özelinde ekoeleştiril incelemelerin, niceliksel anlamda yetersiz olduğu görülmektedir. Ekoeleştiril ve ekosinema tartışmalarından yola çıkan bu çalışma, film metnine yönelik yeni görme ve okuma biçimleri önermektedir. Çalışmanın, ekoeleştiril ve ekosinema’nın akademi içinde benimsenip yaygınlaşmasına ve böylelikle Türkiye’deki film çalışmalarına katkı sunacağı umulmaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu çalışmanın varsayımları şunlardır:

1. 2000 sonrası Türk sinemasındaki çevre temsilleri, karakterlere ve anlatıya bir art ortam oluşturma’nın, diğer bir deyişle salt estetik kaygıların ötesinde anlamlar taşımaktadır.
2. 2000 sonrası Türk sinemasına yönelik ekoeleştiril incelemeler, çevre sorunlarına yönelik farkındalığın artırılmasına ve çevre bilinci oluşturmaya katkı sunar.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, araştırma evreni olan 2000 sonrası Türk sineması ve örneklemini oluşturan filmler ile sınırlandırılmıştır. İlgili döneme ait belgeseller ve popüler filmler, araştırma kapsamına dâhil edilmemiştir.

1.6. Tanımlar

‘Doğa’ ile ‘çevre’, farklı anlamlara sahip olan, çok katmanlı ve karmaşık yapılar olarak göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, her iki sözcük de –yer yer birbirlerinin yerine geçecek şekilde– kullanılacaktır. Çalışmada kullanılan kavramlar şunlardır:

Doğa: (1) Kendi kuralları çerçevesinde sürekli gelişen, değişen canlı ve cansız varlıkların hepsi, tabiat, natür; (2) İnsan eliyle büyük değişikliğe uğramamış, doğal yapısını koruyan çevre, tabiat ([http-1](#)).

Çevre: Çevre, “canlıların yaşamları boyunca ilişkilerini sürdürdükleri ve karşılıklı olarak etkileşim içinde bulundukları biyolojik, fiziksel, sosyal, ekonomik ve kültürel ortam[dır]” (Çevre Kanunu, 1983). Bu anlamda, “canlı yaşamını etkileyen tüm etmenler çevreyi oluşturan öğeler durumuna gelmektedir. Hem canlı (biyotik çevre) hem de cansız varlıklar (abiyotik), çevre kavramının içindedir” (Keleş, 2015, s. 19). Birçok çevre türü bulunmaktadır. ‘Yapılı/yapay çevre’, “insan elinden çıkmış” ve “kültürel” çevreyi; ‘doğal çevre’, “insanın oluşumuna katkıda bulunmadığı” çevreyi; ‘toplumsal çevre’ ise “kentsel ve kırsal çevre öğelerini kapsadığı gibi mahalle, kasaba, kent, anakent gibi farklı ölçeklerdeki yerleşim birimlerini” de içerebilen çevredir (Keleş, 2015, s. 19-20).

Ekoloji: (1) Genellikle belirli bir bölgedeki hava, toprak, su, hayvanlar, bitkiler vb. arasındaki ilişkiler; (2) Canlıların çevreleri ve birbirleriyle olan ilişkileri ([http-2](#)).

Doğal ortam [habitat]: Bir hayvanın, bitkinin ya da başka bir organizmanın doğal evi ya da ortamı [çevresi] ([http-3](#)).

Ekosistem: Belirli bir alanda bulunan canlılar ile bunları kuşatan çevrenin karşılıklı ilişkileri ile oluşan ve süreklilik gösteren ekolojik sistem ([http-4](#)).

Düalizm [ikilik/ikicilik]: Dünyanın zihin –madde, doğa– kültür gibi birbirine karşıt iki terimle açıklanması (Garrard, 2016, s. 274).

İnsanbiçimcilik [anthropomorphism]: İnsan duygularının ya da özelliklerinin, insan olmayan varlıklara, nesnelere ya da doğal olaylara atfedilmesi (Buell, 2005, s. 134).

Hayvanbiçimcilik [zoomorphism]: İnsanların, hayvan olarak temsil edilmesi (Garrard, 2016, s. 277).

Biyosfer: Üzerinde hayat olan yeryüzü bölgesi ([http-5](#)).

Ekosfer: Ekosfer (kimi kez ‘biyosfer’ olarak da adlandırılır), Dünya çevresinin canlı organizmaların bulunduğu bölümüdür. Sözcük, çoğunlukla atmosfer, hidrosfer ve litosferi (başka bir deyişle canlıları destekleyen kara, hava ve su) kapsayacak şekilde kullanılır. Hatırlanması gereken önemli husus, tanımın, organizmaların sağkalımını destekleyen çevreyi sürdürürken, sürekli olarak evrilen ve değişen bir sistemde tüm organizmaların birbirleriyle denge içinde yaşadıkları gerçeğine atıfta bulunmasıdır. Bu dengeye, ekolojik denge denir ([http-6](http://6)).

İnsanmerkezcilik [anthropocentrism]: (1) İnsanı diğer organizmaların önüne koyan inanç ve teamüller sistemi (Garrard, 2016, s. 275).

Biyo-merkezcilik [biocentrism]: İnsanlar da dâhil tüm organizmaların [ortak] çıkarlarının, insan çıkarlarını kısıtlaması, yönlendirmesi ya da yönetmesi gereken daha büyük bir biyotik ağın, çevrenin ya da topluluğun parçası olduğuna ilişkin görüş (Buell, 2005, s. 134).

Eko-merkezcilik [ecocentrism]: Ekosferin çıkarının, tekil türlerin çıkarını geçersiz kıldığına dayanan, çevre etiğindeki bir görüş (Buell, 2005, s. 137).

2. ALANYAZIN

Bu bölümde, sırasıyla ekolojik çalışmaların ortaya çıkış gerekçeleri, ekoeleştiri, çevre iletişimi, ekomedya çalışmaları, çevreci ya da eko- kültürel çalışmalar ve son olarak ekosinema ile ilgili bilgi verilecektir.

2.1. Ekolojik Çalışmaların Ortaya Çıkış Gerekçeleri

Günümüzde yerel, bölgesel ve küresel çapta etkisi hissedilen ekolojik bir kriz içinde bulunmaktadır. Joel Kovel (2005, s. 36) bu krizi, sayısız çevre sorununun bir araya gelerek yol açtığı kriz olarak tanımlamaktadır. Kovel'e (2005, s. 40-41) göre ekolojik kriz, "küresel ısınma, canlı türlerin yok oluşu, kaynakların azalması veya biyosfere salınan yeni kimyasalların [...] neden olduğu yaygın zehirlenmeler gibi ekosistemdeki verili hasarlardan herhangi biriyle ilgili değildir": "Bu tür şeylerin tümünün bir arada meydana gelmesidir; yani, hepsinin tarihin belli bir anında ortaya çıkması ve bu ana ait olmasıdır".

Doğal ortamların, kaynakların ve insandışı türlerin yitimine yol açacak şekilde sürdürülen sömürü ve ölçsüz kullanım, ilerleme ve kalkınma ülkelerini sorgulamaya açmıştır. Divya Anand'a (2016, s. 115) göre içinde bulunulan yüzyılda 'kalkınma' terimi, taşıdığı olumlu etimolojik çağrışımlarıyla ilgili olarak giderek daha fazla tartışılmaktadır. Kalkınma için 'doğal' sınırların zorlanması, doğanın araçsallaştırılıp kaynaklarının yağmalanması ve "parolanın 'büyüme' olduğu ekonomilerde, 'tüketim'in neredeyse tartışılmaz 'kültürel bir norm' haline gelmesi" (Maxwell ve Miller, 2012, s. 4), bu krize zemin hazırlamıştır. Nitekim günümüzde, başta biyoçeşitliliğin azalması, kirlilik, insan kaynaklı iklim değişikliği ve küresel ısınma olmak üzere pek çok ekolojik sorun yerküreyi etkilemektedir (Steger, 2013, s. 88-95). Öte yandan, birçok çevre sorununun bir bileşimi olan ekolojik krizin etkileri, her coğrafyaya, topluluğa ve/veya toplumun kesimlerine eşit ölçüde yansımamaktadır. David Harvey'e (2008, s. 272) göre, çevresel meselelerin tanımı taraflıdır: yoksulları, dışlanmışları ve işçi sınıfını etkileyen meseleler göz ardı edilirken, zenginleri ve bolluk içinde olanları etkileyen çevresel meseleler öne çıkarılmaktadır. Ayrıca çevresel etkiler, genelde toplumsal açıdan dengesiz bir biçimde dağılmaktadır. Zehirli atıkların toplandığı çöplüklerin yeri, kaynakların tükenmesinin küresel etkileri ya da çevre koşullarının bozulması gibi meseleler sınıfsal, ırksal ve cinsiyetçi ayrımları da açığa vurması açısından önem taşımaktadır. Diğer bir deyişle, çevresel sorunların yol açtığı adaletsizlikler, toplumlardaki diğer eşitsizliklerin de aynası olabilmektedir.

Var olan ekolojik krizin tarihi, Batı düşünündeki doğa/kültür ikiliğine [dualism] ve ardıl olarak oluşan tahripkâr üretim-tüketim anlayışına uzanmaktadır. Düşünürler, insanı doğanın efendisi olarak konumlandıran insan-merkezci Yahudi-Hristiyan hümanizmasını, doğa-kültür ikiliğinin ana nedeni olarak görmüştür (Kovel, 2005, s. 155; Steger, 2013, s. 87-88). Raymond Williams (2005, s. 69), doğanın “idealist, metafizik ya da dini” içerimlerinin, pagan kültürlerde doğal olayları yöneten ‘doğanın ruhları ya da tanrıları’ndan, Hristiyanlık inancıyla birlikte ‘tek tanrı’ ve tek ‘doğa’ya evrildiğini belirtmektedir. Buna göre, “Tanrı mutlak; Doğa ise onun bakanı ve vekilidir”. Tanrı’nın yaratma gücünün ifade bulmuş hali olan doğa düzeni içerisindeki hiyerarşiye dikkat çeken Williams, insanın bu düzen içinde ayrıcalıklı bir konuma yerleştirildiğini belirtmektedir (2005, s. 74). Orta Çağ Batı dünyasında benimsenen ve pekişen bu hiyerarşi, doğa ile insan-kültür arasındaki ikiliğin bir ayağını oluşturmaktadır. Lynn White JR.’a (1996, s. 6-7) göre Batı düşününün ekoloji(k) mantığına içkin ontolojik kriz Orta Çağ’a uzanmaktadır. Yazar, Batı’nın bilimsel ve teknolojik üstünlüğünün temellerinin, Bilimsel Devrim ve Sanayi Devrimi’nin öncesinde atıldığını savunmaktadır. Ona göre, Hristiyanlığın doğayı insanın hizmetine sunduğuna ilişkin öğretinin tohumları Orta Çağ’da ekilmiştir. 11. ile 15. yüzyıllar arasında, su ve rüzgâr gibi doğal kaynakların etkin biçimde kullanılmasını kolaylaştıran araç-gereç ve düzeneklerin geliştirilmesi, gereksinimi kadar ekme-biçme anlayışını, ‘gereksinim fazlası’ ürünün alınıp satılabileceği yönünde dönüştürmüştür. White JR., bu dönüşümden Hristiyanlığı sorumlu tutmaktadır. Hristiyanlık, “dünyanın görmüş olduğu en insanmerkezci din[dir]”; yazara göre Batılı Hristiyanlık anlayışı, insan ile doğa ikiliğini kurduğu gibi, insanın amaçları uğruna doğayı sömürmesinin Tanrı’nın bir dileği olduğunda diretmiştir (1996, s. 9-10). White JR., Batı’nın günümüzde sahip olduğu bilim ve modern teknolojiyi, insanın doğaya üstünlüğüne ve meşru egemenliğine ilişkin Hristiyan öğretisinin Batılı, gönüllü bir gerçekleştirimi olarak görürken, mevcut ekolojik krizin Batı’da Orta Çağ’da doğan teknoloji ve bilimin bir ürünü olduğunu düşünmektedir (1996, s. 12-14).

Harvey (1996, s. 121) de doğa/insan ikiliğinin kurulmasında, insanın doğa üzerindeki tahakkümünü doğallaştıran Hristiyan öğretisini sorumlu görürken, “doğanın kullanım için orada olduğu ve doğaya egemen olmanın uygulanabilir bir proje olduğu[na]” ilişkin görüşün, 17. ve 18. yüzyıllarda Aydınlanma ile birlikte ivme kazandığından söz etmektedir. Söz konusu ikiliğin rasyonelleştirildiği bu yüzyıllarda, Williams’a (2005, s. 75) göre “daha seküler ve akılcı doğa düşünceleri” egemen olmaya

başlamıştır. Bunda, René Descartes'ın rasyonalizmi ile Francis Bacon'un ampirizmi büyük rol oynamıştır: Descartes, insan dışında tüm varlıkları 'akıl' ya da 'ruh'tan men ederek Bacon'ın bilimsel deneyim yoluyla doğa üzerinde egemen olma projesine düşünsel destek vermiştir (Wallace ve Armbruster, 2001, s. 9).

Harvey (1996, s. 121-122), insanın doğaya tahakkümüne ilişkin görüşlerin dile getirilmesini, 17. ve 18. yüzyıllarda Batı Avrupa toplumunun ekonomi politikasında egemen olmaya başlayan düşünce, inanç, duyarlılık, tutum ve uygulama bütününe bir parçası olarak görmektedir. Buna göre, doğaya egemen olma tezinin özgül olarak oynadığı rol, Aydınlanma'nın insanın özgürleşmesi ve kendini gerçekleştirme gibi ülkülerinde ortaya çıkmaktadır. Harvey'e göre özgürleşmenin bir aşamasını, bireyin maddi istek ve gereksinimleri ile fiziksel, biyolojik ve toplumsal güvensizlik sorunları; diğerini ise devlet, hanedan ve sınıf ayrıcalıkları ve güçleri tarafından baskılanması ve batıl inanç, yanlış bilinç, örgütlü din ve görünüşte akıl dışı her türlü inançtan kurtulması oluşturmaktadır. Kendini gerçekleştirme ise insanlara bireysel olarak bağışlanan yaratıcı ve hayali güçlerin serbest bırakılması ve ister üretim, tüketim, sanatsal, bilimsel ve kültürel çıktılar, isterse de politika ya da hukuk yoluyla olsun, bireysel insan gelişimi için bütünüyle yeni bakış açılarının sağlanması çağrısında bulunmaktadır. Harvey, özgürleşme ve kendini gerçekleştirmenin, insanın içe döndüğü, diğer bir deyişle içindeki doğanın sesine kulak verdiği, modern bilimsel araştırmaların da doğada işleyen süreçlere dayalı bir 'ben' ve 'o' ayırımına gittiği bir süreci imlediğini belirtmektedir.

Harvey (1996, s. 122-123), Aydınlanma düşüncesinin ilk amacını, doğanın –ve insan doğasının– sırlarını açığa kavuşturmak şeklinde açıklar. İkinci olarak, bilginin –ve ayrıca öz-bilginin– edinilmesi, insanları evlerinde ve dünyada rahat ettirme amacı taşır. Son olarak ise ortaklaşa insani gelişimin gidişatına ilişkin bilinçli bir politik seçim alanı açmak hedefidir. Bu sırları soruşturmanın başlangıç noktası 'görüngüsel deneyim', diğer bir deyişle 'gözlem'dir ve bu yolla elde edilen verilere uygulanan yöntem ise herhangi bir aşkın açıklamaya başvurmaksızın, gerçeklerin içine gömülü olan evrensel ilkeleri ve yasaları ortaya çıkarmak amacıyla 'analiz'dir. Doğaya, insani ereklere gerçekleştirmenin bir aracı ve kullanım değeri olan bir nesne olarak yaklaşan bu anlayış, Batı düşününde doğa/kültür ikiliğinin kurulmasında ikinci aşamayı oluşturmuştur.

Harvey'nin (1996, s. 124-125) "Aydınlanma'nın çocuğu" olarak nitelediği klasik ekonomi politik de bu süreçte doğmuştur. Pazarın özgürlüğünü savunan, teknolojik değişim ile bilimi, üretim için kullanan bu liberal anlayışın, bireyselleştirilmiş kendini

gerçekleştirme potansiyeliyle toplumun istek ve gereksinimlerini karşılayacağı umulmuştur. Aşırı devlet müdahalesinden, aristokratik ve hanedana ait ayrıcalıklardan özgürleşme, liberal söylemin unsurlarını oluşturmuştur. Harvey, bu liberal düşünce türünün, ekonomik reform programlarına egemen olan geniş özelleştirme planları ve serbest piyasa söylemi yönleriyle hem felsefi hem de pratik olarak günümüzde işlerlik gösterdiğine dikkat çekmektedir: “Bırakınız, piyasa işini yapsın” anlayışı, dünyanın en büyük kapitalist güçlerinin ve kurumlarının çoğunun felsefesi olagelmıştır. Böylelikle insan sömürsü için –kaynak olarak– mevcut sermaye varlıklarından oluşan, son derece araçsal bir doğa görüşü benimsenmiştir. Harvey’e göre 18. yüzyılın ekonomi-politik anlayışı içinde doğanın tahakküm altına alınması, özgürleşme ve kendini gerçekleştirme ülküleri için gerekli bir ön koşul olarak görülmüştür. Liberal düşünce, kapitalizmin düşünsel temellerinin atılması yönüyle önem taşımaktadır.

Kapitalizmin tarihsel kökenine ilişkin farklı yüzyıllara ve ülkelere işaret edilse de kâr amaçlı ticaret ve üretimin gerisinde cereyan eden hem iktisadi hem de sosyal süreçler ve ilişkiler bütünü olarak kapitalizmin, 18. yüzyıl Britanya’ında ortaya çıktığı kabul edilmiştir (Dowd, 2006, s. 19). “Sömürgecilik”, “sanayileşme” ve “milliyetçilik” (Dowd, 2006, s. 20) unsurlarını ilke edinen kapitalizm, Williams (2005, s. 78-79) tarafından doğa kavramının kullanımının kayda değer bir şekilde genişletildiği, tarım ve ardıl olarak sanayi kapitalizminin kök salmaya başladığı bir süreç olarak görülmektedir. Williams’a (2012, s. 269) göre doğa artık “durumların biriktirilmesi ve sınıflandırılması” şeklinde tanımlanmıştır. Yazarın (2005, s. 81-82) deyişiyle sanayi girişimcisi ile bahçe mimarı aslında birbirine benzemektedir çünkü “ikisi de doğayı tüketilebilir bir biçimde değiştirmektedir”.

18. ve 19. yüzyıllarda kurumsallaşan ve yaygınlaşan kapitalist üretim biçimine eleştiri getiren Karl Marx, Harvey (1996, s. 125-126) tarafından “Aydınlanma düşüncesinin on dokuzuncu yüzyıl versiyonu” olarak görülmektedir. Yazara göre, Marx da pazar özgürlüğünün mübadele alanında eşitlik sağladığına inanmakla birlikte, üretim aşamasında işçi sınıfının gördüğü baskı ve sömürünün Aydınlanma’nın vaatleriyle çelişmesine itiraz etmiştir. Bununla birlikte, Marx da doğaya egemen olmanın, insanın özgürleşmesi için gerekli bir koşul olduğu düşüncesini belirli ölçülerde paylaşmıştır. Harvey (1996, s. 133-134), Marx’ın tarihin itici gücü olarak gördüğü sınıf mücadelesine yönelik yaptığı vurgunun, Frankfurt Okulu tarafından insan ve doğa arasındaki çatışmaya kaydırıldığını belirtmektedir. Frankfurt Okulu, doğayı ‘öteki’ olarak düşünce

dünyasından tümüyle ayrı, herhangi bir özerk yaşam gücünden yoksun, insanın iradesine göre kısıtlama olmadan manipüle edilmeye açık olarak yorumlayan Descartes'ı eleştirmiştir. Aydınlanma, doğaya tahakküm etme ve egemen olma görüşünün en üst seviyeye ulaştığı inançların, uygulamaların ve söylemlerin yeniden biçimlendirildiği, bu çatışmanın tarihindeki önemli bir an olarak kabul edilmiştir. Harvey (2010, s. 26), Theodor W. Adorno ile Max Horkheimer'in Aydınlanma akılcılığının ardında yatan mantığı, bir hâkimiyet ve baskı mantığı olarak gördüğüne dikkat çekerken düşünürlerin, doğaya hâkim olma arzusunu, insanlara hâkim olmanın bir aracı olarak değerlendirdiğini de eklemektedir.

İki büyük dünya savaşının görüldüğü 20. ve içinde bulunulan 21. yüzyıllar, kapitalist üretim ve tüketim süreçlerinin doğa üzerinde yol açtığı tahribatın sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir. Harvey'ye (2008, s. 273) göre bugün deneyimlenen karmaşık ve etki alanı geniş risk ve belirsizliğin kaynağında, 20. yüzyılın ikinci yarısında kaydedilen büyük endüstriyel, teknolojik, kentsel, demografik, entelektüel yaşam tarzıyla ilgili dönüşümler ve eşitsiz gelişmeler üreten süreçler yatmaktadır. Yazar, bunda kilit rol oynayan kurumları modern devlet ve ona bağlı kuruluşlar (uluslararası koordinasyon sağlayan kurumlar dâhil), çok uluslu şirketler, finansal sermaye, bilim ve teknoloji olarak sıralamaktadır. Harvey'ye göre, çevre sorunlarının tartışılmasına 'mühendis-iktisatçı' söylem egemendir: Bu söylem, doğaya ve insan doğasına karşı sorumlulukların nasıl kurgulanması gerektiğini de dikte etmiştir. Her şeyi metalaştırarak neredeyse her tür iş görme şeklini (bilgi üretimi ile ilgili olanlar dâhil) ticari kârlılık ve gelir-gider hesabının mantığına tabi kılmak, Harvey tarafından tahakkümcü bir düşünce tarzı olarak görülür. Dolayısıyla çevre sorunları baskın sınıf projesinin, piyasa temelli felsefenin ve bu felsefeye eşlik eden düşünce kalıplarının dolaylı sonucudur.

Immanuel Wallerstein (2000, s. 95, 97) da bugün karşılaşılan çevre sorunlarını, doğrudan doğruya kapitalist bir dünya ekonomisi içinde yaşanılmasının sonucu olarak görmektedir. Kapitalizmin, teknolojik ilerlemenin nimetlerini kendini haklı çıkarma araçlarından biri olarak kullandığını belirten yazar, bu anlayışın insanların doğayı fethedebilecekleri, hatta fethetmeleri gerektiği yönünde bir algı oluşturduğuna dikkat çekmektedir. Buna ek olarak, ekonomik genişlemenin bütün olumsuz etkilerinin bilimsel ilerleme tarafından giderileceği yönündeki politik savın dile getirilmesine izin vererek bir yanılısamaya yol açmaktadır. Wallerstein, kapitalizm ile öncesindeki sistemler arasında

bir karşılaştırma yapmaktadır. Buna göre, önceki bütün tarihsel sistemler de ekolojiyi dönüştürüp belirli ölçülerde zarara yol açmışlardır ancak bütün yeryüzüne yayılan bu tür ilk sistem olması ve üretimi (ve nüfusu) daha önce hayal edilemeyecek oranda genişletmiş olması yüzünden, insanlığın gelecekte yaşayabilme olanağını tehdit eden tek sistem, yazara göre tarihsel kapitalizm olmuştur. Wallerstein, kapitalizmin eyleyicilerinin sermaye birikimi uğruna yol açtıkları tahribatın bedelini ödememelerini, kapitalizmin “kirli sırrı” olarak görmüştür. Harvey (2015, s. 260), Wallerstein’in ‘kirli sır’ olarak addettiği bu sorunu “kendi karlarını, rekabet konumlarını ve ekonomik güçlerini tehdit eden önlemleri reddetme, kesintiye uğratma ve engelleme gücüne sahip olan sermayenin belli hiziplerinin (ve bazı kapitalist ülke yönetimlerinin ve devlet aygıtının) kibirleri ve yerleşik çıkarları” olarak açıklamaktadır.

Kovel (2005, s. 22), Batı sanayi dünyasının ‘büyüme’ anlayışına eleştiri getirirken, sınırlandırılmayan büyüme yoluyla artan refah düzeyi ile kapitalizmin yarattığı çevresel bozulmanın ilişkiselliğine dikkat çekmektedir. Büyümenin öznesi, Kovel’e göre paradır; ama “başlı başına para değil[dir], hareket halindeki para, yani sermaye[dir]” (2005, s. 48). Kovel (2005, s. 42-43), ekolojik krizi, insani üretimin kötüleşmesi olarak görmektedir. Doğanın sınırlarını aşma pahasına sürdürülen insani üretim ve sermaye birikimine duyulan arzu, yaşam döngülerinin birbirleriyle uyumlu işleyişlerinin aksamasına, canlı türleriyle bireylerin ilişkilerinin bozulmasına, böylelikle insani ekosistemlerin olduğu kadar diğer ekosistemlerin de parçalanmasına yol açmıştır. İnsanlık da bu krizin hem ‘eyleyeni’ hem de ‘kurbanı’dır.

Harvey, Kovel’in vurguladığı ‘büyüme’ ve ‘sermaye birikimi’ hırsını, sermayenin kendine içkin ekosistemi şeklinde yorumlamaktadır. Buna göre doğa, başlı başına “sermaye dolaşımı ve birikiminde içselleştirilmiştir” (2015, s. 251). Bu durumu örneklendiren yazar, bir bitkinin yetiştirilmesinin tarıma dayalı sanayiye ve bitkinin getireceği kârlılığa bağlı olduğunu söylemektedir. Elde edilen kârın yeniden yatırılması sayesinde bitki bir sonraki yıl yeniden gelişebilecektir. Harvey’e göre (2015, s. 254-255) sermaye, doğayı mal-değerlerin üretiminde ve gerçekleşmesinde, (teknolojiler aracılığıyla) dolaylı ya da dolaysız kullanılabilir devasa potansiyel ‘kullanım değerleri deposu’ olarak görmektedir. Doğal kullanım değerleri parasallaştırılır, sermayeleştirilir, ticarileştirilir ve mallar halinde mübadele edilir. Harvey’in sermayenin kendine özgü ekosistemini yaratmasında dikkat çektiği diğer bir nokta, özel mülkiyet haklarının ediminde devletin oynadığı roldür. Doğa, devlet güvencesiyle parsellenip paylaşılmakta;

–genelde devletin yardımıyla– doğal dünyanın tüm unsurlarını parasallaştıracak ve ticarete açacak türlü yol bulmak olanaklı hale gelmektedir.

Öte yandan, ‘üretim’, kapitalizmin sermaye birikimi hamlesinin bir boyutunu oluştururken, diğer bir boyut ise ‘tüketim’dir. Kovel (2005, s. 77), kendilerine sunulan metalleri kullanan ve arzulayan insanların, ekolojik krizin oluşumunda ‘suç ortağı’ haline geldiğini belirtmektedir. Kovel’in ‘suç ortağı’ olarak imlediği, tüketmeye hazır bu ister-kitlenin durumu, Wallerstein’in (2000, s. 92) deyişiyle “pastadan pay alma” arzusuyla “hem daha fazla ağacın hem de kendileri için daha fazla maddi imkânın keyfini sürmek” isteyen sıradan insanların durumuyla örtüşmektedir. Harvey (2013, s. 185) bu durumu, “salt maddi bir sorun” olarak görmemektedir; bu, “insanın doğaya dair algısını ve doğayla kurduğu maddi ilişkiyi değiştirmeyi kapsayan ruhsal ve ahlaki bir sorundur”. Yazar, yaşam tarzında hissedilir değişikliklerin yanı sıra, tüketim kültürü, üretkenlik kültürü ve kurumsal düzenlemelerde de köklü değişikliklere gidilmesinin zorunlu olduğunu dile getirmektedir. Harvey’e göre bunun yolu, “sermaye karşıtı olmak”tır (2015, s. 256) çünkü var olan çevresel sorunlar “politik, kurumsal ve ideolojik karakterdedir” (2015, s. 263). Buna karşı, “toplumsal ilişkiler ve üretim-tüketim tarzının yeniden yapılandırılması” kadar toplumun siyaseten her kesimini kapsayan, “sınıf-tabanlı çevreci bir hareket” ve “ittifak” önem taşımaktadır (Harvey, 2008, s. 273, 274). Harvey’nin sözünü ettiği çevre hareketleri ve bunlar arasında oluşturulmaya çabalanan ortak dil ve kaygılar, 1960’larda başta ABD ve Kuzey Avrupa olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinde ortaya çıkmış, Manuel Castells’in (2006, s. 220) deyişiyle “ekonomi, toplum ve doğa arasındaki ilişki üzerine düşünme biçimimizdeki değişimin” karşılığı olmuştur.

Batı’nın doğa ile kültür ikiliğine yönelik iç hesaplaşması, var olan ekolojik sorunların yeryüzündeki tüm yaşam türlerine olan etkilerinin artması ve yerküreye yönelik tehditler yazın, iletişim, medya, kültür ve sinema çalışmalarında ‘yeşil’ bir paradigmanın kabulüne zemin hazırlamıştır. Metinde ve söylemde, doğanın göz ardı edilen varlığı (ya da yokluğu), çevre sorunlarının belirgin şekilde yer bulması, bu sorunlara yönelik kamusal bir tartışma alanı yaratma ve farkındalık ve bilinç kazandırma çabaları, değerler dizisindeki bu değişimin ana nedenleridir. Kültür ile doğayı, dolayısıyla insan ile doğayı ayıran “sınır”, Adrian Ivakhiv’in (1997) deyişiyle, “insandışı dünya pahasına, insani ereklere gerçekleştirme amacı güden akılcı, insanmerkezci hümanizmi onayan toplumsal bir yapı” olarak eleştiri odağı haline gelmiştir. İzleyen alt başlıklarda, sözü edilen bu alanlardaki ‘yeşil açılımlar’ ayrıntıyla tartışılacaktır.

2.2. Ekoeleştiri

Amerika’da, yazın çalışmalarında doğa temsillerine dönük bir eleştiri türü olarak ortaya çıkan ancak farklı coğrafyalara yayılıp araştırma kapsamı yıllar içinde genişleyen ekoeleştiri, günümüzde yaşamın hemen her alanına eğilmektedir. Birçok farklı disiplinlinden beslenen ekoeleştiri, yazınsal çalışmalarda insanın biricik konumunu derinden sarsmıştır (Akıllı ve şahiner, 2003; Bulut, 2005). Bulut (2005) fizik, kimya, biyoloji gibi temel bilim dallarıyla sosyal bilimleri bir araya getiren ekoeleştirinin doğayı, sunduğu güzelliklerle insana esin kaynağı olan bir nesne olmaktan öte hava, su, toprak ve üzerindeki canlı ve cansız varlıkların bir araya gelerek oluşturduğu karmaşık bir sistemler bütünü olarak yeniden tanımladığına dikkat çekmektedir. Yazar, doğanın kötü muameleye maruz kalıp bilinçsizce yok edilmesine karşı edebiyat aracılığıyla ekolojik bilinçlenmenin yerleştirilmesi ve pekiştirilmesi ile insanın, fiziksel çevresiyle olan ilişkilerini yeniden gözden geçirme olanaklarının sağlanması, ekoeleştirel çalışmaların temel amacı olarak belirtmektedir.

Yaklaşık otuz yıllık bir geçmişe sahip olan ekoeleştiri öncesinde de belirli bir doğa yazınının ve buna ilişkin çalışmaların olduğu, çoğu düşünürce dile getirilmiştir (Glottelty, 1996; Mazel, 2001)⁴. Günümüzde, bildiğimiz anlamıyla ekoeleştirinin ortaya çıkışı ise ekolojik sorunların iyiden iyiye görünürlük kazanması, doğaya ve içinde barındırdığı insandışı yaşam türlerine ilişkin temsillerin göz ardı edildiğinin (ve artık edilemeyeceğinin) farkına varılması ve gelecek çalışmaların, kurumsal bir çatı altında yürütülmesi gereksiniminin bir sonucudur. Ekoeleştirinin bir alan olarak kurulmasından önce, alanın kurulma aşamasına katkı sağlayan ancak birbirinden habersiz yürütülen kurucu çalışmalar bulunmaktadır.

2.2.1. Ekoeleştiri ncesi nc alışmalar

Ekoeleştiri terimi, ilk kez William Rueckert tarafından kullanılmış, Joseph W. Meeker ise *The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology* [*Sağkalım Komedi: Yazınsal Ekolojide alışmalar*] (1972) adlı çalışmasında ‘yazınsal ekoloji’ adlı eşdeğer bir kavram önerisinde bulunmuştur (Glottelty, 1996; Fromm, 2013). Alanın kurucu derlemesi *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*’nin (1996) giriş yazısında Cheryll Glottelty (s. xxvi), modern ekoeleştiri çalışmalarının kökenini,

⁴rneęin, ekoeleştiriyi “yalnızca akademisyenler için değil, hem edebiyata hem de çevreye olan sevgiyi paylaşan herkese özel, ilgi duyulabilecek her türlü materyal” (2001, s. 2) olarak tanımlayan David Mazel, ekoeleştirinin temelini oluşturan yapıtların bir tarihçesini sunduğu çalışmasını 1800’lerin sonuna değin götürmektedir.

yayınlandıkları yıllarda büyük ölçüde göz ardı edilmiş, bu nedenle de erişilmesi zor olan⁵, “ilk cevherler” olarak tanımladığı Joseph Meeker, William Rueckert ve Neil Evernden’in çalışmalarına dayandırmaktadır. Ekoloji ile yazın çalışmaları birlikteliğine farklı açılardan bakan üç çalışma da açık ya da örtük, genel anlamıyla Barry Commoner’in ileri sürdüğü “her şeyin birbirine bağlı olduğu” (Egan, 2007, s. 126)⁶ ilkesinden yola çıkmaktadır.

Meeker, “The Comic Mode” [Komik Tarz/Biçim] (1996) adlı yazısında tragedya ile komedy, trajik kahraman ile gülünç kahraman ve sağkalım arasında bağıntı kurmaktadır. Evrenin insan yaşamını öncelediği varsayılan trajedide kahraman, insanın ötesindeki tüm canlılara ve doğaya egemendir. Tragedyada kahraman, yaşamın kendisinden de değerli törel bir gerçekliğin peşindedir; uğruna ölmeye değer soyut düşünce ve değerler olmalıdır. Öte yandan, ego-merkezci bu yaklaşım gerçeklikten uzak, yapay bir gündem oluşturmaktadır. Yazar, trajik kahramanın bu tutumunu, ekolojik sorunlar yaratan ve ardıl olarak bunlara karşı bir savaşım içine giren günümüzün insanıyla bağdaştırmaktadır. Komedyada ise bozulan denge, çeşitli uzlaşım yollarıyla düzeltilmeye çalışılır; yıkım yoktur. Gülünç kahraman, doğanın bir parçasıdır; doğal kısıtlara ve noksanlıklara tabidir. Onun için törel olan, diğer canlılarla olabildiğince iyi geçinebilmektir; tüm kanılar geçicidir ve uyumu bozan herhangi bir kanı değişmeye mahkûmdur. Sağkalım, dolayısıyla yaşamın kendisi en önemli itkidir.

Rueckert (1996 [1978], s. 107) ise “ekolojik kavramları edebiyatın okunması, öğretilmesi ve yazılmasına uygulayarak ekolojik bir yazınbilim geliştirmek” amacıyla ekoloji ile edebiyat arasında bir bağıntı kurmaktadır. Yazar, şiiri fosil yakıtın, diğer bir deyişle depolanmış enerjinin sözselsel bir eşdeğeri olarak nitelemektedir; buna göre, şiirler imgelemden doğan yenilenebilir bir enerji kaynağıdır. Dil ise imgelemden doğan bu yaratıcı enerjiyi depolamanın araçlarından biridir. İnsan topluluğunun yaşamı, yaratıcı imgelem ve ustan doğan yaratıcı enerjinin sürekli akışına bağlıdır; dolayısıyla bu akış, insan yaşamının bağlı olduğu güneş olarak düşünülebilir. Şiirin içinde depolanan enerji tek kullanımlık değildir; kullanıldıktan sonra dönüştürülüp ardıl olarak ekosistemden kaybolmamaktadır. Tersine, yenilenebilir oluşundan dolayı yinelenmeli kullanıma uygundur. Öz olarak, bu enerji şairin yaratıcı imgeleminden şiire, enerjinin dönüşüp

⁵Derlemede yer verilmiştir.

⁶Ana kaynağa erişilememiştir. Ana kaynak için bkz. Commoner, B. (1971). *The closing circle: nature, man, and technology*. New York: Knopf Press.

depolandığı şiirden de okuyucuya akmaktadır. Şiirde depolanan enerji ve güç; okuma, öğretme ve eleştirel söylem aracılığıyla açığa çıkarılarak insan toplulukları arasındaki dolaşımı olanaklı hale getirilmektedir. Örneğin, okuma apaçık bir enerji aktarımıdır; şiirde depolanan enerji salıverilmekte ve okuyuculara ve yaratıcı imgelemlerinin içine doğru akmaktadır. Rueckert’ın yaklaşımı, yazın çalışmaları ile ekoloji birlikteliğinin bazı ilkelerine göndermede bulunur. İlk olarak, her şeyin birbiriyle bağlı olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. İkinci olarak, doğanın kanunlarını çiğneme özgürlüğüne sahip değildir. Üçüncüsü, insanın biyo-merkezci olmaktan çok, insanmerkezci bir dünya görüşüne sahip olduğudur. Dördüncü olarak, şairlere ve çevrebilimcilere başvurulmalı ve ekolojik bir yazınbilimi oluşturulmalı, ekolojik bir görüş geliştirilmelidir. Bu görüş, çağın ekonomik, politik, toplumsal ve teknolojik görüşlerinin içine sızmalı, onları aykırılaştırıp sorgulanabilir hale getirmelidir. Bununla ilintili ve son olarak, sorunun ulusal değil, küresel/gezegensel olduğunun farkına varılmalıdır. Rueckert, bu ilkelerin aktarımı noktasında eğitmen ve yazın eleştirmenlerinin yükümlülüklerini hatırlatır. Yazara göre eğitmen ve eleştirmenler, yerküreye ilişkin yaratıcı ben-tasarımı, tutum ve eylemlerin özendirilmesi, keşfedilmesi, eğitimi ve geliştirilmesi yoluyla edebiyat ve canlıküre [biyosfer] arasında bu ilkeleri uygulamaya soyunan yaratıcı arabulucular olmalıdır.

Evernden (1996 [1978]) ise “bireyi, çevrenin geri kalanından farklı olarak değil, bir bileşeni olarak” (s. 97) ele alıp birey ile çevresi arasındaki karşılıklı ilişkiselliği öne çıkarmaktadır. Yazar (1996, s. 102), “salt bir meta olarak manzara tüketimine destek çıkan egemen tutuma karşı koymak için manzara deneyiminin değerine açık bir destek” sunmakta ve ekolojinin, karşılıklı bağımlılık varsayımının kapsamını, ‘karşılıklı ilişkisel’i de içerecek şekilde genişletme çağrısında bulunmaktadır. Yazara göre, birey diye bir şey yoktur; yalnızca mekânın tanımladığı, mekânın bir bileşeni olan bağlamda⁷ var olan birey vardır.

Bu öncü çalışmalar, 90’ların ortaları itibarıyla kurumsallaşmaya başlayan yeni bir alanın doğuşuna ön ayak olmuştur. Bu yeni alanın adı ekoeleştiri olarak kabul görmüş, William Howarth’ın (1996, s. 69) “doğayı övme, yağmacılarını topa tutma ve verdikleri zararı, politik eylemlerle tersine çevirme amacıyla kültürün doğa üzerindeki etkilerini betimleyen yazıların erdem ve kusurlarını yargılayan kişi” olarak tanımladığı metin eleştirmenine de ekoeleştirmen denilmiştir. Howarth, ‘eko-’ ile ‘eleştirmen’in, sırasıyla

⁷Yazarın kullandığı ‘context’ sözcüğünü ‘ortam, çevre’ olarak yorumlamak da olanaklıdır.

Yunanca *oikos* [ev] ve *kritis* [yargılamak] sözcüklerinden türetilmiş olduğu bilgisini verirken, iki sözcüğün bir araya geldiğinde ‘evi yargılamak/ona hüküm vermek’ anlamına geldiğini söylemektedir. ‘*Oikos*’u doğa, ‘*kritos*’u, yani eleştirmeni de zevk sahibi yargıcı/arabulucu olarak düşünen Howarth, ekoeleştirmene evdeki asayışı sağlama görevi biçmektedir. Alanın ekoeleştiri olarak adlandırılmasını gerekçelendiren Glotfelty (1996, s. xx), çevreci yazınbilim, çevreci edebiyat eleştirisi ve yeşil kültürel çalışmalar olarak da anılan alan için bu adda karar kılınmasını ilkin, kullanım kolaylığı ile açıklamaktadır. Ekoeleştiri, belirgin bir konu başlığı olmaksızın yapılan dağınık çalışmaları bir araya getirecektir. Ayrıca ‘eco-’ [eko] ön eki, insanı merkeze konumlandıran insanmerkezci ve ikicil içerimlere sahip ‘enviro-’ [çevreci] ön ekinin tersine, ekoeleştirin dayanağını oluşturan temel öncülü içermektedir: karşılıklı bağımlı topluluklar, bütünleşik sistemler ve bütünü oluşturan parçalar arasındaki güçlü bağlar; kısacası, daha bütüncül, ekomerkezci bir görüş. İşte bu görüşle hareket edecek olan ekoeleştirmen, yapıt ile insandışı doğal dünya arasında arabuluculuk görevini üstlenecek ve metinlerde, bugüne değin göz ardı edilmiş olan doğanın sesi olacaktır.

2.2.2. Ekoeleştirin kurumsallaşması

1994 tarihinde Western Literature Association’ın [Batı Edebiyatı Derneği] düzenlediği “Defining Ecocritical Theory and Practice” [Ekoeleştirel Kuram ve Uygulamayı Tanımlamak] adlı oturumda “Ekoeleştiri nedir?” sorusuna yanıt aranmıştır. Bu soruya verilen yanıtlardan bazılarına değinmek gerekirse, Christopher Cokinos’a (1994) göre “ekoeleştiri temelde etik bir eleştiri ve eğitim bilimidir; benlik, toplum, doğa ve metin arasındaki bağlantıları araştıran ve olanaklı kılmaya yardımcı olan bir eleştiridir”. Thomas K. Dean (1994) de benzer bir tanıma giderek “ekoeleştiri, insanın doğal dünyayla ilişkisi ile bir şekilde bağlantılı olan kültür ve kültürel ürünlerin (sanat eserleri, yazılar, bilimsel kuramlar, vb.) incelenmesidir” demektedir. Ian Marshall (1994), kısaca “ekolojik farkındalık bilincine sahip yazın eleştirisi” tanımlaması yaparken Scott Slovic (1994) için “terim, ya herhangi bir bilimsel yaklaşımla doğa yazınının incelenmesi”, “insandışı dünyanın bilincinde olmadığı gözüken yazınsal metinlerdeki ekolojik içerimlerin ve insan-doğa ilişkilerinin incelenmesi anlamına gelmektedir”. Bu tanımlamalarda, ekoeleştirin etik ve pedagojik bir sorumluluk taşıdığı ve yazınsal metinlerde, açık ya da örtük olarak sunulan insan ile insandışı doğa arasındaki ilişkileri ve ekolojik içerimleri irdelediği bilgileri öne çıkmaktadır. Tanımlamaların yanı sıra ekoeleştirel kanonun gözden geçirilmesi, disiplinler arası çalışmanın gerekliliği, bütüncül

bir yaklaşım olarak ekoeleştirelinin diğer kuramlarla ilişkisi ve yakınlaşması, ekoeleştireli ile ırk, sınıf ve cinsiyet konularının kesişimi ve ekoeleştirelinin pedagojik, politik/aktivist yönü gibi konulara da yanıt aranmıştır.

Alanın kurumsal bir kimlik kazanması ise 1996 tarihli *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* [Ekoeleştireli Seçkisi: Yazınsal Ekolojinin Dönüm Noktaları] adlı derleme çalışmanın basımıyla olmuştur. Glotfelty (1996, s. xvii-xviii), çalışmanın giriş yazısında, edebiyat ile çevre ilişkisini konu alan çalışmaların üretilmesi, bu konuya özgül çalışmaları içeren dergilerin kurulması ve üniversite bünyesinde derslerin açılması ile ekoeleştireli çalışmalarının kurumsallaşma sürecine girdiği bilgisini vermektedir. 1991 tarihinde, Harold Fromm'un öncüsü olduğu, Modern Language Association (MLA) [Modern Dil Derneği] bünyesinde düzenlenen "Ecocriticism: The Greening of Literary Studies" [Ekoeleştireli: Yazın Çalışmalarının Yeşermesi] adlı özel oturumu, 1992 tarihli "American Nature Writing: New Contexts, New Approaches" [Amerikan Doğa Yazını: Yeni Bağlamlar, Yeni Yaklaşımlar] adlı, Glen Love'ın başkanlığını yaptığı American Literature Association'ın [Amerikan Dil Derneği] düzenlediği sempozyum izlemiştir. Yine 1992'de, Western Literature Association'un [Batı Edebiyatı Kurumu] yıllık toplantısında, Scott Slovic'in ilk başkanı seçildiği Association for the Study of Literature and Environment (ASLE) [Edebiyat ve Çevre Çalışmaları Derneği] kurulmuştur. ASLE, görev tanımını şu şekilde yapmıştır: "insan ile doğal dünya arasındaki ilişkiyi göz önüne alan edebiyatla ilgili düşünce ve bilgilerin paylaşımına ön ayak olmak" ve "yeni doğa yazını, çevreci edebiyat ve çok disiplinli çevre araştırmalarına yönelik geleneksel ve yenilikçi akademik yaklaşımları teşvik etmek" (Glotfelty, 1996, s. xviii). Ek olarak, 1993 tarihinde Patrick Murphy "ISLE: Interdisciplinary Studies in Literature and Environment" [Edebiyat ve Çevrede Disiplinlerarası Çalışmalar] adlı dergiyi kurmuştur.⁸ Böylelikle ekoeleştireli, tanınmış bir eleştirel okul olarak kurumsallaşma sürecini tamamlamıştır.

2.2.3. Ekoeleştirelinin tanımı

Glotfelty, ekoeleştireliyi "edebiyat ve fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi" şeklinde tanımlamaktadır: "Tıpkı feminist eleştirelinin, dil ve edebiyatı cinsiyet-bilinçli bir bakış açısıyla incelemesi ve Marksist eleştirelinin, metin okumalarına üretim biçimleri ve

⁸Glotfelty'nin aktardığı üzere, ISLE'nin kuruluş amacı "çevresel kaygılardan ileri gelen ya da bunları ele alan eleştirel yazın çalışmaları ve sahne sanatları için bir tartışma ortamı sağlamak[tır]. Bunlar; ekoloji kuramı, çevrecilik, doğa kavramları ve tanımları, insan/doğa ikiliği ve ilişkili kaygıları kapsamaktadır (1996, s. xviii)".

ekonomik sınıf bilinci kazandırması gibi, ekoeleştiri de yazın çalışmalarına yerleşim merkezci bir yaklaşım getirmektedir” (1996, s. xviii). Glotfelty’nin, ekoeleştiri ile Marksizm ve feminizm arasında kurduğu bağlantı göz önüne alındığında, ekoeleştiri politik-aktivist gündeme sahip bir hareket olarak okumak olanaklı hale gelir. Greg Garrard (2012, s. 1-3; 2016, s. 16), feminizm ve Marksizm ile kıyaslanan ekoeleştirin, açık politik bir inceleme biçimi olduğuna dikkat çekerken, ekoeleştirin kültürel incelemelerini, genellikle belirgin bir çevreci etik ve politik gündeme bağladığını söylemektedir. Bu açıdan ekoeleştiri, felsefe ve politika kuramında yaşanan çevre odaklı gelişmelerle yakından ilişki içerisinde. Glotfelty, ekoeleştirmen ve kuramcılarının metne sordukları soruları şu şekilde sıralamaktadır:

Bu sonede, doğa nasıl temsil edilmektedir? Fiziksel mekân, bu romanın olay örgüsünde nasıl bir rol oynamaktadır? Bu oyunda ifade edilen değerler, ekolojik akılla uyumlu mudur? Toprakla ilişkilendirdiğimiz mecazi kullanımlar, ona yaklaşımımızı etkilemekte midir? Doğa yazını bir tür olarak nasıl nitelendirebiliriz? Irk, sınıf ve (toplumsal) cinsiyete ek olarak mekân, yeni eleştirel bir kategori haline gelebilir mi? Erkekler, doğa hakkında kadınlardan daha mı farklı yazmaktadır? Başlı başına yazın kültürü, insanlığın doğal dünyayla ilişkisini hangi şekillerde etkilemiştir? Yaban yaşam kavramı, zaman içerisinde nasıl değişmiştir? Çevre krizi, çağcıl edebiyat ve kültürün içine hangi şekillerde ve etkiyle yayılmaktadır? Doğaya ilişkin hangi görüş, hangi retorik etkisiyle Amerikan hükümet yazınları, kurumsal reklamcılık ve televizyon doğa belgesellerini etkilemektedir? Ekoloji biliminin, yazın çalışmaları üzerinde nasıl bir etkisi olabilir? Başlı başına bilim, yazınsal incelemelere açıktır mıdır? Yazın çalışmaları ile tarih, felsefe, ruh bilimi, sanat tarihi ve etik gibi alanlarla ilişkili çevre söylemi arasında nasıl bir karşılıklı etkileşim olanağı bulunmaktadır? (1996, s. xviii-xix).

Glotfelty, geniş araştırma kapsamı ve çok yönlülüğüne karşın tüm ekolojik eleştirilerin, insan kültürünün fiziksel dünyayla bağlantılı olduğunu, onu etkilerken aynı zamanda ondan etkilendiğine yönelik temel bir öncülü paylaştığını söylemektedir. Ekoeleştirin, doğa ve kültür arasındaki karşılıklı bağları, özellikle de dil ve edebiyatın kültürel yapıtlarını konusu olarak ele aldığını belirten yazar için ekoeleştirin “bir ayağı edebiyatta, diğeri ise topraktır; kuramsal bir söylem olarak, insan ve insan olmayan arasında müzakere etmektedir” (1996, s. xix). Ekoeleştirin, diğer eleştirel yaklaşımlardan farkı da bu noktada kendini göstermektedir: Genel anlamda, yazın kuramı yazarlar, metinler ve dünya arasındaki ilişkileri irdelemektedir. Çoğu yazın kuramında, ‘dünya’ toplumla, diğer bir deyişle toplumsal alanla eş tutulmaktadır. Ekoeleştiri ise tüm

ekosferi kapsamına alarak dünya kavramını genişletmektedir çünkü Glotfelty'ye (1996, s. xxi) göre bugünün çevre sorunları, büyük ölçüde kültürün bir sonucudur.

2.2.4. Ekoeleştirin gelişimi

Ekoeleştiri, kuruluşuna ardıl olarak günden güne akademik çevrelerce ilgi görmeye başlamış, alanın genişlemesine yardımcı olacak çalışmalar, peşi sıra birbirini izlemiştir. Serpil Oppermann, Türkiye'de ekoeleştiri üzerine ilk derleme olan *Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat*'ta yer alan "Ekoeleştiri: Çevre ve Edebiyat Çalışmalarının Dünü ve Bugünü" adlı yazısında, alanın gelişiminin üç evre ile sınıflandırıldığı bilgisini vermektedir. Oppermann'ın (2012, s. 17-19) aktardığı üzere, ilk ekoeleştirel incelemeler Amerikan doğa yazını ve gerçekçi üslupla yazılmış Amerikan romanlarına getirilen çevreci yorumlarla başlamıştır. İngiliz edebiyatında ise İngiliz Pastoral geleneği, Romantik Şiir Akımı ve Viktorya dönemi edebiyatının, özellikle bu dönemde yazılmış gerçekçi geleneğe dayanan İngiliz romanı ekoeleştirel çalışmaların odağı olmuştur.⁹ Bu ilk evrenin izleyen yıllarında ise edebiyatın diğer türlerini de kapsayan çalışmalar üretilmiştir. Oppermann'ın sözünü ettiği üç evre, Lawrance Buell tarafından 'dalga' olarak adlandırılmıştır.¹⁰ İzleyen başlıklarda, ekoeleştiri dalgaları hakkında bilgi verilecek, alanın gidişatı ve günümüzdeki konumu tartışılacaktır.

2.2.4.1. Birinci dalga

Buell, dalga metaforunu 2005 tarihli *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*'da [*Çevreci Eleştirinin Geleceği: Çevre Krizi ve Yazınsal İmgelem*] önermiştir. Buell'in (2005, s. 18, 21) önerdiği ilk dalga içerisinde yer alan çalışmalar, çevre bilimleri, özellikle de yaşam bilimleri ile yakın bir ittifak kurmuştur. Daha fazla bilimsel okuryazarlık için yapılan ilk ekoeleştirel çağrılar, bilimsel yöntemin doğal yasaları tanımlama eğilimini benimsemiş; onu, eleştirel öznellik ve kültürel göreceliliğe bir çare olarak görmüştür. Çevre, genel anlamda 'doğal çevre' olarak algılanmış, yeryüzünü korumaya ilişkin kaygılarla uğraş halinde olunmuştur. Kültürün doğa üzerindeki etkilerini, politik eylemlerle tersine çevirme amacı güden ilk

⁹Ekoeleştirin doğuşuna büyük katkı yapan ve ona esin kaynağı olan Amerikan doğa yazını temsilcileri arasında Henry David Thoreau, John Muir, Aldo Leopold, Barry Lopez gibi isimler bulunmaktadır.

¹⁰Greta Gaard (2010a, s. 644), Buell'in aktardığı çevreci yazın eleştirisi tarihinin, hem söz konusu dalgalar hem de ekomerkezci/biyomerkezci ve çevre sağlığı/toplumsal adalet bakış açıları içinde ekofeminizmi gölgeleyip es geçmesini eleştirir ve sorar: "Cinsiyet, tür ve cinsellik için analitik çerçeveler nerede?". Gaard (2017, s. xiv) dalga modelinin, dolaylı olarak Avrupa-Batı'daki entelektüel gelişmelere odaklandığını, yerli ve Batılı olmayan diğer bakış açılarını yansıtmakta başarısız olduğundan yakındır.

dalga düşünürleri, Amerikan edebiyat çalışmaları içerisine ekolojik bilinci yerleştirmeyi hedeflemiştir.

Ekoeleştirinin bu ilk aşamasını derinden etkileyen birtakım ekolojist-aktivist yönelimli kişiler, çalışmalar ve düşünceler bulunmaktadır. Bunlardan biri Rachel Carson'dır. Garrard (2012, 2016), modern çevrecilik anlayışının başlangıcının, Carson'ın *Sessiz Bahar*'ına (1962) uzandığı bilgisini vermektedir. Carson, bilimsel gelişme ve başarıların bir örneği olarak görülen DDT gibi tarım ve böcek öldürücü ilaçların, insan sağlığı ve yaban yaşam üzerinde ne denli zarara yol açtığını göz önüne sermiştir. Öyle ki çalışma, bu ilaçların zararlarına karşı kamuoyunda farkındalık yaratmakla kalmamış, daha katı devlet düzenlemelerini ve daha az kalıcı tarım kimyasallarının geliştirilmesini de beraberinde getirmiştir. Garrard, *Sessiz Bahar*'ın büyük çaplı etkinliğini, Carson'ın bilimsel bulgularını biçimlendirirken kullandığı retorik stratejiler, pastoral imgeler, kıyamet imgeleri ve edebi içerimlere bağlamaktadır. Yazara göre Carson, aslında bugün 'ekoeleştirisi' olarak adlandırılan şeyin uygulayımını yapmıştır. Carson, bilimsel gerçeklerden yola çıkarak ekolojik bir sorunun olumsuz etkilerini saptamış; dolayısıyla kullanımı etik açıdan sorun oluşturan söz konusu ilaçları, kültürel tartışma alanının gündemine taşımış ve politika, medya ve popüler kültürde yankılanmasına ön ayak olmuştur. Michael Allaby (2000, s. 9) da Carson'un kitabı için seçtiği ada dikkat çekmektedir. Buna göre 'sessiz bahar', zehirlenmiş böceklerle beslenen kuşların, vücutlarında biriken zehir nedeniyle ölmelerine ve dolayısıyla kuşların yokluğuna atıfta bulunmaktadır. Öte yandan, kitabın girişinde yer verilen öyküncede [fabl], çiftlik hayvanlarının ve insanların ölümlerine de değinilmiştir. Bu ekolojik felaket yoluyla 'ekoloji' sözcüğü, Allaby'nin deyişiyle "politik bir çağrışım" kazanmıştır.

Ekoeleştiriyeye etki eden bir diğer isim, sığ ve derin ekolojiler arasında ayrıma giden Arne Næss'dir. Gülşah Dindar'ın (2012, s. 60) aktardığı üzere derin ekoloji hareketi, çevresel sorunları yalnızca doğal kaynak sınırlılığıyla açıklayan ve çevre koruma politikaları güden, insan ile doğa arasında çıkarıcı bir ilişki kurma eğilimi gösteren insanmerkezci sığ ekolojiye tepki olarak doğmuştur. Næss (1999, s. 3-7; 2008 [1973], s. 95-100), sığ ekoloji hareketinin "kirlilik ve kaynak tükenimine karşı savaşım" içinde olduğunu, temel hedefininse "gelişmiş ülkelerdeki insanların sağlığı ve varıllığı" olduğunu söylemektedir. Derin ekoloji hareketi ise 'çevre-içinde-insan' imgelemi yerine 'ilişkisel, bütüncül-alan' imgesini yeğlemektedir. Bu imge, canlıkürel [biospherical] ağda ya da içsel ilişkiler alanında canlıların birbirlerine bağlı olduğunu varsaymaktadır.

‘Canlıkürel eşitlikçilik’ temel ilkeler arasındadır; insanı, kendisine yabancılaştıran efendi-köle ilişkisinin terk edilmesi savunulmuştur. ‘Çeşitlilik ve ortakyaşarlık [symbiosis]’ doğrultusunda “yaşa ve yaşamasına izin ver” ilkesinin benimsenmesi önerilmiştir. Ekolojik eşitlikçilik ve ortakyaşarlığın desteklediği ekolojik tutumun, ‘sınıf-karşıtı bir duruş’ sergilemesi ve bu üç ilkenin, gelişmiş ve gelişmekte olan ülkeleri de kapsayacak şekilde tüm topluluk çatışmalarına uygulanması öngörülmüştür. Sınıf farklılıkları derinleştirilmeyecek şekilde ‘kirlilik ve kaynak tükenimine’ karşı savaşılmaması ilkesi benimsenmiştir. Canlılar, bunların yaşam biçimleri ve canlıküredeki etkileşimler süregelen bir ‘karmaşıklık’ [complexity] sergilemektedir. Bu anlayış, insan yaşamının ‘işin ayrıştırılmasına [fragmentation]’ değil, işbölümüne [division of labour] dayanmasını, dolayısıyla ‘karmaşıklığa’ [complication] çalışılmamasını savunmuştur.¹¹ Buna göre bu işleyiş, herkesin katkı sunduğu, tüm eyleyimlerin birbirleriyle bütünlük halinde olduğu, örneğin sanayi ve tarım sektörlerinin uyumlu bileşimi şeklinde karmaşık ekonomiler, bütüncül yaşam biçimleri şeklinde olmalıdır. Son olarak, öz-yeterli ekolojik dengenin sürdürülebilmesi adına, merkezden yerele doğru karmaşıklaşan hiyerarşik karar zincirlerinin azaltılması yoluyla güçlendirilmiş ‘yerel özerklik ve yerinden yönetim’ biçimlerinin desteklenmesi gerektiği vurgulanmıştır. Næss’in savunduğu derin ekoloji “doğanın insan tarafından ötekileştirilmesini, insanın kendisini doğadan ayrı ve üstün bir konumda değerlendirmesini ve doğanın hammadde kaynağı olarak bilinçsizce sömürülmesini” eleştirmektedir (Oppermann, 2012, s. 20-21).¹²¹³

İlk dalganın önemli çalışmalarından biri de Buell’in *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* [Çevre

¹¹Canlıkürenin kendine içkin karmaşıklığı olumlanır ancak bunun, insan etkisiyle karmaşıklığa çalışılması reddedilir. Doğa, canlılar arası işbölümü yoluyla içkin eyleyciliğini sürdürür ancak insan eliyle işleri ayrıştırıp karmaşıklığa çalışılacak eylemlerden uzak durulmalıdır.

¹²Næss ile George Sessions, insandışı canlıların da kendilerine özgü içsel bir değer taşıdığını savunan, bunların varlığına ve korunmasına önemine vurgu yapan, savurganlığı ve insan-kaynaklı çevresel bozulumu eleştiren ve yapıcı politikaların uygulanması gerektiğini öneren sekiz ilkelik “Derin Ekoloji Platformu” oluşturmuştur (Næss ve Sessions, 1999, s. 8; Naess, 2001, s. 29; Drengson, 2008, s. 28; Naess, 2008, s. 111-112).

¹³Janis Birkeland (1993, s. 29), ekofeministlerin derin ekolojinin biyomerkezci bakış açısını paylaşırken, eril yanlılığı nedeniyle onu eleştirdiklerini söyler. Ekofeministlere göre derin ekolojistler cinsiyet körlüğü, toplumsal cinsiyet ve feminist incelemelerin önemini yok sayarlar ve bu nedenle aslında dönüştürmeye çalıştıkları ikicil düşünceyi sürdürürler. Kadınları cinsiyetten bağımsız bir erkek modeli altında toplayarak, çelişkili bir biçimde kadınları dışlarlar ve ayrı tutarlar. İnsanın doğa ile ilişkisine odaklanan cinsiyet körlüğü bir inceleme, toplumlar içindeki erk ilişkilerini de açıklayamaz. Bu nedenle derin ekoloji, erkin kötüye kullanılmasını yeterince kuramlaştıramaz ya da buna çözüm getiremez. Ekofeminizm ile derin ekoloji arasındaki ayrımlara ve ortaklıklara yönelik diğer eleştiriler için bkz. (Salleh, 2008, s. 215-221; Plumwood, 1993, s. 165-189).

İmgelemi: Thoreau, Doğa Yazını ve Amerikan Kültürünün Oluşumu] (1996) adlı kitaptır. Buell çalışmasında, Batı düşünündeki çevre algısı ve doğanın konumunu, Henry David Thoreau'nun yazını ve kimliğinden hareketle, çevre-merkezci bir bakışıyla tartışır. Buell'e göre ekoeleştiri, "çevreci uygulamaya bağlılık ruhu içinde yürütülen, edebiyat ve çevre arasındaki ilişkinin incelenmesi[dir]" (1996, s. 430). Yazar (1996, s. 2-5), Batı metafiziği ve etiğinin büyük payı olduğu çevre krizinin bir 'imgelem krizi'ni de kapsadığını savunmaktadır. Ona göre bu krizi aşmanın yolu, doğayı ve insanların onunla ilişkisini, daha iyi şekillerde imgeleme yolları bulmaktan geçmektedir. Politik liberalleşme ve ardıl olarak teknolojik gelişmeler aracılığıyla 19. yüzyıl demokrasi ve sanayi devrimlerinin, kalkınma ile gelişme düşüncelerini eş değermişçesine kitlelere benimsetme eğilimine dikkat çeken yazara göre, 'teknoloji' ile 'yarar'ın bir arada kullanılması yoluyla teknolojinin kaçınılmazlığı ve yerindeliğine ilişkin varsayım pekiştirilmektedir. Doğru ya da yanlış, bir şeyin nasıl imgelendiği, buna yönelik ulusal ya da bireysel tutumları etkilemektedir; bu nedenle estetik tercihler, çevresel değişim yanlısı ya da karşıtı nihai bir güç haline gelebilmektedir. Buell yazınsal kurumları, değişimin eyleyenleri oldukları kadar, kültürel değişimin de göstergeleri olarak nitelenmektedir. Özelde ABD, genelde ise aslında tüm dünyanın doğaya yönelik duyarlılığının, tüketime bağımlı hale gelmesiyle çeliştiğine vurgu yapan Buell, sorunun kaynağını duyarlılık, anlayış ve kavrayışın eyleme dönüşmemesi olarak görmemektedir: Sorun, başlı başına bu anlayışın noksanlığından ileri gelmektedir. Buell'e göre bunu aşmanın yolu, edebiyat temsillerinin sınırlılığını açığa vurmak için yine onun kaynaklarını kullanmak ve yazın kuramının öncüllerini sorgulamaya iten çevre imgelemi üzerine araştırmalar yürütmektir. Buell, buradan hareketle çevre odaklı bir yapının kapsadığı bazı bileşenleri şu şekilde sıralamaktadır:

1. İnsandışı çevre, yalnızca bir çerçeveleme aracı olarak değil; doğa tarihinin, insanlık tarihini kapsadığını ileri sürmeye ön ayak olan bir oluş olarak vardır.
2. İnsanın çıkarı, biricik meşru çıkar olarak görülmez.
3. İnsanın çevreye karşı sorumluluk duygusu, metnin etik yöneliminin bir parçasıdır.
4. Çevrenin, bir sabit ya da verili olmaktan çok bir süreç olarak algılanması, metinde en azından dolaylı olarak belirtilir (Buell, 1996, s. 7-8).

Yazar, daha çevre-merkezci bir bakış açısı edimi içinse üç yol önermektedir: "İlkin, patolojiyi dikkatle incelemek: biçim ve boyutlarını tanımlamak. İkinci olarak, bunu irdelemeye yardımcı olabilecek düşünce geleneklerimiz içindeki kaynaklar üzerine enine

boyuna düşünmek. Üçüncü olarak; ister antik, egzotik isterse de ütopyacı olsun, alternatif modeller üzerine düşünmek” (Buell, 1996, s. 21).

Ekoeleştirinin kapsamı, ardı sıra üretilen çalışmalarla Anglo-Amerikan doğa yazınından diğer türlere ve coğrafyalara doğru genişlemiş, alan daha uluslararası bir kimlik kazanmaya başlamıştır. The Modern Language Association of America’nın [Amerika Modern Dil Derneği] ön ayak olduğu, düşünürlerin kaleme aldığı mektuplardan oluşan “Forum on Literatures of the Environment” [Çevre Yazınları Üzerine Oturum] (Arnold vd., 1999), ekoeleştiril çalışmaların gidişatını saptaması ve yeni açılımları imlemesi yönüyle önem taşımaktadır. Bu mektuplarda, hızla uluslararasılaşan, çok disiplinli alanın kanon bağlamında yeniden tanımlanması çağrısında bulunulmuş, ekoeleştirinin Amerikan yazınının, doğa yazınının ve başlı başına edebiyatın ötesinde bir hareket olarak görülmesi gerektiğine dikkat çekilmiştir. Eşgüdümlü olarak hareketin, beyaz bir hareket olmaktan çıkarılıp diğer etnik köken ve ırktan araştırmacılara da açılması gereği savunulmuştur. Bununla birlikte, toplumsal cinsiyet, ırk ve politika bağlamında üretilen çevresel söylemin incelenmesi gerektiği desteklenmiştir. Bu bağlamda, ulusal sınırlar dâhilinde, çevresel bozulmuş ve kültürel kökeninin etnik, ekonomik ve sınıfsal ayrılıkları pekiştirmesine ilişkin çalışmalar ve sorunların ulusal sınırların ötesinde, ulusötesi işbirliğiyle –bölgesel ve yerel değil, küresel bir bakışla– ele alınma gereksinimi de dile getirilmiştir. Yanı sıra, ‘kır/kent’ bağlamında, doğal ve kültürel ortamların, dolayısıyla insan ile insandışının karşılıklı etkileşimi ve ilişkilerine vurgu yapılmıştır. Bu, ekoeleştirinin metinlerdeki apaçık ekolojik içerimlerden, daha örtük olanların açılmasına doğru yöneldiğinin kanıtıdır.

2.2.4.2. İkinci dalga

İkinci evresinde ekoeleştir, Buell’in (2005, s. 21-25) aktardığı üzere, doğal ve inşa edilmiş çevrelerin iç içe geçtiğinin fark edildiği; dolayısıyla edebiyat ve çevre çalışmalarının, kentsel ve bozulmuş manzaraları, doğal manzaralar kadar ciddiye alan toplumsal bir ekoeleştir geliştirilmesi gerektiği düşüncesinin doğduğu bir dönemece girmiştir. Çevresel adalet ve bu bağlamda, toplumun dışlanmış kesimlerinin, diğer deyişle ötekilerin maruz kaldığı çevresel adaletsizlikler, yoksulların çevreciliği, kentlerdeki doğa kalıntılarını belirleme gibi konular, bu evreyi belirleyen tartışmalara yön vermiştir. Tüm bunlara ek olarak, önemli bir kırılma yaşanmıştır: İlk dalgada, çevrenin doğa ya da doğal dünya olarak algılandığı anlayış, yerini ‘neyin gerçek doğa neyin inşa’ olduğunun sorgulandığı ve insan tarihinin, doğa tarihi içinde etkin rol oynadığının kabul edildiği bir

çevrecilik anlayışına bırakmıştır. Bu nedenle, çevreciliğin her metnin bir parçası olabileceği görüşü benimsenmiştir. Ekoeleştirel araştırmaların gidişatı, Buell'in kendisinin de bir öz eleştiri yapmasını zorunlu kılmıştır. Yazar, ilk yapıtı *The Environmental Imagination*'da öne sürdüğü, belirli türden bir yazının (doğa yazını), ekomerkezci değerleri modelleyebileceği varsayımını yeniden gözden geçirdiğini belirtmiştir. Bu bağlamda, çevrenin doğa olarak algılandığı, doğa yazınının da çevreyi ele alan yazın türünü en iyi şekilde temsil ettiğine dayanan sınırlı görüşünü güncellemiştir. Yazar, kentin de insanmerkezcilik ve biyomerkezci kaygılar bakımından ele alınması gerektiğini kabul etmiştir. Oppermann'ın (2012, s. 22-23) deyişiyle ikinci dalga; süregelen tartışmalara eklenen kentin ekolojik sorunları ve kültürel çevre anlayışının, 'kentsel ekoeleştiri'ye yön verdiği, 2000'li yıllarla birlikte çevre (ve çevresel adalet) ile ırk, sınıf ve cinsiyetin birlikte düşünüldüğü, kısacası toplumsal uygulamalara ve kültürel süreçlere çevre bağlamında odaklanıldığı bir süreci imlemektedir.

İkinci dalgayla birlikte, "kayda değer doğal ve toplumsal çeşitlilik mekânlar[ı]" (Hinchliffe, 2001, s. 665) olarak kentler de ekoeleştirelinin araştırma konuları kapsamına girmiştir. Gary Snyder'in (1990, s. 15) doğa ile kültürün nasıl iç içe geçtiğini, kültürün ürünü olan yoğurdun, aslında bakterilerin bir ürünü olmasıyla açıkladığı "yoğurt kültürü"ne benzer bir şekilde, ekoeleştirmenler de iç içe geçmiş doğa ile kültürün vücut bulmuş hali olan kent ve kent ekolojisi üzerine eğilmiştir. Bu çalışmalardan biri olan *The Nature of Cities: Ecocriticism and Urban Environments* [*Kentlerin Doğası: Ekoeleştiri ve Kentsel Çevreler*] (1999), ekoeleştirel odağı, el değmemiş yaban yaşamdan kent ortamlarına ve ekolojilerine yöneltmesi açısından büyük önem taşımaktadır. Çalışma, kente ilişkin kültürel incelemelerdeki ekolojik bileşenin noksanlığını ve çağdaş kültüre yönelik çevresel yaklaşımlarda eksik olan kentsel bakış açısını "kent ekoeleştirisini" çatısında birleştirmeyi amaçlamıştır (Bennett ve Teague, 1999, s. 3).¹⁴ Ekoeleştirelin ikinci dalgasındaki gidişat, belki de en iyi şekilde *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*'de [*Doğa Yazınının Ötesi: Ekoeleştirelin Sınırlarını Genişletmek*] (2001) ifade bulmuştur:

[...] her edebi ve kültürel metin, insanın insandışı doğayla ilişkilerine yönelik içerimler taşımaktadır. [...] insanları doğanın temel bir parçası olarak gören ekoeleştiri, yalnızca insanların yaban ya da kırsal ortamlarda doğayı gözlemlediğini ya da deneyimlediğini

¹⁴Öte yandan, Don Alexander, doğanın toptancı bir yaklaşımla "toplumsal inşa"ya indirgenmesine karşı çıkarak biyofiziksel ekosistemlerin varlığının göz ardı edilmemesi gerektiğini vurgulamıştır (2003, s. 99).

gösteren metinlere odaklanmak yerine, insan kültürlerinin doğayla türlü etkileşimlerinin temsilleriyle ilgilenecektir (Wallace ve Armbruster, 2001, s. 12).

İncil çalışmaları, Orta Çağ ve Rönesans çalışmaları, edebiyat ve Aydınlanma düşüncesi, Amerikan sömürge çalışmaları, 19. yüzyıl İngiliz ve Amerikan edebiyatı ve film, bilim kurgu, sanal gerçeklik ve teatral uzam gibi çeşitli konuları ele alan bu çalışmada, kültürün doğaya oranla daha çok yer tuttuğunun varsayıldığı yapıtların da ekoeleştirisinin inceleme alanına girmesi gerektiği savunulmuştur. Eleştirel doğa yazını ve yaban yaşam edebiyatı incelemelerine odaklı, beyaz bir hareket olarak var olan ekoeleştirisinin kapsamının genişletilmesi ve ayrıca, görünüşte ekoeleştirel incelemeye uygun düşmeyen bir yazarın yapıtına bile canlılık kazandıran eleştirel bir bakış açısı sağlanması amaçlanmıştır (Wallace ve Armbruster, 2001, s. 2-4). Steven Rosendale'in (2002) derlediği bir başka çalışmada da ekomerkezciliğin, insanmerkezcilikten titizlikle ayrılmasının, ekoeleştirel girişim hakkında düşünmenin hâlâ verimli bir yolu olup olmadığı sorgulanmıştır. Bu kapsamda, derlemede Amerikan doğa yazını dışında kalan sömürgeci edebiyat metinleri, kent edebiyatı, ırk ve etnik köken, toplumsal cinsiyet ve beden ile mekân ilişkileri gibi konuların irdelenmiş olması, ekoeleştirisinin kapsamını genişletmeye dönük diğer bir girişim olarak okunabilmektedir.

Bu bölümde değinilecek ikinci dalganın son çalışması, ekoeleştiri alanına çevresel adalet tartışmalarını taşıyan Joni Adamson, Mei Mei Evans ve Rachel Stein'in derledikleri *The Environmental Justice Reader: Politics, Poetics, & Pedagogy* [*Çevresel Adalet Seçkisi: Politika, Yazınbilim & Pedagoji*] (2002) adlı kitaptır. Derleme, geleneksel yazınsal metinlerin yanı sıra tanıklık, görüşme, sözlü tarih, manifesto, politik incelemeler, müfredat değerlendirmeleri ve sokak tiyatrosu gibi gelenek dışı türler ve kültürel üretim biçimleri içinde çevresel adaletsizliğin farklı görünümüne ışık tutmaktadır. Çalışma, var olan çevresel sorunlara karşı, “dünya çapında çevresel adalet hareketinden doğan sorunları, olayları, kültürel üretimleri ve eğitsel girişimleri incelemeyi amaçlamaktadır” (Adamson, Evans ve Stein, 2002, s. 3-4). Çevresel adalet, “tüm insanların, sağlıklı bir çevrenin sağladığı yararları eşit olarak paylaşma hakkı”; çevre ise “içinde yaşadığımız, çalıştığımız, oynadığımız ve tapındığımız yerler” olarak tanımlanmıştır (Adamson, Evans ve Stein, 2002, s. 4). Çalışmanın ana hedefi “öğretmenler, öğrenciler ve topluluk üyelerinin, kendilerini, çevresel adalet hareketi kapsamındaki sorunları açığa kavuşturmak ve tanıtmak için çalışan, küresel topluluğun bir parçası olarak görmeye teşvik edecek” metinler yaratmak şeklinde açıklanmıştır (Adamson, Evans ve Stein,

2002, s. 6). Yazarlar, derlemenin adı ve bölüm başlıklarında kullanılan ‘politika’, ‘yazınbilim’ ve ‘pedagoji’ sözcükleri aracılığıyla “hem öğretmenin hem de sanat yapmanın özünde politik eylemler olduğunu” vurgulamaktadır (Adamson, Evans ve Stein, 2002, s. 7). Derleme, ABD’de ve dünyanın diğer bölgelerinde ortaya çıkan belirli çevresel adalet savaşımına; ırk, etnik köken, sınıf ve cinsel farklılıklar temelli çevresel adaletsizliklere; çevresel ırkçılığa¹⁵ ve üniversite düzeyinde, çevresel adalet ve ulusötesi çevre sorunlarını ele alan derslerin öğretiminde uygulanan izlemlere odaklanmaktadır.¹⁶

2.2.4.3. Üçüncü dalga

İkinci evresinde yazın çalışmaları kapsamında, kültürel ve toplumsal çalışmalar alanına doğru genişleyen ekoeleştiriyi, Garrard’ın sözleriyle yeniden tanımlamak olanaklı görünmektedir: Ekoeleştir, “insanla insandışı arasındaki ilişkinin, insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve başlı başına insan kavramının, eleştirel olarak incelenmesini zorunlu kılmasıdır” (2012, s. 5; 2016, s. 17). İlk dalganın, insanmerkezciliğe olan katı yaklaşımının esnediğine; insanın, içinde bulunduğu çevrenin bir parçası olduğuna ve kültür ile doğal olanın kaçınılmaz iç içeliğine vurgu yapan bu tanım, ekoeleştirel tanımların sınırlarını yeniden çizme gereksinimini beraberinde getirmiştir. Oppermann (2012, s. 25, 26) da ekoeleştirin yalnızca edebiyat eserlerinde doğanın nasıl yansıtıldığını incelemeyi söyleyerek bir anlamda Garrard’a destek çıkmaktadır. Sözlerini sürdüren Oppermann, ekoeleştirin doğaya yüklenen simgesel anlamları, bu anlamların oluşturduğu düşünce kalıplarını, nehirlerin, denizlerin, toprak, bitki ve hayvan türlerinin insan kültürlerini nasıl şekillendirdiğini, dilin nasıl kullanıldığını, çevre sorunlarına nasıl yaklaşıldığını, metin içindeki değer yargılarını ve benlik kavramlarını da mercek altına aldığını eklemektedir. Ekoeleştirin, içinde yaşadığımız gezegene değer veren küresel bir toplumsal dönüşüm hedefinde olduğunun altını çizen yazar, “bu açıdan insan kültürlerinin fiziksel çevreyle olan bağlantısı, çevrenin kültürleri nasıl yapılandığı ve insan kültürlerinin fiziksel çevreyi nasıl

¹⁵1987 yılında, ABD’de ulusal bir araştırma yazanağında, beyaz olmayanların zehirli atıklardan daha çok etkilendiği saptanmıştır. Yazanakta, Benjamin F. Chavis Jr.’ın “sinsi bir ırkçılık türü” (s. ix) olarak imlediği ‘çevresel ırkçılık’, ilerleyen yıllarda pek çok çevresel adalet hareketi ve ilkelerine şekil vermiştir. Bunlardan biri de 1991 tarihinde, “The First National People of Color Environmental Leadership Summit” [1. Ulusal Beyaz Olmayan İnsanlar Çevre Liderliği Zirvesi]’nde duyurulan ve on yedi ilkedен oluşan bildiridir. Bildiriye ulaşmak için bkz. (Cronon [Ed.], 1995 içinde; Principles of Environmental Justice, 2008).

¹⁶T. V. Reed’in, derlemeye yer alan “Toward an Environmental Justice Ecocriticism” (2002) adlı yazısı, salt beyaz yazarların yaban doğa odaklı yapıtlarını ele alan ana akım ekoeleştirmenlere eleştiri getirir. Yazar, bunu aşmak için kültürel çeşitliliğin ifade bulduğu yapıtlara yönelen, insanın çevreyle karmaşık ilişkilerini dile getiren sınıf ve ırk-bilinçli bir ekoeleştir anlayışını destekler.

dönüşüme uğrattığı da ekoeleştirmenin ilgi alanındadır” diyerek Buell’in revize ettiği görüşlerini bir anlamda onaylamaktadır. Garrard’ın (2012, s. 4; 2016, s. 17) da belirttiği üzere, ekoeleştirmenin amiral gemilerinden ASLE’nin son yıllarda yer verdiği çalışmalar “daha genel bir kültürel ekoeleştiriye yönelerek popüler bilimsel yazın, film, televizyon, sanat, mimari ve eğlence parkları, hayvanat bahçeleri ve AVM’ler gibi kültürel yapıtları da incelemeye almıştır”. Garrard bu eğilimi şu sözlerle değerlendirmektedir: “Ekoeleştiri, yaşadığımız dünyayı inceleyip eleştirmemizi sağlayan tamamen dönüştürücü bir söylem ortaya koymaya uğraşırken, doğayla kültür arasındaki karmaşık müzakerelere, hem sahne hem de araç olan geniş çaplı kültürel süreç ve ürünlere giderek daha fazla önem vermektedir”.

Görüldüğü üzere, ikinci dalgayla birlikte ekoeleştiri, Oppermann’ın Deleuze ve Guattari’den ödünç aldığı “rizomatik” (2010, 2012) bir gelişim sürecine girmiştir. Yazarın dile getirdiği üzere “rizom, merkezi bir kökü olmadan birbirleriyle bağlantılı biçimde birçok yöne doğru toprak altında büyüyen küçük kökçüklerden oluşan bir bitkidir” (2012, s. 32). Yazara göre, heterojen yapısıyla ekoeleştiri de tıpkı rizom bitkisi gibi, merkeziyetçilikten ve hiyerarşiden uzak olarak genişlemektedir. Ekoeleştirmenin ulus-aşırı ve gitgide çok-sesli bir alan haline dönüşmesi, bu gidişatın yeniden tanımlanmasını gerektirmiştir. Bu nedenle ekoeleştirmenin, yönünü doğa yazını dışında kalan kurmaca dışı türler ve Anglo-Amerikan yazın çalışmalarının ötesindeki ulusal ve ırksal yapıları içeren yazınlara doğru çevirmesi gerektiği çoğu yazarca tartışılmıştır (Murphy, 2000; Slovic, 2010). Üçüncü dalganın manifestosu niteliğindeki yazılarında Joni Adamson ve Scott Slovic (2009, s. 6, 7), ekoeleştirmenler arası ‘beyaz’ ve ‘beyaz olmayan’ gibi dar kapsamlı ırk sınıflamalarının yıkıldığı ‘görüş çeşitliliği’ çağında, ekoeleştirmenin de güncellenmesi gerektiğini vurgulamıştır. Yazarlar, bu bağlamda ırksal ve ulusal özellikleri tanıyan ancak ırk ve ulus sınırlarını da aşan yeni bir üçüncü ekoeleştiri dalgasını duyurmuştur. Çoğulculuğun ve çok-sesliliğin öne çıktığı bu yeni dalga, çevreci bir bakış açısından insan deneyiminin tüm yönlerine titizlikle ışık tutmayı amaçlamaktadır.

Slovic (2010, s. 5-6), 2000’lerin başında ikinci dalga ekoeleştiri başlarken beliren “ekoeleştirel çalışmalara daha karşılaştırmalı, kültürler arası bir yaklaşım” çağrılarının, üçüncü dalganın ilanını zorunlu kıldığını belirtmektedir. Yazar (2010, s. 7-8), 2000 sonrası başladığını ve etkin bir biçimde sürdüğünü düşündüğü bu yeni dalgaya ilişkin birtakım temel tartışma izlekleri sıralar. Küresel ve yerel mekân kavramları arasındaki gerilim ekseninde dönen eko-evrendişlik [eco-cosmopolitanism], küresel ruh ve

yerelötesilik [translocality] tartışmaları bunlardan ilkidir.¹⁷ İkincisi, ilkiyle ilintili olmak üzere çevreyle ilgili insani deneyimlerin, ulus ve ırk-sonrası görümler ile ırksal kimliklerin korunduğu ancak kökenle kaynaşık deneyimlerin (sömürgecilik sonrası bağlamları da kapsayacak şekilde) daha geniş, karşılaştırmalı bağlamlarda konumlandırılması arasında uzanan tartışmaları içermektedir. Üçüncüsü, maddeci ekofeminizmin yön verdiği ekoe-erkeklik ve yeşil queer kuram gibi açılımlardır. Dördüncüsü, bir özne ve eyleyici olarak hayvanlara ilişkin yaklaşımlardır. Bunlar, vejetaryenlik ve hepçillik gibi ekoeleştirel edim ve yaşam tarzı seçimleri ile kapsamını, insandışı türlere ve bunların sahip olduğu haklara doğru genişleten çevresel adalet tartışmalarıyla bağlantılıdır. Bunlara ek olarak, ekofeminist aktivizm ve ekoeleştiriye dönük metodolojik çalışmalar da bu yeni dalgada yerini almıştır. Slovic, üçüncü dalgayı “çokbiçimli aktivist” [polymorphously activist] bir eğilim olarak görmektedir. Ona göre, edebiyatı sürdürülebilir yaşam tarzlarını sergilemenin ya da çevresel aktivizmin bir aracı olarak kullanan, yapıtlarını toplumsal dönüşümle ilişkilendirme adına eski ve yeni usulleri keşfeden bilim-öncüleri [scholeader] ve eğitmenler, bu eğilimin taşıyıcılığını yapmaktadır.

Üçüncü dalganın resmi olarak ilan edilmesiyle birlikte yayın hayatına başlayan *Ecozon@* adlı çevrimiçi ekoeleştiri dergisi, Amerika’da ASLE ve ISLE’nin öncüsü olduğu ekoeleştirel araştırmaları Avrupa kıtasına taşımıştır. Carmen Flys Junquera ve Axel Goodbody, derginin ilk sayısında, üçüncü dalganın varlığını tescilleyen ve sürdürme amacı güden, çok-sesli, Avrupa eksenli *Ecozon@*’nın temel amacının “ekoeleştiriye diğer dillerde yayınlamak” olduğunu belirtir ve İngilizce dışında Fransızca, Almanca, İtalyanca ve İspanyolca kaleme alınmış çalışmalara dergide yer verme gerekçelerini,

...Avrupa’nın ulusal filolojilerinde ekoeleştirel araştırmaları kamçılıyarak İngiliz ve Amerikan Çalışmaları alanlarının bağlamı dışında kalan ekoeleştirin kapsamını genişletmek ve aynı zamanda diğer kültürlerden gelen düşüncelerle ilişki kurarak İngiliz dilindeki ekoeleştiriye varsıllaştırmak... (2010, s. 1)

¹⁷Bu tartışmalar, aslında bir madalyonun iki yüzünü oluşturmaktadır. İlkinde, Ursula K. Heise’nin (2008) eko-evrendişlik [eco-cosmopolitanism], diğer bir deyişle “çevreci dünya yurttaşlığı” (s. 10) bulunmaktadır. Bu kavram, Heise’ye göre “bireyleri ve grupları, hem insan hem de insandışı türlerin gezegene ait ‘düşsel topluluklarının’ bir parçası olarak usta canlandırma girişimidir” (2008, s. 61). Heise, biyo-bölgeselciliğin yerele olan ilgisini dar kapsamlı bulurken, küreselleşme çağında karşılaşılan çevresel ve ekolojik sorunların, daha küresel bağlamda anlaşılabilirliğini ve bu yolla, bu sorunlara karşı eyleme geçilebileceğini savunur. (Kapsamlı tartışma için bkz. Heise, 2008, s. 50-67). Glotfelty (2010) ise Heise’nin genelleyici yaklaşımına karşın, bölgesel ile küresel olan arasında bir denge kurma çağrısında bulunur. Glotfelty’nin, Tom Lynch ve Karla Armbruster (2012) ile derlediği kitabın giriş yazısında, yazarlar ekoeleştirin genel hedeflerini paylaşan ancak odağını daraltarak belirli bölgeleri merceğe alan ‘biyo-bölgeselci’ bir yaklaşım önerir. Yerel ile küreselin bütünleşmesini öne çıkaran bu yaklaşım, meskene, diğer deyişle yaşanılan yere odaklanırken, bu yerin sürdürülebilirliği ve yaşanabilirliğinin sağlanması ana hedeftir.

şeklinde açıklamaktadır. Diğer kültür ve coğrafyalara da açık olduğu vurgulanan derginin “Yeni Ekoeleştirel Bakış Açıları: Avrupa ve Ulusötesi Ekoeleştiri” ana konulu ilk sayısı, günümüzde de etkisini sürdüren üçüncü dalganın kapsamına ilişkin ipuçları sunmaktadır. Bu sayıda yayınlanan çalışmalarda yazın ve film çalışmalarında çevresel adalet ve yerli halkların durumu (Adamson, 2010), postmodern ekoeleştiri (Oppermann, 2010)¹⁸, kültürlerarası ekofeminist yazın eleştirisi (Gaard, 2010b), queer ekoeleştiri (Mortimer-Sandilands, 2010), dijital medyanın ekoeleştirel açıdan incelenmesi (Murphy, 2010), ekoeleştiri, bilim ve yeni maddecilik¹⁹ (Alaimo, 2010a), ekofobi²⁰ (Estok, 2010), ekoeleştirel çevresel adaletle ilintili cinsel adalet (Stein, 2010) gibi yeni açılımlar serimlenmiştir. Garrard (2010, s. 22), ekoeleştirin bu seyrini “değer söylemi”nden “erk söylemi”ne bir geçiş olarak okumaktadır. Oppermann (2010, s. 17) da üçüncü dalganın günümüzde “çok kültürlü bir tutum” sergilediğini belirtmektedir. Yazar, günümüzde ekoeleştirin ötekilik, ırk, toplumsal cinsiyet, etnik köken, sınıf ve kimlik gibi Kültürel Çalışmalar’a ve küresel egemen erk sistemleri, yayılmacı politik, ekonomik ve kültürel egemenlik sistemlerinin işleyişleri ve toplumsal eşitsizliğin küreselleşmesi gibi Sömürgecilik Sonrası Çalışmalar’a içkin ana sorunların, çevresel adalet hareketiyle kesişerek geliştiğine vurgu yapmaktadır.

Son olarak, bu alt başlıkta değinilmesi gereken önemli bir yaklaşım da ekofeminizmdir. Noël Sturgeon’un (2009, s. 9) aktardığı üzere ekofeminizm, feminizm ve çevrecilik arasında bağlantı kuran birtakım kuramsal ve politik uygulamalardır. Ekofeminizm, temel olarak bazı gruplara (beyaz olmayanlar, kadınlar, yoksullar, LGBT

¹⁸Oppermann (2006, s. 114-118), insan kültürünü doğadan ayıran, doğayı yalnızca sözel bir yapı olarak inşa eden belirli söylemsel uygulamaların ardındaki temel bilgi yapılarını sorgulayan ve çevresel bozulmaya yol açan yıkıcı toplumsal ve kültürel yapıları açığa vuran postmodern düşünceden hareketle postmodern ekoeleştiri önerisinde bulunur. Postmodern ekoeleştiri, “egemenlik kavramını ayrıcalıklı kılan tüm hiyerarşik sistemlerin derinlemesine sorgulanması[dır]”. Postmodernizm, ayırıcı karşıtları kesin olarak ortadan kaldırdığı için kültür ve doğa arasındaki karşılıklı kurucu ilişkilere yer açar. Dolayısıyla bu sistemde, doğa artık ‘öteki’ olarak algılanmaz. Postmodern ekoeleştirel kuramın, yalnızca doğal dünyayla olan bağlantımızın ekolojik algılarını desteklemediğini söyleyen Oppermann, onun, doğayı bir açılım ve devinimli akış süreci olarak algıladığını savunmaktadır. Postmodern ekoeleştiri, tüm bunlara ek olarak doğanın çeşitli temsillerinin ardındaki baskın ideolojik söylemlere de karşı çıkmaktadır; o, bütünleştirici, katılımcı ve ikilik karşıtı bir çerçeveye sahip olan bir gerçeklik modelidir.

¹⁹Tüm maddelerin canlı ve dolayısıyla ontolojik kimliğe ve özne olma özelliğine sahip olduğunu, tıpkı canlı organizmalar gibi inorganik maddelerin de kendilerine özgü yaşamsal titreşimler yaydığını ve canlılarla edimsel bir etkileşim içinde olduğunu öne süren yeni maddecilik düşüncesi ve türevlerine ilişkin özetleyici bir bilgi için bkz. (Oppermann, 2012, s. 36-44).

²⁰Simon C. Estok (2009, s. 208), yaşamlara bütünüyle sızmış; politik, ekonomik, kültürel, toplumsal ve ekolojik alanlarda işlerlik gösteren erk ve denetimin, insandışı dünya ve canlı türlerine yönelik tutumu olarak nitelediği ekofobi, tıpkı homofobi, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi gündelik yaşamda ve edebiyatta mevcut ve üstü kapalı olan, doğal dünyaya yönelik akıl dışı ve temelsiz nefret olarak görür.

bireyler, Küresel Güney'e²¹ mensup insanlar, hayvanlar) yönelik baskı, eşitsizlik ve sömürünün, kuramsal ve yapısal olarak çevrenin bozulumu ve aşırı sömürülmesi ile ilgili olduğunu ileri sürmektedir. Bunlar, kuramsal ve ideolojik olarak ilişkilidir çünkü Batı'nın ideolojik çerçeveleri ikicil olarak işlemektedir; bunlar, kültürle doğayı, erkeklerle kadınları, beyaz insanlarla beyaz olmayanları, us ile bedeni, akılcılıkla duyguyu, heteroseksüel insanlarla queer insanları ayırmaktadır. Ekofeministler, bu ikiliklerin değer-hiyerarşik olduğunu, yani bir önceki tümcedeki birincil terimlerin, ikincil terimlere üstün olduğu varsayımını tartışmaktadır. Birincil terimler kendi aralarında, ikincil terimler de yine kendi aralarında birbirleriyle bağlantılıdır. Bu nedenle doğa değersizleştirildiğinde kadınlar, beyaz olmayanlar, hayvanlar vb. de değersizleştirilmektedir. Ayrıca dünya genelinde kadınlar, ev ve tarım işlerinin çoğunu üstlenerek sağlık, gıda güvenliği ve su kalitesi ile ilgili çevresel sorularla bütünleşik bir ilişki kurduğundan, doğa ile yapısal ve maddi olarak iç içe görülmektedir.

2.3. Çevre İletişimi

Çevre iletişimini [environmental communication] “doğal dünya hakkında iletişim kurmanın çeşitli yolları” olarak tanımlayan Julia B. Corbett için çevre hakkında iletilen şeylerin pek çoğu, neredeyse tümüyle fark edilmezdir. Kaldırımsız yollar, araçla sunulan hizmet, şişelenmiş su, tek kullanımlık lifler, bulaşık derdi olmayan hazır yiyecekler, açılmayan ofis pencereleri, büyük evler, çöp tenekeleri gibi örnekler, gündelik çevre iletişiminin kanıksanmış, çoğu zaman da fark edilmeyen biçimleridir (Corbett, 2006, s. 2-3).

Çevre iletişimini “bizi kuşatan dünyaya ilişkin söylemimiz” olarak tanımlayan Richard R. Jurin, Donny Roush ve Jeff Danter ise insanlar ile doğa etkileşimi olduğu sürece, çevre iletişiminin olageldiğini vurgulamakla birlikte, çevre iletişiminin kısa tarihinin 1969'da kurulan *Journal of Environmental Education*'a [*Çevre Eğitimi Dergisi*] uzandığı bilgisini vermektedir (2010, s. 3, 5).²² Yayın hayatına *Environmental Education* adıyla başlayan derginin ilk sayısının giriş yazısında, bir bütün olarak çevrenin, fiziksel ve biyolojik yönlerinin yanı sıra toplumsal, kültürel, ekonomik ve estetik yönleriyle de

²¹“Küresel Güney” ifadesi, genel olarak Latin Amerika, Asya, Afrika ve Okyanusya bölgelerine gönderme yapar. Küresel Güney, Avrupa ve Kuzey Amerika'nın dışında kalan, (hepsi olmasa da) çoğunlukla düşük gelirli, genellikle politik ya da kültürel olarak ötekileştirilmiş bölgeleri ifade eden "Üçüncü Dünya" ve Çevre [Periphery]" gibi terimler ailesinin bir üyesidir. Küresel Güney ifadesinin kullanımı, temel olarak kalkınma ya da kültürel farklılık üzerine yoğunlaşan odağın, jeopolitik güç ilişkilerine doğru yön değiştirdiğini imler (Dados ve Connell, 2012, s. 12).

²²Çevre iletişiminin tarihi ve gelişimine ilişkin ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. (Jurin, Roush ve Danter, 2010, s. 5-13)

ilgilenildiği vurgulanmıştır (“What’s new about environmental education?”, 1969, s. 1). Bir anlamda, “insan ile çevresi arasındaki ilişkinin bütünlüğü[ne]” dikkat çekilmiştir (Schoenfeld, 1968’den aktaran “What’s new about environmental education?”, 1969, s. 1). Çevre iletişimini eğitimin bir parçası olarak gören bu anlayış, “insan kaynakları ile doğal kaynaklar ve bunların ilişkisi[ne]” odaklanırken var olan sorunlara yönelik bilinçli yurttaşlığı teşvik etme amacı gütmektedir (Dana, 1969, s. 13). İnsanın gönencinin, bu kaynakların uygun şekilde yönetilmesi ve kullanılmasına bağlı olduğunu savunan söz konusu yaklaşım, var olan sorunlara karşı eğitsel bir çevre iletişimi modeli önermektedir (Stapp, 1969, s. 30). Bu bağlamda, eğitime dayanan çevre iletişimi “biyofiziksel çevre ve bununla ilgili sorunlar hakkında bilgili, bu sorunların nasıl çözüleceğinin bilincinde ve çözüm yolunda çabalamaya güdülenmiş bir vatandaş yetiştirmeyi amaçlamaktadır” (Stapp, 1969, s. 31).

İlk kez Schoenfeld’in dile getirdiği ‘çevre iletişimi’ kavramı, ilerleyen yıllarda ‘pedagoji’ etiketiyle doğrudan anılmaksızın (ancak onunla olan bağlarını koparmadan) çevreye ilişkin iletişim ve medya süreçlerinin ve içeriklerinin anlamlandırılmaya ve okunmaya çalışıldığı daha özgül bir paradigmaya doğru evrilmiştir. Bu, “kamusal ve politik kaygılar adına, çevrenin bir sorun olarak ayrıntılandırılmasında, kitle iletişim araçları ve ilişkili iletişim süreçlerinin toplumsal olarak oynadığı büyük rolün anlaşılması” çabalarıdır (Hansen, 1994, s. xvii). Nitekim kitle iletişim araçlarının, modern toplumda çevresel anlamların seçilimi, dönüşümü ve dolaşımında büyük önem taşıyabileceğine ilişkin bir anlayış oluşmuştur (Cottle, 1994, s. 108). Bu nedenle de bir savaşım alanı olarak kitle iletişim araçlarının, politika da dâhil diğer toplumsal alanlarla etkileşerek çevresel sorunların gündeme taşınması yoluyla kamu bilincinin artırılıp artırılamayacağı ve davranış düzeyinde olumlu değişikliklere katkı sunup sunamayacağına yönelik tartışmalar yürütülmüştür (Cracknell, 1994). İlerleyen dönemlerde bu tartışmalar, ‘inşacı’ yaklaşımlar ile retorik/söylemsel yaklaşımların öne çıktığı çalışmalarla desteklenmiştir. Bunlardan bazıları, çevre sorunlarının ele alınması, tartışılması ve kamunun ve politikanın ilgi alanına taşınarak anlaşılması ve çözüme kavuşturulması gibi süreçleri etkileyen ve yapılandıran kitle iletişim araçlarını ve medyayı ‘savaşım alanları’ olarak görmüştür (Hansen, 2011; Hansen ve Cox, 2015). Diğer çalışmalar ise çevre sorunlarını, hem insan eylemleri ve birtakım biyofiziksel süreçler arasındaki etkileşimler aracılığıyla maddesel olarak üretilen hem de toplumsal ve söylemsel olarak inşa edilen süreçler olarak görme eğilimindedir (Cox, 2007; Cox ve

Depoe, 2015; Pezzullo ve Cox, 2018). Ayrıca bu ikinci grup çalışmalarda, çevre iletişimi bir ‘kriz’ ve ‘kaygı’ [care] disiplini olarak nitelendirilmiştir. Söz konusu çalışmalar, çevre iletişimini “insandışı sistemler, unsurlar ve türlerle ilişkilerimizi de kapsayan, dünyadaki ekolojik ilişkilerimizin [...] pragmatik ve kurucu ifade biçimleri” olarak görmektedir (Pezzullo ve Cox, 2018, s. 34). Bu tanımdaki ‘pragmatik’ vurgusu, çevresel bir iletinin aktarılmasının her zaman öğretmeye, farkındalığı artırmaya, harekete geçirmeye vb. yönelik bir eyleme dayalı olduğunu imlerken, ‘kurucu’ yön ise çevresel iletinin, alıcısında doğa ve çevre sorunlarına ilişkin bir görüş oluşturmak için katkı sunmasına ve bilgi-farkındalık sürecini tetiklemesine gönderme yapmaktadır (Abbati, 2019, s. 18). ‘Pragmatik’ ve ‘kurucu’ yön, alanın neden ‘kriz’ ve ‘kaygı’ disiplini olarak adlandırıldığına ışık tutmaktadır. ‘Kriz’ vurgusu, var olan sorunları dile getirme ve bu yönelime ilişkin etik anlamları öne çıkarmayı hedeflemektedir (Cox, 2007, s. 16; Pezzullo ve Cox, 2018, s. 37). ‘Kaygı’ vurgusu ise insan ve insandışının birbirine bağlı olmasına, karşılıklı bağımlılıklara, biyolojik çeşitliliğe ve sistemin sınırlarını ortaya çıkarmaya adanmış bir disipline gönderme yapmaktadır (Pezzullo, 2017; Pezzullo ve Cox, 2018, s. 38). Dolayısıyla ‘pragmatik’ ve ‘kurucu’ işlevler, var olan sorunlardan kaynaklanan krize ilişkin “gündem oluşturma”yı; ilişkili kaygıları giderme adına birey, toplum ve toplumsal kurumların dikkatini bu sorunlara yöneltmesiyle sonuçlanan “kolektif eylemler”in ortaya çıkmasını ve tutum ve davranış değişikliği yaratmayı amaçlamaktadır (Priest, 2015, s. 301). Retorik/söylemsel çalışmalar ise “çevreyi ya da doğal dünyayı referans alan ya da inşa eden metinleri, simgesel eylemleri, söylemsel uygulamaları ve/veya kullanımdaki dili” araştırmış; erkin, “anlamın inşasını nasıl etkilediği[ne]” odaklanmıştır (Peeples, 2015, s. 40).

2.4. Ekomedya Çalışmaları

Çevre iletişimi çalışmalarından bağımsız görülmemekle birlikte, özgül olarak ‘medya’ adıyla yürütülen ekomedya [ecomedia] ya da çevreci medya [environmental media] çalışmalarıyla alanın sınırları genişletilmiştir. Sinema odaklı bir çalışmada, çevre temaları ve temsillerinin “popüler medya” ürünleri olan bazı film ve televizyon içerikleri dolayısıyla [remediation] nasıl, ne şekilde yansıtıldığı tartışılmış, bu içerikler aracılığıyla var olan ekolojik sorunlara ilişkin “popüler kanıların ve egemen politik ve ekonomik söylem içinde çok az değinilen uzun vadeli kaygıların” izi sürülmüştür (Cubitt, 2005, s. 1). Ekomedya çalışmalarının tanım ve kapsamını belirleyen bir başka çalışmada ekomedya çalışmaları,

“hangi medya türlerinin [...] ekolojik tartışmayı kolaylaştırdığının ve hangilerinin onu susturduğunun, eylemsizliği övdüğünün ve ‘sağduyuyla’²³ hem insandışı hem de çoğu insan eyleyenin katılımını görünmez kıldığının ve nasıl yaşamamız gerektiğinin özü olarak servet yaratımı dışında kalan her şeyi tartışmayı reddettiğinin karmaşık bir kod açımı çalışması” (Rust, Monani ve Cubitt, 2016, s. 6)

şeklinde tanımlanmıştır. Bu tanımlama, ekomedya çalışmalarının içerik boyutuna vurgu yaparken bazı çalışmalarda, medyanın ‘ekolojik’ boyutu ve çevresel etkileri tartışmaya açılmıştır (Maxwell ve Miller, 2012; Bergillos, 2020). Bu çalışmalardan birinde, günümüz medya teknolojilerinin ‘toksik’ yönüne dikkat çekilirken bunların, küresel ekolojik krizin bileşenleri olan iklim değişikliği, kirliliğin artması, biyolojik çeşitliliğin azalması ve doğal ortamların kıyımı gibi sorunlara katkıda bulunduğu imlenmektedir (Maxwell ve Miller, 2012, s. 2). Bir diğer çalışmada ise dijitalleşmeyle birlikte ölçülmesi zor olsa da “ekolojik ayak izimizin” arttığına dikkat çekilmektedir (Bergillos, 2020, s. 28). Ekolojik ayak izinin artmasında, “bilgi tabanlı ekonominin temeli olan bilgi ve iletişim teknolojileri ile tüketici elektroniği[nin]”, “yanıltıcı bir şekilde, maddesel ekolojik etkilerinin az olduğu ya da hiç olmadığı” yönündeki algının payı büyüktür (Maxwell ve Miller, 2012, s. 6). Bu bağlamda, “yalnızca bireysel ya da hane halkı temelinde değil, aynı zamanda kurumsal ve toplumsal ölçeklerde de medya teknolojisinin toplumsal olarak ne kadar gerekli olduğu” sorgulanabilir hale gelmiştir (Maxwell ve Miller, 2012, s. 7). Bu çalışmalara ek olarak, günümüzde gitgide artan teknolojik gelişmelerle eşgüdümlü olarak ilgi gösterilen dijital medya çalışmaları ile çevre çalışmalarını buluşturan yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar teknoloji kullanımı, ekranların yaygınlığı ve çevresel istikrarsızlıklara ilişkin artan farkındalık ve tehditlerle imlenen içinde bulunduğumuz çağda, bu alanlar arasındaki “kesişimlerin nereye denk düştüğüne ve toplumsal adalet, kaynak kullanımı ve çevre iletişimi konularını nasıl şekillendirdiğine” odaklanmaktadır (Shriver-Rice ve Vaughan, 2020, s. 3). Bu bağlamda, çevreci medya çalışmaları “çevresel meseleler ile yeni medyanın üretim ve kullanımının örtüşen alanlarındaki sorunları ele alma gereksiniminin eyleme geçirdiği, uygulamalı akademik çalışmalar” olarak tanımlanmaktadır (Shriver-Rice ve Vaughan, 2020, s. 3). Çevreci medya çalışmaları “ekoeleştiri ile çevre iletişimi arasında yapıcı bir görevdeşlik oluşturan, çevresel adalet aktivistleri ile politik ekoloji ile ilgilenen toplum bilimciler arasındaki bağları güçlendiren bir diyalog” kurma amacı taşımaktadır (Shriver-

²³İroni amacıyla kullanılmış.

Rice ve Vaughan, 2020, s. 4). Bu çalışmalar, “dijital çağın çevre sorunlarının –teknolojiye ve doğal kaynaklara erişim, dekolonizasyon süreçlerindeki konum, toplumsal cinsiyet kavramları ve doğanın kültürel kavramları gibi politik ekolojide göze çarpan farklılıkların karmaşıktığı kaynak kullanım ve bölüşüm sorunlarının– çözümlerini saptama, değerlendirme, tanımlama ve uğraş edinme çabalarını kapsamaktadır” (Shriver-Rice ve Vaughan, 2020, s. 4).

2.5. Çevreci ya da Eko- Kültürel Çalışmalar

Adrian Ivakhiv, 1997 tarihli bir çalışmasında, küresel ekolojik krize dikkat çekerek kültürel çalışmaların, içerisine ‘insandışı doğa ve buna ilişkin sorunları’ da katacak şekilde genişletilmesi önerisinde bulunurken, ekokültürel çalışmalara [green cultural studies] yönelik bir izlek sunmaktadır. Buna göre,

Kültürel çalışmalar içindeki sınıf, ırk, (toplumsal) cinsiyet, kimlik ve farklılık sorunlarına ilişkin özgürleştirici odak, insanların insandışı ortamlar üzerinde kurduğu baskıyı kapsayacak ve ‘kültürel kimlik ve farklılık’ sorunlarını –diğer bir deyişle farklı insan etkileşimleri ya da (üretici işçilik, boş vakit faaliyetleri, bilimsel araştırma, din ve söylen vb. aracılığıyla) insandışı doğa ile/içinde ‘meşgul olma’ ile bunların/bunlara dayatıldığı, karşı koyulduğu, meşrulaştırıldığı ve/veya ötekileştirildiği politikalar arasındaki ilişkileri– kuşatacak şekilde genişletilmektedir. Ekokültürel çalışmalar, kültürü; doğa ile çevreye, insan-doğa ilişkilerine ve çevre politikaları ile eyleme yönelik farklı düşüncelerin dile getirildiği ve çarpıştığı bir ‘savaş alanı’ ya da bölge olarak görmektedir (Ivakhiv, 1997).

Ivakhiv (2009), ilerleyen yıllarda ise “görece yeni ve yetersiz ölçüde tanımlanmış bir alan” olarak nitelediği çevreci kültürel çalışmaları “kültürel nesnelerin, anlamların ve eylemlerin incelenmesi” şeklinde tanımlarken, bunların iki yönüne vurgu yapmaktadır: (i) çevre politikaları üzerindeki etkilerini göz önünde bulundurmak ve (ii) insanlar ile mekânlar ve manzaralar arasındaki ilişkilerin yanı sıra, insanları da kapsayan çok-türlü [multi-species] ekolojik ilişkileri anlamak ve geliştirmek. Yazar, bu çalışmaların feminizm, sosyalizm, sömürgecilik sonrası çalışmalar, postyapısalcılık, eleştirel ırk kuramı, queer ve cinsellik çalışmaları ve kültürel kuram ve politikaların sunduğu bakış açılarıyla yakın ilişkiler geliştirdiğini belirtirken, ekoeleştirici ve çevre iletişimi ile de önemli ölçüde örtüştüklerinden söz etmektedir. Ivakhiv’in sözlerinden, çevreci kültürel çalışmaların hâlâ müzakere edilen bir alan olduğu anlaşılırken, yazarın ucunu açık bıraktığı alana yönelik bazı çalışmalara değinmek yararlı olacaktır.

Amerika’da yürütülen bir çalışma, doğanın varlığını ya da kirlilik gibi sorunları yok saymamakla birlikte, çevrenin ve insan eylemlerinden ne denli etkilendiğinin, ancak bu meseleleri konuşmak için geliştirilen dil aracılığıyla tanımlanabileceği üzerine

temellenerek çevre retorliğini incelemiştir (Herndl ve Brown, 1996, s. 3). Buna göre, hakkında tartışmalar yürütülen ve politikalar geliştirilen çevre; biyoloji ve ekoloji gibi etkin bilim dalları, devlet kurumları ve düzenlemeleri, kurmaca dışı deneme ve kitaplar içinde inşa edilmiş doğaya ilişkin söylem üretimi olarak görülmektedir (Herndl ve Brown, 1996, s. 3). Dolayısıyla doğaya ilişkin değerler ve kanılar; çok çeşitli türler [genre], kurumlar ve medya söylemleri aracılığıyla inşa edilmektedir (Herndl ve Brown, 1996, s. 3-4). Retoriğin gömülü olduğu bağlamın, zaman içinde değişebileceğinin altını çizen çalışma, belirli bir metnin, çevreyle ilgili bir konuya yönelik tutumunu saptamayı amaçlamaktadır (Herndl ve Brown, 1996, s. 10).

Jhan Hochman'ın *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel, and Theory* (1998) [*Çevreci Kültürel Çalışmalar: Film, Roman ve Kuramda Doğa*] adlı çalışması, “kültürel çalışmaların analitik kuramını, sinemanın eleştirel okumalarına uygulaması” yönüyle önem taşımaktadır (Rust ve Monani, 2013, s. 4). Hochman (1998, s. 2-3), yeşil bir bileşenden yoksun gördüğü kültürel çalışmaların etnik köken, ırk, toplumsal cinsiyet, ekonomik sınıf, gençlik alt kültürleri gibi konulara ağırlık vermesini *beşeri*²⁴ bilimlerin bir sorunu olarak görmektedir. Yazar (1998, s. 2), çevreci kültürel çalışmalara “bitkiler, hayvanlar ve doğal elementlerin sözcüksel, imgesel ve eylemsel olarak kötüye kullanılmaları gibi doğaya yönelik artan kültürel temsillerin, doğayı ‘etkileyen’ izleyicileri ‘etkileme’ potansiyeli açısından incelenmesi” şeklinde bir sorumluluk yüklemektedir. Buna göre çevreci kültürel çalışmalar, “kendisini hem kültürel praksisin [*praxis*; kuramla desteklenen eylem] hem de uygulamanın [*practice*; geleneksel ya da alışlagelmiş olandan daha az kuramsal olan eylem] kapsamlı bir eleştirisi olarak konumlandırmaktadır [...]; bilgi, kültür ve uygarlığın tümü, onun eleştiri alanına tabidir” (Hochman, 1998, s. 3). Temel hedefi ise “bitkilerin, hayvanların ve elementlerin kültürel manipülasyonunu ve yok edilmesini azaltmak”, “farklı kültürel oluşumların araştırılması ve eleştirilmesi”, “film, roman ve kuramda doğanın betimlerine özellikle dikkat etmek” ve “yalnızca metinlere değil; göstergelere, devinimlere ve araçlara [*medium*; edebiyat, film vs.]” ışık tutmaktır (Hochman, 1998, s. 3).

²⁴Vurgu tarafıma ait. Hochman, genelde beşeri bilimlerin ve özelde kültürel çalışmaların, insan- odaklı ve merkezci tutumunu eleştirirken, çevreci kültürel çalışmaların doğa ve kültürün hizmetinde etkin bir politik-kültürel araç olabildiğini bitki, hayvan, mineral, hava, su, toprak ya da ateşin hem ‘gerçek’ hem de ‘hayali’ [*imagined*] öznelliklerini kaynaştırabilmesine bağlar. Bu bağlamda, bu varlıklara ve oluşumlara romantize edilmemiş bir farklılık, insandan bağımsız bir özerklik, şimdiye değin neredeyse yalnızca insana bahşedilmiş bir tür dokunulmazlık sağlanmalı ve saygı gösterilmelidir (Hochman, 1998, s. 16).

Yakın dönemli iki çalışma ise çevrecilik ile popüler kültür arasındaki bağları sorgulamaktadır (Sturgeon, 2009; Parham, 2015). Bu çalışmalardan biri, popüler kültür metinlerine dönük bir “küresel feminist çevresel adalet analizi” önermektedir. Birçok yaklaşımı tek bir paradigmada buluşturan bu anlayış, “cinsiyet, ırk, cinsellik, sınıf ve ulusa ilişkin eşitsizlikler arasında, her zaman etkileşimli bir ilişki görme[ye]” ve “karşılaştığımız karmaşık sorunları üretmeyi sürdüren erk sistemlerini ortaya çıkarmak için toplumsal eşitsizlikler ve çevre sorunları arasındaki bağlantıları ortaya çıkarma[ya]” dayanmaktadır (Sturgeon, 2009, s. 6). Diğer bir çalışma ise çevreci popüler kültürün temel amacını, “ekolojik bir farkındalık ve savunuculuk aşılacak” olarak görmektedir (Parham, 2015, s. 9). Çevreci medya ve popüler kültürün, ekolojik imgeler ve insan ekolojisi arasındaki ilişkinin gizil anlamlarını somutlaştırdığı savunulurken, halk kültürlerinin, alt kültürlerin ve karşı kültürün alması bakış açılarının, küresel kapitalist medyanın ideolojik ve anti-ekolojik çerçevelerini değiştirebileceği düşünülmektedir (Parham, 2015, s. 15, 27).

2.6. Ekosinema

Ekosinema, ‘eko-’ ön ekli disiplinlerin en gencidir. Kiu-wai Chu (2016, s. 11) ‘ekosinema’ teriminin ilk kez kullanılmasının, dünyadaki tüm canlı organizmaları filme almayı ve doğal ortamlara benzeyen temsili koşullarla sinema salonlarında göstermeyi öneren Roger C. Anderson’un “Ecocinema: A Plan for Preserving Nature” [Ekosinema: Doğayı Koruma Planı] adlı kısa eleştiri yazısına uzandığı bilgisini vermektedir. Anderson, yazısında belirttiği üzere üniversite ısıtma tesisinin bacasından tüten dumanın yol açtığı kirliliği fark etmiştir. Gözlerindeki kömür tozunun, onu kirlilik üzerine düşünmeye yönelttiğini belirten yazar, gitgide artmakta olan ve gerekli önlemlerin alınmadığı hava ve su kirliliğine, nükteli bir çözüm önerisi getirmiştir:

Hareketli görüntüler tüm uygun manzaraların, seslerin ve kokuların bir araya getirildiği, işlendiği ve doğanın kendisinden çok daha üstün bir sanat biçimi üretmek için geliştirileceği bazı özel salonlarda (bunların Ekosinema olarak adlandırılmasını öneriyorum) gösterilmelidir. Ekosinemayı gördükten sonra, doğaseverlerin bir daha asla gerçek, minik bir kuşa ikinci kez dönüp bakmayacaklarını tahmin ediyorum. [...] ekosinemalar iklimleri denetleyebilecek; böylece çöl sahneleri için sıcak ve kuru, orman sahneleri için sıcak ve nemli vb. olacak. Kutup ve kış filmleri sırasında, mika pulları daha fazla gerçeklik için vantilatörlerden dışarı üflenebilir; [...] yağmurlama sistemi, yağmuru taklit etme amacıyla arada bir izleyicileri ıslatabilir ve benzer şekilde kum, toz, deniz spreyi ya da uygun olan her şey yüzlerine üflenebilir. Kuşkusuz ki bazı kaşınıtı tozlarının, sivrisinek ısırtığı hissine yaklaştığı keşfedilmiştir. [...] Ekosinema'nın, makul bir yatırımla doğaseverleri tatmin etme

noktasında başarısız olmayacağına eminim çünkü onlara, doğanın kendisi kadar gerçek ya da daha gerçek bir şey temin edecektir. Bu insanların korkularını giderdikten sonra, kirlilik sorunları ile makul bir şekilde başa çıkabileceğiz; böylece şakıyan bir serçe, gırtlak iltihabı olduğu için fabrikalarımız kapanmak zorunda kalmayacak. Bu durumda, hastalık yayan bir doğayı, kâinatın en soylu hayvanına uygun bir yaşam ortamı olarak inşa etmeyi sürdürebiliriz (1975, s. 452).

Chu'ya (2016, s. 11) göre Anderson'ın bu önerisi, modern bireyin fiziksel dünyadan artan bir biçimde kopmasına yönelik nükteli bir eleştiridir ancak ekoloji ya da çevreyle ilgili çalışmaların, film metinleriyle ilişki kurabileceği yönünde bir olasılık da önermektedir. Anderson'un öneri olarak öne sürdüğü 'ekosinema' kavramının, 2004 yılında Scott Macdonald tarafından film çalışmalarının gündemine yeniden getirilmesinden önce, sinema-çevre ilişkisini irdeleyen ve ekosinema çalışmalarının oluşum sürecine katkı sağlayan bazı çalışmalara değinmek yerinde olacaktır.

Gregg Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film* [*Film Makarası Doğa: Sinemada Amerika'nın Yaban Yaşamla Romansı*] (2009 [1999]) adlı kitabında, "Amerikalıların, yakın olmayı isteyip ayrı düştikleri doğaya olan özlemi" (2009, s. 4) dile getiren yaban yaşam konulu sinema ve televizyon filmlerini mercek altına almaktadır. Yazar (2009, s. 3), bu filmlerin eğitsel ya da eğlencelik, çift yönlü bir işlevi bulunduğunu belirtmektedir: bir yanda, izleyici ilgisini çekmek ve sürdürmek; öte yanda, tecimsel başarıyı da güvencelemek için duygusal dramı türün bir parçası haline getirmek. El değmemiş yaban yaşamın, kamera merceğinin seçtiği konular, sunduğu görüntülerle inşa edildiğine dikkat çeken Mitman'a göre kültürel değerler, teknoloji ve başlı başına doğa, bir insan yapıtısı olarak yaban yaşamı oluşturan hammaddeleri sağlamaktadır. Diğer bir deyişle izler kitlenin doğaya yönelik anlayış, algılayış ve bilgileri, bu filmler aracılığıyla inşa edilip şekillendirilmektedir. Bu bağlamda, bu filmlerin zaman içinde aile kurumuna ilişkin tutucu ideolojilerin yeniden üretim alanı ve modern yaşamdan kaçış için uğrak bir nokta haline geldiğine dikkat çeken Mitman, doğa eğlencesinin taşıdığı güçle pazarda kârlı bir iş haline geldiğini imlemektedir.²⁵ Böylece, 20. yüzyılın başlarında kentli üst ve orta sınıf için eğitsel bir eğlence olan bu filmler, günümüzde popüler kültür ve kitle tüketiminin bir parçası haline gelmiştir (2009, s. 204-205).

²⁵Yaban yaşam filmlerinin, aile ve din kurumlarına ilişkin ideolojik imaları için bkz. (s. 111, 125-135, 141-146, 168-171, 210, 220). Modern yaşamdan kaçışın aracı olarak yaban yaşam filmlerine ilişkin ilgili tartışmalar için bkz. (s. 3, 38, 43, 86, 124)

Derek Bousé ise *Wildlife Films [Yaban Yaşam Filmleri]* (2000) adlı kitabında “gerçek toplumsal ve çevresel sorunlardan uzak duran, anlatıya dayalı eğlenceler” (2000, s. xiv) olarak tanımladığı ve belgesellerden ayırdığı yaban yaşam filmlerine odaklanmaktadır²⁶. Bousé’a göre, sinema ve televizyon için üretilen bu filmler; medya ekonomisi, yerleşik üretim uygulamaları, izleyici beklentileri ve tüm bunların, bir diğerini etkileme biçimleriyle bilim ve gerçek dışı mekânlarla olduğundan çok daha ilişki içerisindedir (2000, s. 1). Nitekim filmleri oluşturan görüntüler manipüle edilirken, görüntüler türlü yolla dramatize edilmekte ve kurgulanmaktadır (Bousé, 2000, s. 9). Sinema ve televizyon endüstrisi, yaban yaşam filmlerinin tüketimini arttırmak için ana akım sinemanın anlatı geleneğine öykünen bir estetik oluşturmuştur²⁷. Öte yandan, söz konusu filmlerin ürettiği doğa imgelemi doğallıktan yoksun düşmüş; içeriğini doğadan alan bu filmler, onunla olan duygudaşlığını büyük ölçüde yitirmiştir (Bousé, 2000, s. 190-192).²⁸

David Ingram, *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema [Yeşil Ekran: Çevrecilik ve Hollywood Sineması]* (2008 [2000]) adlı çalışmasında “çevresel bir sorunun, açıkça ortaya koyulduğu ve anlatının merkezinde yer aldığı yapıt” (2008, s. vii) olarak tanımladığı kurmaca Hollywood çevre filmlerine odaklanmaktadır. Temel amacını ise “hem insandışı doğanın hem de inşa edilmiş çevrenin, Amerikan kültüründe kavramsallaştırıldığı karmaşık biçimleri saptamak ve Hollywood filmlerinde geçerli olan çevresel ideolojilerin karşılıklı etkileşimini incelemek” olarak dile getirmiştir (2008, s. x). Yazar, çoğu Hollywood filminin çevre sorunlarını, özellikle beyaz erkek kahramanın cinsiyet ve ırka dayalı ilişkilerde sınanması gibi daha bilindik kaygıları açıklamak için bir öncül olarak kullandıklarına dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, Hollywood çevre filmlerini “insanlar ve çevre arasındaki ilişkiye yönelik bir dizi çelişkili söylemden yararlanan ve onları sürdüren ideolojik yığınlar” olarak nitelemektedir (2008, s. viii). Ingram’a (2008, s. 10) göre bu filmler, ister el değmemiş doğa ister yabanıl hayvanlar

²⁶Bousé (2000, s. xiv), yaban yaşam filmlerini belgesel kapsamında değerlendirmemektedir çünkü bu filmler, çevre ve yaban yaşamın korunmasına ilişkin sorunlara değinmedikleri gibi tutum, davranış, politikalarda vb. değişiklikler oluşturma amacı taşımamaktadır.

²⁷Bu estetiğin nasıl oluşturulduğuna ilişkin tartışmalar için bkz. Yakın çekim kullanımının işlevleri, dramatik etkinin artırılması için başvuru yöntemleri ve görüntülerin ve hayvan eylemlerinin manipüle edilmesine yönelik tartışmalar (s. 3-34, 189-192).

²⁸Cynthia Chris de *Watching Wildlife [Yaban Yaşamı İzlemek]* (2006) adlı kitabında yaban yaşam filmlerine odaklanır. Çalışma, ekosinema çalışmalarının kurumsal bir kimlik kazandığı yıllara denk gelir. Chris (2006, s. xix), televizyon ve sinema endüstrisinin ürünleri olarak gördüğü popüler Amerikan yaban yaşam film türünün, kendisini doğal ve anlamın nesnel kaydı olarak sunduğunu ancak diğer temsil araçları gibi, onun da titizlikle seçilen, çerçevelenen, kurgulanan ve öykülenen bir göstergeler dizisi olduğunu savunur.

olsun, insandışı doğaya ilişkin öne çıkardığı kaygıları, çoğunlukla insani toplumsal ilişkiler üzerine yorum yapma amacıyla dayanak olarak kullanmaktadır. Dolayısıyla bu kaygıları, Hollywood'un insanmerkezci, insanın ilgisini çeken öykülere yönelik tecimsel çıkarıyla uyumlu hale getirmektedir. Yazar (2008, s. 181-182), Hollywood'un meta tüketimini teşvik eden bu çıkar itkisinin, filmlerde işlenen çevresel duyarlılıkları azaltabileceğini savunmaktadır. Ayrıca öz-bilinçli çevre iletilerine sahip gözükseler de bu filmlerin, 'tüketim' olgusunun Amerikan toplumundaki merkezi yerini sorgulamaktan kaçınma eğilimi gösterdiklerini belirtmektedir.

The Garden in the Machine: A Field to Independent Films about Place [Makine İçindeki Bahçe: Mekânla İlgili Bağımsız Filmler İçin Bir Alan] (2001) adlı kitabında Scott Macdonald (2001, s. xxi-xxiv), tecimsel medyanın dışında kalan 16 mm'lik alternatif film ve videoları irdelemektedir. Macdonald, bu filmleri 20. yüzyılın en özgün, çağrışımcı ve uyarıcı mekân betimlemelerinin bulunduğu filmler olarak nitelendirmektedir. Amerikan doğası ve temsilinin, 'el değmemiş doğa' ya da 'kırsal' olarak karşılık bulduğu filmleri, 19. yüzyıl ve daha öncesinde, görsel sanatlarda ortaya çıkan gelişmeler ışığında okuyan yazar, vahşi batının ilk dönem ve çağcıl izlerini de sürmektedir. Bunlarla birlikte, modern kentin gelişimi bağlamında, kent ve kent deneyiminin filmlerdeki görünimleri tartışılırken, kır ve kente ilişkin romantik düşüncelerin eleştirisi de sunulmaktadır.

Stephen Rust ve Salma Monani (2013, s. 4), yaban yaşam doğa filmleri üzerine kapsamlı ilk incelemeleri veren Mitman ve Bousé'un, Hollywood çevre filmleri üzerine kapsamlı ilk çalışmayı yapan Ingram'ın ve avangart filmler üzerine çalışan Macdonald'ın ekosinema çalışmalarının öncüleri olduğunu hatırlatırken, bu araştırmaların alandaki farklı eğilimlere yön verdiğine dikkat çekmektedir.²⁹ İzleyen alt başlıklarda, bu eğilimlerden sırasıyla söz edilecektir.

2.6.1. Avangart film/aktivist belgesel estetiği

21. yüzyılda, gitgide artan ekolojik sorunlar, sinemada da eşdeğer ölçüde görünürlük kazanmış, sinemanın "insanlığı da kapsayacak şekilde, tüm ekosistemin gönencini dikkate alan değerlerdeki [bu] değişim[e]" yönelik tutumu ve işlevi tartışmaya açılmıştır (Willoquet-Maricondi, 2010b, s. 47). Rust ve Monani'nin deyimiyle (2013, s. 11), eko-film eleştirmenleri için sinema ve ekosinema çalışmaları, insani arzuları tinsel

²⁹Rust ve Monani'nin kurucu isimler arasında saydığı Jhan Hochman'ın *Green Cultural Studies: Nature in Film, Novel and Theory* (1998) adlı çalışmasına "Çevreci ya da Eko- Kültürel Çalışmalar" başlığı altında değinilmiştir.

evrenin merkezine konumlandiran dar görüşlü, insanmerkezci bir bakışın ötesinde yer alan dünyayı görme biçimlerini tanımaya olanak sağlamaktadır. Bununla birlikte, 1990'ların son on yılı öncesine kadar alana ilişkin dağınık, az sayıda çalışma olduğu bilgisini veren Rust ve Monani, ilgili çalışmaların hızla artmasının da bu değişimi somutlaştırdığını imlemiştir (2013, s. 4). Chu (2016, s. 11), özellikle *Yarıdan Sonra* (2004) ve *Uygunsuz Gerçek* (2006) gibi bir dizi çevresel felaket filmi ve çevre belgeselinin küresel başarı kazanmasının ardından, ekoeleştirici ve film çalışmaları arasındaki birlikteliğin ekosinema çalışmaları çatısı altında buluştuğunu söyleyerek değerler dizisindeki bu değişimi onaylamaktadır. Bu değişimin ilk adımı, Anderson'un, 1975'te ilk kez kullandığı ekosinema teriminin, 2004 yılında Macdonald tarafından gündeme yeniden getirilmesiyle olmuştur.

Macdonald, "Toward an Eco-cinema" [*Eko-sinemaya Doğru*] (2004) adlı makalesinde irdelediği bir dizi avangart filmin, insanın ötesindeki dünyaya yönelik düşünümseelliği arttırdığını öne sürerken, ekosinemaya analitik bir çerçeve kazandırmaya çalışmaktadır. Ortaya çıktığı ilk günden günümüze değin, sinemanın gündelik yaşamın gerçekliğinden kaçışa ön ayak olduğunu hatırlatan Macdonald, günümüzde kaçış ve gerçeklik arasında ilişkinin çelişkili bir duruma büründüğünü söylemektedir. Yoğunluklarımızdan kaçıp soluklanma, yavaşlayıp kısa bir ara verme isteğimiz ile filmlere giderek ya da televizyon izleyerek tüketimi arttırmamız bu çelişkinin başlıca nedenidir. Medya tüketimimizin her zamankinden yüksek seviyelere ulaşması, doğal kaynakları ve elimizde kalan doğal dünyayı gitgide daha fazla tehlikeye atmaktadır. Macdonald bu noktada, ekosinemanın temel görevini "geleneksel medya izleyiciliğine seçenek sunmanın bir yolu olarak algının yeniden eğitimi" şeklinde belirlemektedir (2004, s. 109). Ona göre ekosinema, "modern yaşam makinesi içerisindeki geleneksel tüketimciliğe bir ara vermeyi sağlayan cennet gibi bir bahçe sunmanın bir yolu[dur]" (2004, s. 109). Diğer bir deyişle ekosinema, görüntülerin hızla tüketildiği bir çağda "görüntü tüketim hızını yavaşlatmak" ülküsünü benimseyen, "sinemayı algısal bir yeniden eğitime biçimi olarak kullanma girişimleri[dir]" (Macdonald, 2016, s. 635, 636).

Macdonald, ele aldığı avangart filmler üzerinden ekosinema kavramının belli başlı niteliklerini belirlemeye girişmiştir. Bu filmler yoğun, hızlı medya tüketimine ara verip soluklanmanın yanı sıra, günden güne yitirilen doğanın değerini anlamaya yönelik bir düşünümseellik ve farkındalık geliştirmeye katkı sağlamaktadır. Macdonald'a (2013, s.

19)³⁰ göre bu filmler, izleyicilerde sabır ve farkındalık –ki bunlar, doğal çevrenin değerini anlama ve ona bağlılığı sürdürme adına önem taşıyan bilinçli olma nitelikleridir– yaratan sinemasal bir deneyim içinde doğal dünyayı betimlemektedir. Macdonald (2013, s. 19-20), bu film ve videoları, tecimsel medya ürünlerinin karşısına konumlandırmaktadır. Bu bağlamda, ekosinemanın temel görevi tüketimi teşvik eden, geleneksel Hollywood tarzı filmler ya da çevre yanlısı görünen, geleneksel belgesel anlatıları üretmek değildir: Geleneksel medya izleyicisine seçenek sunan yeni bir tür film deneyimi sağlamak ve çevre açısından daha ilerlemeci bir düşünce yapısının gelişmesine yardımcı olmaktır. Macdonald’a göre geleneksel medyanın, izleyiciyi cezbeden doğal güzellikleri betimleme şekli ideolojiktir; statükoyu pekiştirir ve izleyicide kayıtsızlık yaratma ve geleneksel varsayımları pekiştirme gibi olasılıklara açıktır. Yazar bu bağlamda, geleneksel medya estetiğinin bu ideolojisini ters yüz eden avangart filmlerin, algılarımızı yeniden eğitebilecek estetik seçimlerini tartışmaya açmaktadır. Bu unsurlardan biri “uzatılmış süre”dir (2013, s. 21). Geleneksel tecimsel filmlerde ve televizyonda gördüğümüz güzel görüntüler, ekranda kısa süreliğine ve öne çıkarılan daha önemli melodramatik eyleyimlerin art ortamı olarak görülmektedir. İzleyiciler, dolaylı olarak manzara ve mekânın güzelliklerini, sürekli dikkat ya da bağlılık talep eden bir şey olarak değil, geçici ve görece önemsiz olarak görmek için eğitilmiştir. Macdonald’a göre, izleyicinin izlediği güzel görüntülere odaklanabilmesi ve bunları sürdürülebilir bir dikkatle izleyebilmesi, süresi uzatılmış çekimler aracılığıyla gerçekleşebilir. Dolayısıyla “görece durağan görüntülerin uzatılmış çekimleri, izleyiciden yavaşlamaları ve gördükleri şeyi keşfetmelerini istemenin bir yolu” olarak kullanılmaktadır (2013, s. 22). Yazar, eşdeğer bir biçimde yönetmenin görüntülere bakış biçimini de “uzatılmış bakış” olarak tanımlamaktadır (2013, s. 26). Bu bakış, izleyiciden “manzara betimlemelerine tefekkür eden bir gözle bakma[yı]” talep etmektedir (2013, s. 23). Algılarımızı yeniden eğitip dış dünyaya olan bakışımızı değiştirecek diğer bir unsur ise filmin belli belirsiz, ağır ilerleyen yapısıdır (2013, s. 33). Özetlenecek olursa, Macdonald’ın önerdiği estetik anlayış durağan/yavaşça akan görüntüler, uzatılmış çekimler, uzun ve süreklilik arz eden bir seyre dayalı uzatılmış bakış ve son olarak, tefekküre, diğer bir deyişle üzerine yoğun düşünmeye dayanan bir izleme deneyimine dayanmaktadır. Macdonald’ın tanımladığı

³⁰Macdonald’ın, gözden geçirip yeniden düzenlediği ancak aynı tartışmaları yürüttüğü 2004 tarihli “Toward an Eco-Cinema” adlı yazısı, *Ecocinema: Theory and Practice* (2013) adlı derlemede “The Ecocinema Experience” adıyla yeniden yayınlanmıştır.

ekosinema anlayışı çevreye duyarlı, doğal kaynakları ölçülü kullanan ve bilinçli tüketimi özendiren bir film yapım süreciyle tamamlanmaktadır (2013, s. 28). Böylesi filmler, hem taşıdıkları simgesel değerler hem de izleyicinin algısını yeniden eğitime olanağı sağlamaları yönüyle farklı coğrafyalarda yer alan doğal güzelliklerin korunmasını da teşvik edebilir (2013, s. 34).³¹

Macdonald'ın ortaya koyduğu avangart eko-estetik, ekosinema çalışmalarının bir ayağını oluşturmaktadır. Ekosinema çalışmalarının tarihselliğiyle eş doğrultulu olarak Paula Willoquet-Maricondi'nin derlediği *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film* [*Dünyayı Çerçevelemek: Ekoleştirir ve Sinema Araştırmaları*] (2010) adlı çalışmadan söz edilmelidir. Willoquet-Maricondi'ye (2010a, s. 9-10) göre ekosinema, çevre hukukuna ilişkin belirli konuları araştırarak ya da daha genel anlamda, manzaradan yaban yaşama, doğayı ana odak noktası haline getirerek çevre sorunlarıyla açık bir biçimde ilgilenen filmleri tanımlamak için geçerlilik kazanmıştır. Willoquet-Maricondi, bir medya türü olarak ekosinemanın, izleyicileri etkin bir biçimde bilgilendirmeyi amaçlayan ve ekolojik anlatım sorunlarını ele alma konusunda izleyici katılımını teşvik eden uzun ve kısa metrajlı kurmaca, belgesel ve deneysel filmler/videoları kapsayan tür ve üretim biçimlerinin aşkınlığına³² vurgu yapmaktadır. Ona göre bu filmler; çevre bilinci, doğal ortamların korunması ve politik eylemlerin geliştirilmesi noktasında da etkin bir pay üstlenmektedir. Bu nedenle ekosinema, izleyiciyi bu gezegende yaşamının ne anlama geldiğini, daha kapsamlı ve mantıklı bir biçimde düşünmeye zorlayan filmleri kapsamaktadır. Willoquet-Maricondi, bir araç [medium] olarak ekosinemanın harekete geçirme işlevine vurgu yaparken, araca ekoloji-politik bir görev de yüklemektedir. Yazar bu görüşünü, filmler arasında ayrıma giderek gerekçelendirmektedir. Ona göre (2010a, s. 44) gerçek dünyanın temsilleri olmaları

³¹Öte yandan, Macdonald'ın ilerleyen yıllarda ekosinema yaklaşımının kapsamını genişlettiği görülmektedir. Yazar (2016), bir başka çalışmasında popüler film, belgesel ve önceki çalışmalarında da ele aldığı yavaş sinema örneği olan üç eko-film anlatısını, çevresel ve ekolojik sorunlara yönelik anlamların nasıl üretildiğini saptamak üzere mercek altına almaktadır.

³²Bu aşkınlık, filme film olmanın ötesinde 'değiştiren, dönüştüren' bir sorumluluk yüklemektedir. "Başarılı bir ekosinema bizi nasıl harekete geçirir?" (2010, s. 27) sorusundan yola çıkan Mark Minster, ekosinemaya atfedilen aşkınlığı 'yükseliş retoriği' ile açıklamaktadır. Yükseliş retoriği, izleyiciyi çevre sorunlarına daha duyarlı bir biçimde yaklaşabileceği bir konuma yerleştirmektedir. Filmler, izleyiciye çevre sorunlarının üstesinden gelme adına bir araya gelme bilinci aşılayıp ortak bir yükseliş için rehberlik etmektedir. İzleyiciyi harekete geçiren, onları ortak bir paydada buluşturan, bütüne dâhil olmaya teşvik eden filmlerde var olan bu retorik, bir 'öz birliği' yaratmaya çalışmaktadır. Öz birliğinin temelinde, doğa ve diğer insanlarla yeniden bir araya gelerek yitirmiş olduğumuz birliği sağlama isteği, aşkınlık ve ortaklaşa bir yükseliş arzusu bulunmaktadır (s. 36-37). Minster, bu bağlamda, ekosinemanın görevini "bizleri, gezegenin karşılaştığı zorlukları görebileceğimiz bir noktaya yükseltmek, duygu uyandırmak, birbirimizle ve değerlerimizle özdeşleşmemizi olanaklı kılma adına elimizden geleni yapmaktır" (s. 38).

nedeniyle filmler, bize maddesel ve canlı ortamları algılayıp onlarla ilişki kurma yolları sunan sanal ortamlardır. Bu bakış açısıyla çevre odaklı, özgül bir sinema türü olarak ekosinema, bize doğal dünyayı nasıl temsil edeceğimiz ve onlarla nasıl ilişki kuracağımız konusunda alması modeller sunabilir; bu modeller, o dünyayla daha sağlıklı ve sürdürülebilir bir ilişki kurma potansiyeline sahiptir. Yazar, bireyleri çevre sorunlarına karşı eğitmeyi ve kişisel ve politik eylemleri teşvik etmeyi amaçlayan filmler ile çevreci filmler arasında ayrıma gider. Willoquet-Maricondi'ye (2010a, s. 45, 47) göre ekosinema, bilinç artırıcı ve eylemci ereklere sahip olmasının yanı sıra gezegen sağlığını etkileyen güncel konular ve uygulamalar hakkında farkındalığı artırma sorumluluğu da taşımaktadır. Ekosinema, yerel ve küresel ölçekte, gündelik ya da uzun süreli, bireysel ve toplumsal seçimlerde somut değişiklikler yaratmak için düşünceleri güdüleyerek izleyicilerin kişisel ve politik eylemlerine esin kaynağı olma adına apaçık bir çaba göstermektedir. Buna karşın, değişken ölçülerde çevre yanlısı, doğayı koruma yanlısı ya da sürdürülebilirlik yanlısı bakış açıları sunsalar da çevreci filmler, kültürün insanmerkezci dünya görüşüne karşı çıkmaktan çok, onu olumlamaktadır. Özetlemek gerekirse, Willoquet-Maricondi'nin tanımına uyan ekosinema filmleri, şu iki eğilimi göstermektedir: (i) ekosistem ve doğanın tüm bileşenlerinin –hava, su, toprak ve canlı varlıklar– değerini anlamaya yardımcı olan şiirsel ve derin düşünmeye dayalı bir biçim; (ii) sağladığı bilgiyle eyleme geçmemiz için kaygı uyandıran, bilgilendiren, eğiten ve güdüleyen, apaçık eylemci bir yaklaşım (2010a, s. 45). Willoquet-Maricondi'nin görüşleri, belirli ölçüde Macdonald'ın görüşleriyle kesişmektedir³³ ancak yazar, ondan farklı olarak aktivist belgeselleri de ekosinema örnekleri olarak görmüştür.

2.6.2. Daha geniş kapsamlı bir ekosinemaya doğru

Çevreci eğilimler gösteren tecimsel filmlerin ötelenmesi, Willoquet-Maricondi'nin ekosinemaya yönelik çizdiği sınırlayıcı çerçevenin eleştirilmesine neden olmuştur. Rust ve Monani hangi filmlerin, ne şekilde izleyicilere esin kaynağı olacağını, ekosinemayı neyin oluşturduğunun anlaşılabilirliğine dikkat çekerken, ekosinema eleştirmenlerinin üzerinde uzlaştıkları bazı görüşleri şu şekilde sıralamaktadır:

İlkin, tüm sinemanın tartışmasız bir biçimde kültürel ve maddesel olarak bütünleşik olduğunda hemfikiriz. İkinci olarak, kişisel politik görüşlerimiz ne olursa olsun, baskın, tüketime dayalı davranış biçiminin, yalnızca insani etkileşimlerde değil, aynı zamanda

³³Willoquet-Maricondi, deneysel ve avangart ekosinemanın, hem sinema hem de dünyayla alması ilişki kurma biçimleri için gerekli koşulları yaratmaya yardımcı olabileceğini ekleyerek bunları da olumlamaktadır (2010b, s. 50).

insandışı dünyaya yönelik de sorunlu bir gidişatı ortaya koyduğunu; sinemanın da bu gidişatı nasıl düşleyebileceğimize, ona nasıl yaklaşacağımıza ya da karşı çıkacağımıza ilişkin bir pencere sunduğunu kabul etme eğilimindeyiz. Üçüncüsü, Sean Cubitt'in açıkça belirttiği üzere, "Her ne kadar pek çok film, doğaya ilişkin ideolojiler de dâhil olmak üzere günümüzün yaygın ideolojilerine bağlı kalıyorsa da birçoğu, içerdikleri çelişkiler daha zengin olduğundan, eko-politika olarak adlandırılan şeylerin çoğundan; ahlaki, duygusal ve entelektüel olarak daha tatmin edicidir."³⁴ Öz olarak, tüm filmlerin üretken, ekoeleştirel keşifler sunabileceğini ve titiz çözümlemelerin, ilgi çekici ve şaşırtıcı bakış açılarıyla sinemanın çevremizi saran dünyayla olan çeşitli ilişkilerini ortaya çıkarabileceğinde uzlaşma eğilimindeyiz (2013, s. 3).

Yazarlar avangart, deneysel, sanat, belgesel ya da popüler kurmaca olsun, bir türün diğerinden ayrı tutulamayacağını; her filmin ekolojik okumalara açık olduğunu onaylamaktadır. Cubitt (2013, s. 279) de bu görüşe destek çıkmaktadır. Ona göre, sinema alanında ekoeleştirel yönelimler için asıl zorluk; ekolojik bir film türünü tanımlamak, çözümlemek ya da film kültüründe ortaya çıkan belirgin ekolojik temaları incelemek değildir: Ekoeleştirelinin işleyişini, apaçık olarak çevre temalı olanın ötesinde anlamamız gerekmektedir. Feminist eleştirinin, bazı filmlerde kadının yapısal yokluğunu ortaya koyduğu gibi, çevre sorunlarının yokluğunu açıklamak için ekoeleştirelinin gücünü kullanmak ve 21. yüzyılda, bütüncül bir eleştiri biçimi olarak benzersiz bir biçimde neler sunabileceğini düşünmek gerekmektedir. Cubitt, eko-film eleştirisinin kapsayıcı amacını; "politik bir program dayatmak ve bilimsel gerçeğin, hâlihazırdaki izler kitleye daha verimli bir şekilde iletilmesini önermekten öte, çevreye yönelik savların müzakere edilip tartışılması adına politik yaşamda bir yer açmak için kamusal alanlar yaratılmasına yardımcı olmak" şeklinde açıklamaktadır (2013, s. 295). Willoquet-Maricondi'nin yaklaşımındaki temel sorunlardan bir diğeri, Ingram (2013, s. 48) tarafından "izleyici yatkınlığı" olarak saptanmıştır. Ingram'a göre, izleyicinin dünya görüşüne uyan filmleri seçme eğiliminde olduğu göz önünde bulundurulduğunda, bir filmin izleyicide –öğrenme yoluyla– yeni davranış ve içgörüler yaratabilmesi, izleyicinin yeterli ölçüde bir ön eğilime sahip olmasına bağlıdır. Chris Tong (2013, s. 118) da sinemanın ne olması gerektiğine ilişkin katı biçimsel tanımlamalara karşı çıkmaktadır çünkü bunlar, bize hangi filmlerin ne anlama geldiği ya da belirli filmlerin, belirli insanlar için ne anlama geldiği hakkında

³⁴İlgili alıntı, Cubitt'in *Eco media*'sı (2005), sayfa 1'den alınmıştır.

hiçbir şey söylememektedir.³⁵ Tong’a göre, filmlere ilişkin estetik yargıların paylaşılması, akademik bir uygulamayı biçimi olarak çok daha anlamlı ve kapsayıcıdır. Bu bakımdan, eko-filmler hayvanları, bitkileri, manzaraları, ekosistemleri, doğal ortamları vb. doğrudan gösterme zorunluluğundan kurtarılabilir çünkü eko-film ölçütleri, sıklıkla bu türden bir bilişsel içeriği içerip içermediğine indirgenmektedir. Filmleri, çevreci bir eyleme teşvik edip etmediğine göre sınıflayan Willoquet-Maricondi’nin yaklaşımını da eleştiren Tong, bu türden politik yönelimli bir formülasyonda eksik olanın, ironik bir biçimde politikanın kendisi olduğunu söylemektedir. Ona göre, estetik olanı salt politik olana mal etmek, estetik yargıyı en başından politik bir katılım biçimi olarak devre dışı bırakmaktadır ve ‘çevreci eylemcilik’ ile uyumsuz olan politik eylem biçimlerini reddetmektedir.

Çalışmanın bu bölümünü, Rayson K. Alex ve S. Susan Deborah’ın, şimdiye değin tartışılan yaklaşımlar üzerine yaptıkları bir değerlendirme ile noktalamak uygundur. Alex ve Deborah (2016, s. 2), MacDonald ve Willoquet-Maricondi gibi araştırmacıların önerdikleri yaklaşımların, ekosinemayı bir ‘tür’ olarak tanımlama eğilimi gösterdiğini; buna karşın, Monani ve Rust gibi araştırmacıların ise ekosinemayı, film türü olarak görmekten çok, onun ‘kuramsal boyut’una vurgu yaptığını söylemektedir. İlk eğilim; çevre ile ilgili kaygıları açıkça dile getiren, aktivist belgeseller ve sanat sineması örneklerini ekosinema olarak görürken, bir tür olarak ekosinema’nın içermesi gereken filmleri imlemektedir. İkincisi ise Rust ve Monani’nin deyişiyle, ekosinema çalışmalarını salt apaçık çevre-bilinçli iletiler sunan filmlerle sınırlamamaktadır: Ekosinema kapsamında, “kurumsal Hollywood yapımları ve bağımsız avangart filmlerden üretici, tüketici ve metinlerin etkileşim içinde olduğu geniş ölçekli medya sitelerine kadar olan yayılım alanı” da araştırılmalıdır (Rust ve Monani, 2013, s. 2).

2.6.3. Hollywood ve ekosinema çalışmaları

Hollywood odaklı ekosinema çalışmalarının, çift yönlü bir eğilim gösterdiğini söylemek olanaklıdır. Bazı düşünürler, tecimsel eko-filmlerin gözleri yeşile boyadığını savunmaktadır (Moore, 2017). Bazıları da bu filmlerin, tecimsel olsalar bile çevreci bir ütopya kurma olanağı sağlayan iletiler sunabileceğini (Brereton, 2005, 2016), duygulanım yoluyla izleyicide bilinç yaratabileceğini (Ingram 2013, 2014; Weik von

³⁵Tong’un bu eleştirisi, çalışmanın “Bir Ekoloji Olarak Sinemaya İlişkin Yaklaşımlar” başlığı altında değinilecek olan Adrian Ivakhiv’e ve “insan-dirim-yer-biçimli [anthrobiogeomorphic] bir makine” olarak formüle ettiği sinema anlayışına yöneliktir.

Mossner 2014a, 2014b) öne sürmektedir. Hollywood'un çevreci iletiler verirken anlatsal ve estetik seçimler (ve tecimsel kaygılar) ile bu iletileri bulanıklaştırdığını savunan düşünürler de bulunmaktadır (Murray ve Heumann, 2009). Bunlara ek olarak, Hollywood'a içkin birtakım kaygılar taşıyıp verdikleri çevresel iletilerle çelişen ancak yine de özellikle gençlerin çevresel edimler kazanmasına ön ayak olabileceğini öneren eko- canlandırma ve çizgi filmlere ilişkin çalışmalar da bulunmaktadır (Murray ve Heumann, 2012; Whitley, 2012).

Pat Brereton yolculuk, western, bilim kurgu gibi farklı türden popüler kurmacaları irdelediği *Hollywood Utopia: Ecology in Contemporary American Cinema* [*Hollywood Ütopyası: Çağdaş Amerikan Sinemasında Ekoloji*] (2005) adlı kitabında, filmlerde doğrudan, yoğun doğa temsillerinin bilinçli olarak öne çıkarıldığını savunmaktadır. Doğanın dolayimsız çağrışımlarının bu apaçık hali, filmin zaman ve mekânının hizmetine sunulmaktadır. Böylelikle türlü çevre sorununun üstesinden gelip kendisine bir sığınak bulmayı başarabilen başkahramanlarıyla doğa, filmlerde izleyiciye doğrudan hitap edebilir hale gelmektedir. Romantik ya da tepeden inme bir art ortam olarak hizmet etmek yerine, doğaya ilişkin bu çağrışımlar, öz-bilinçli olarak öne çıkarılmakta ve sonuç olarak, insanları çevreye bağlayan ekolojik bir üst-anlatı geliştirmeye yardımcı olmaktadır (2005, s. 13). Brereton, yaygın ideolojilerin aldaticılığı ve kendilerini, kitlelerin gözünde meşru kıldığına ilişkin bildik okumaları ters yüz ederek filmlerin ütöpik çevresel iletiler sunmaya uygun olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre (2005, s. 23) yaygın ideolojiler, “mevcut toplumun eleştirilebileceği ve alması bir toplum modelinin geliştirilebileceği normatif idealler” sunabilir; dolayısıyla “popüler tecimsel sinema, aynı anda ekolojik amaca hizmet edebilecek ütöpik ideallerin tohumlarını ve değerlerini ekebilir”. Brereton, *Environmental Ethics and Film* [*Çevre Etiği ve Sinema*] (2016) adlı kitabında ise bilinçli ya da kimi zaman bilinçsizce, belirli ekolojik sorunlara ve etik tartışmalara ışık tutan ve böylece bu sorunların, kamu bilinci içerisine konumlandırılmasına ön ayak olan çok sayıdaki tecimsel Hollywood gişe filminden, az sayıdaki açık ekolojik sanat anlatılarına değin tüm film türlerinin, ekosinema kapsamında değerlendirilebileceğini belirtmektedir. Brereton, çevre incelemelerinin ekosinemayı duygulanımsal ya da duygusal bir deneyim³⁶ olmaktan öte, bilişsel olarak öncelediği; arzulanan çevre bilincine erişmek için

³⁶İzleyicide, duygusal ve duygulanımsal tepkiler oluşturmaları yönüyle eko-filmlerin hem hoşlanıtı hem de derin düşünceye yol açabileceği, böylelikle farkındalık yaratabileceğine ilişkin bilişsel ekosinema çalışmaları için bkz. (Ingram, 2013, 2014; Weik von Mossner, 2014a, 2014b).

ilk adım olarak bilişsel yabancılaştırmanın araçsallaştırıldığı dar kapsamlı, seçkinci çerçeveye karşı çıkarak Rust, Monani ve Cubitt ile ortak noktada buluşmaktadır.³⁷ Chao-Ping Hong ile yaptığı bir başka çalışmada, *Hollywood Utopia*'daki görüşlerini sürdüren yazar, doğaya/ekolojiye ilişkin daha geleneksel, romantik kaygılar taşıyan televizyon belgeselleri ve diğer belgeseller ile ekolojik sorunları, çoğunlukla teğet geçerek öne çıkaran kitle odaklı kurmaca filmler arasında bir ayrıma gitmektedir. Yazarlar (2013, s. 172), tüm film türlerinin çevre sorunlarının ve ilişkili tartışmaların karmaşıklığını basite indirgeyen herhangi bir formülasyona katkı sunup aynı zamanda, bunların anlamsızlığını ortaya koyabileceğini belirtmektedir. Sonuç olarak ise kurmaca filmler de dâhil tüm filmlerin, “çevre sorunlarına ilişkin farkındalık[ı]” arttırabileceği ve “(çevreci olmayan) geniş bir hedef kitleye ulaşabileceği” savunulmaktadır (Brereton ve Hong, 2013, s. 186). Öte yandan, alanın tanım ve kanon oluşturma çabalarının ötesine geçmesi gerektiğinin de altını çizen Brereton (2016), alanyazında tartışılabilen birçok ekolojik ve etik savı desteklemeye yardımcı olmak için görgül bir bulgu tabanı geliştirilmesi gerektiğine vurgu yapmaktadır.³⁸ Böylelikle ekosinemanın çevre ve etik gündeminin, izleyicilerin gelecekteki davranışsal değişimleri üzerindeki etkilerini değerlendirmek ve ölçmek olanaklı hale gelebilecektir. Görgül izleyici çalışmalarının, çevresel metin çözümlemelerinin bazı yapılarını sorgulamaya ve açığa çıkarmaya yarayabileceğini belirten Brereton, metin çözümlemenin de aynı meselenin farklı yönlerini sorgulaması açısından gerekli olduğuna vurgu yaparak iki yöntem arasındaki karşılıklı bağımlılığa ve ilişkiselliğe dikkat çekmektedir.

Robin L. Murray ve Joseph K. Heumann, ekoeleştirel film çalışmalarına ilişkin birçok çalışma yürütmüştür. Yazarlar, çoğunluğunu Hollywood yapımı eko- kurmaca ve belgesellerin oluşturduğu filmlerdeki temsil, sorun ve ilişkileri popüler kurmaca filmler (2009); Western (2012); çevreci çizgi filmler³⁹ (2011); çevre felaketleri (2014); korku

³⁷Brereton, Chao-Ping Hong ile yaptığı çalışmada da “sınırlı/seçkinci bir ekosinema çerçevesi” (2013, s. 172) olarak nitelediği Macdonald ve Willoquet-Marricondi gibi düşünürlerin ekosinema yaklaşımlarından ayrılmaktadır.

³⁸Brereton bu kapsamda, metin çözümlemelerinin varsayımlarını sınamak için çeşitli odak (öğrenci) gruplar üzerine çalışmalar yürütmüştür (Brereton ve Hong, 2013; Culloty ve Brereton, 2017). Kääpä (2013b, s. 110) da izleyici çalışmalarının önemine vurgu yaparken, izleyiciyi ‘araştırma öznesi’ ve ‘kuramsal olanı doğrulamanın aracı’ olarak konumlandırmaktadır.

³⁹Murray ve Heumann, çevreci çizgi filmleri “çevre sorunlarını dile getiren ve içinde bulunduğu tarihsel ve kültürel koşullara karşılık gelen çevreci bir iletiyi benimsemiş, uzun ya da kısa canlandırma filmler” olarak görmektedir (2012, s. 2; 2014, s. xix). *The Idea of Nature in Disney Animation: From Snow White to WALL-E [Pamuk Prenses’ten Wall-E’ye Disney Canlandırmalarında Doğa Düşüncesi]* (2012) adlı kitabında, Hollywood yapımı canlandırma filmleri irdeleyen David Whitley de benzer görüşleri savunmaktadır. Ona (2012, s. 16) göre duygulanım sonucu kabaran duygular ve mizah, düşünce ve eleştirel katılıma bir engel

türü ve doğa (2016) ve kent ekoeleştirisi (2018) bağlamlarında ele almıştır. Rust, Monani ve Cubitt'in ekosinema yaklaşımını benimseyen yazarlar her filmin, içerdikleri potansiyele bağlı olarak ekosinema tartışmaları kapsamında incelenebileceğini savunmaktadır (2014, s. xiii). Film endüstrisinin tıpkı insanlar gibi, doğayı olanak dâhilinde sömüren teknolojileri hem kullandığını hem de eleştirdiğini (2009, s. 17) savunan yazarlar, filmlerin çevre sorunlarını, görüntü ve çelişkili iletilerle örtbas ettiğini ileri sürmektedir. Onlara göre filmler, bir yandan çevresel bozuluma katkı sağlamakta, diğer yandan da bu bozulumu ve sorunları görünür kılarak bunlara dikkat çekmektedir. Yazarlar bu bağlamda, izleyiciye çevresel iletiler sunan filmlerin, ancak daha yeşil politikalar edinen bir film endüstrisiyle desteklenmesi koşuluyla izleyiciyi çevresel eyleme yönlendirebileceğinin altını çizmektedir (2009, s. 205).

Ellen E. Moore, *Landscape and the Environment in Hollywood Film: The Green Machine* [*Hollywood Sinemasında Manzara ve Çevre: Yeşil Makine*] (2017) adlı çalışmasında popüler kurmacaların doğadan öte, egemen ekonomik ve politik çıkarları açığa çıkarabilecek tartışmalı simgesel manzaraları temsil ettiğini belirtmektedir (2017, s. 1). Bu varsayımını doğrulamak için süper kahraman, polisiye, çevresel gerilim, aile, dram, bilimkurgu ve Western gibi farklı türlere ait Hollywood filmlerindeki çevre temsillerini 'ekonomi politik', 'manzara' ve 'tür' bağlamlarında irdelemektedir. Moore (2017, s. 1-3), çevresel bozulunun filmlerdeki görünümünü incelemeye dört eğilimin önemini vurgulamaktadır. İlki, az sayıda ancak güçlü çok uluslu şirketin gitgide egemen olduğu Amerikan medya endüstrisinin artan ekonomik ve politik etkinliğidir. Bu medyalar, önemli çağcıl çevre sorunlarının dolayimli temsilleri üzerinde belirgin etkilere sahiptir.⁴⁰ İkinci olarak, insanlığın yeryüzüne verdiği zararlara ilişkin farkındalık artmıştır. Bu bağlamda, başta iklim değişikliği olmak üzere küresel çevresel sağlığa ilişkin gündem, ana akım medya ve konuyla ilgilenen insanlar arasında süregelen kamusal tartışmalarda kendisine zemin bulmuştur. Üçüncüsü, medyanın çevresel sorunlara olan ilgisindeki artıştır. Moore, son eğilimi ise eğlence medyasının, izleyiciler için çevre sorunlarını nasıl inşa ettiğini incelemek şeklinde açıklamaktadır. Moore için filmlerdeki

oluşturmaz; tersine, önemli sorunların prova edilip az da olsa keşfedilebileceği görece güvenli bir alan sunabilir ve böylelikle başta gençler olmak üzere tüm izleyicilere, kültürel bir savaşım alanı sağlayabilir. Dahası, duygusal ve estetik bir kaynak olarak görülebilecek bu film geleneği yoluyla gençlerde, günümüzün çevre sorunlarının üstesinden gelmek ve bunlardan ders çıkarmak için önem taşıyan ilgi, alaka, anlayış ve müzakere isteği uyandırılabilir (Whitley, 2012, s. 161).

⁴⁰Moore, tekelleşmiş ve yoğunlaşmış medya piyasasındaki kâr güdüsünün, yatırım süreçlerinden içerik belirlemeye ve pazarlama stratejilerine değin, Hollywood endüstrisindeki birçok sürece egemen olduğunu imlemektedir. Hollywood'un ekonomi-politiğine ilişkin ilgili tartışma için bkz. (Moore, 2017, s. 5-8).

doğal manzaralar, egemen kültürün ve erkin kendi ideolojilerini meşrulaştırıp görünür kıldığı; izleyiciyi, kendilerinden bağımsız olarak var olduğunu bilmelerine karşın doğayı kültürün inşa ettiği, insandan bağımsız olarak düşünemeyecek bir doğa imgelemine ikna etmenin aracıdır. Yazar, filmlerde çoğunlukla egemen olan manzara temsillerinin “(değerler, sınırlar ve kültürün temelindeki düşünceleri açığa çıkaran) ‘ideoloji olarak manzara’ ile (düzeltmesi gereken bir durum olarak) ‘bir sorun olarak’ manzara” olduğunu belirtmektedir (2017, s. 13). Dolayısıyla doğanın kendisinden çok, kültür endüstrisindeki yaygın kaygıların içine sızdığı tartışmalı simgesel manzara inşası, Hollywood çevre temsillerinde belirgin bir biçimde öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, manzarayı tür ile ilişkilendiren Moore, inşa edilmiş manzaralar aracılığıyla hem farklı çevre sorunlarının, farklı türden filmlerde nasıl temsil edildiğinin hem de kültürden beslenirken kültürü etkileyen, çeşitli uyaşımlara dayalı tür filmlerinin, sorunu tanımlama ve sergileme biçimlerinin aydınlatılabileceğini savunmaktadır (2017, s. 14, 15). Kâr odaklı Hollywood endüstrisi, olabildiğince çok sayıda film yapımcısı (ürün sponsoru ve tüketici) çekmek için popüler film metinleri üretmek istemekte ve bu nedenle de güncel, geniş çapta ilgi çeken konular seçmektedir.⁴¹ Dolayısıyla çok satacak ‘tür’deki filmlerin sürekli olarak üretilmesi, Hollywood’un kâr-odaklı bir endüstri olarak işlerliğini sürdürecektir. Yazar, Hollywood’un çeşitli uyaşımlar ve belirli kalıplara dayanan tür filmleri aracılığıyla karmaşık ekolojik sorunlara kolaycı çözümler sunduğunu, çoğunlukla da izleyicinin çevresel korkularını yatıştırmaya çalıştığını öne sürmektedir. Bu filmlerin, çevre sorunlarına ilişkin artan endişelere karşı izleyicileri uyarmak yerine, onların haklı korkularını gidermeye çalıştığını, metalaştırma yoluyla çevreyi tüketilecek bir ürüne dönüştürdüğünü ve tüketimini teşvik ettiğini belirtmektedir (2017, s. 16-17). Moore’a göre filmler, çarpıcı bir çevre felaketinin gösterilmesiyle başlasa da izleyici asla kendisini harekete geçirecek bir eylem çağrısı duymamaktadır: Filmlerde ya kimse suçlanmaz ya da şirketlere, hükümete yöneltilen basite indirgenmiş suçlamalar duyulur. Böylelikle hiç kimse, güncel çevre sorunlarına kendi olası katkısını sorgulamaya teşvik edilmez. Filmler, var olan çevre sorunlarıyla ilgili eyleme geçmeye teşvik etmemektedir çünkü kötülüğü tek bir bireye yükleyerek var olan sorunları ya bireyselleştirmekte ya da bir şirketi etkisizleştirerek sorunun çözümünü basite indirgemektedir (2017, s. 248, 250).

⁴¹Metinde popüler film olarak çevrilen filmler için yazar “tent-pole texts” ifadesini kullanmıştır. “Tent pole” Amerikan İngilizcesinde, “Çok başarılı olması, başarılı olup bir dizi ilişkili ürün ya da filme sermaye sağlaması beklenen film” anlamına gelmektedir (<http://7>).

Bununla birlikte, Moore'un dikkat çektiği diğer bir mesele de gişede çoğu başarısız olan eleştirel filmlerdir. Bu türden filmler yapmak yeterli değildir çünkü günümüzün yoğunlaşmış Hollywood ortamında başarılı olmak için filmlerin onları tanıtacak büyük stüdyolar tarafından seçilmesi ve izleyicilerin onları görmek için para ödemeyi istemesi gerekmektedir. Hollywood'un var olan yapısı, hem tüketicinin istek ve arzularına kulak kesilen hem de gerçekliğin soruşturulması için değil, kaçış ve oyalanma amacıyla filmlerin yapıldığı ve tüketildiği, karşılıklı olarak birbirini güçlendiren bir düzendir (2017, s. 256-258). Dolayısıyla hem çevresel yıkım ve bundaki payımıza ilişkin meşru korkuları azaltan hem de kaygılarımızı arttıran Hollywood filmleri, sayısız çevre sorununun yüzeysel olarak ele alındığı, kâr ve tüketimi önceleyen tecimsel bir "yeşil makine"dir (2017, s. 260).

Çalışmanın bu bölümü, ABD ekosinema çalışmalarında yürütülen tartışmaları serimlemiştir. Öte yandan, ekosinema çalışmaları belirli coğrafyalarla ya da kültürlerle sınırlı kalmamıştır. Hollywood dışında kalan ülke sinemaları ya da çok uluslu filmlerin, hem yapım hem de içerik açısından taşıdıkları ulusötesi içerimleri araştıran çalışmalar da bulunmaktadır.

2.6.4. Ulusötesi ekosinema çalışmalarına ilişkin yaklaşımlar

Sheldon H. Lu ve Jiayan Mi'nin *Chinese Ecocinema: In the Age of Environmental Challenge* [*Çevresel Mücadele Çağında Çin Ekosineması*] (2009) adlı derlemeleri, Hong Kong ve Tayvan'ı da kapsayacak şekilde Çin ekosinemasına yönelik tartışmalar içermektedir. Derlemenin giriş yazısında Lu (2009, s. 2), ekosinemayı "insanın fiziksel çevre, toprak, doğa ve hayvanlarla ilişkisini biyomerkezci, insanmerkezci olmayan bir bakış açısı" ile dile getiren, "ekolojik bilinci olan" sinema şeklinde tanımlamaktadır. Yazar, Çin'de yaşanan politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel gelişmeler ile ekoloji ilişkisinin Çin sinemasında belirginlik kazandığını belirtmektedir. Yazarın verdiği bilgilere göre 1990'lar ve yirmi birinci yüzyılın başlarında yaşanan çevresel ve kentsel yıkımlar Çin sineması, edebiyatı ve diğer sanat dallarında önemli temalar olarak ortaya çıkmıştır. Küreselleşme ve modernleşme ile ilişkili olarak kendisini yeniden yapılandıran ulusun ekosisteme körleştğini söyleyen Lu, daha önce görülmemiş boyutta ortaya çıkan modernleşme kaynaklı yıkım nedeniyle Çin sinemasında biyoetiğin öne çıktığını vurgulamaktadır. Kent merkezlerinin gürültülü sokaklarından uzakta, el değmemiş organik toplulukların ve huzur dolu, modern-öncesi yaşam biçimlerinin ekranda görünürleştğine dikkat çeken yazar, bunu modern-, kapitalizm-öncesi yaşam biçimlerine

duyulan özlem duygusuyla açıklamaktadır. Lu, sinema söyleminde yenilenmiş bir tinselliğin belirginleşmesinin de bu süreçleri desteklediğini imlemektedir. (Budist) bütüncül düşünceye dönüş, hayvanlara yönelik insanmerkezci olmayan bir yaklaşım, zihinsel engelli insanları ve fiziksel engelli vatandaşları önemseme ve ‘yeşil bir saltanat’ın tesis edilmesi, biyomerkezci bu yeni görünümün belirtileri arasındadır (2009, s. 7). Lu, Çin ekosinemasında belirginleşen temaları şu şekilde sıralamaktadır:

1. Sıradan insan yaşamlarının; amansız devrim, modernleşme ve sanayileşme süreçlerinde doğanın tahribatı ve çevresel bozulumdan nasıl etkilendiği.
2. Kentsel planlama, yıkım ve yerinden etmenin; sıradan yerleşimcilerin yaşamlarına etkileri. Şehirdeki göçmenlerin kaderi.
3. Fiziksel ya da zihinsel engelli insanların yaşamları ve savaşmaları.
4. İnsanlar ve hayvanlar arasındaki ilişki.
5. Uygur şehir halkının gündelik alışkanlıklarından farklı organik, müşterek bir yaşam biçiminin yansıtmı ve betimi. Bu tür öyküler, genellikle Çin’in etnik azınlıklarıyla ilgilidir ve uzak coğrafi bölgelerde geçmektedir.
6. Tinsel bütüncül düşünce ve edimlere dönüş ve bunu, ticarileşmiş bir toplumda yapmanın zorluğu (2009, s. 7-8).

Pietari Kääpä ve Tommy Gustafsson, ulusötesi ekosinema tartışmalarına yön veren *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation* [*Ulusötesi Ekosinema: Ekolojik Dönüşüm Çağında Sinema Kültürü*] (2013) adlı derlemelerinin giriş bölümünde, sinemanın küresel çevre politikalarına nasıl katkı sunabileceğinden çok, farkındalık yaratmanın ötesinde bir şey yapıp yapamayacağına ilişkin bir soru yöneltmektedir. Yazarlar, bu soruyla doğrudan yüzleşmeye çalışmanın bir yolunun, ulusötesi kaygılara ve içerdikleri yaklaşımlara dikkat çekmek olduğunu belirtmektedir. Küresel bir ölçüt olarak kabul gören Hollywood ana akım film kültürüne karşı Hong Kong, Bollywood ve Nollywood gibi üretim ve dağıtım yapan sinema coğrafyalarının varlığını imleyen yazarlar, ulusötesi film kültürünü –bir dünya sineması kisvesiyle– kültürel, ekonomik bir ‘öteki’ olarak aykırılaştırmaktan kaçınmaktadır. Ulusötesi sinema, Hollywood’un karşısında ‘öteki’ olarak konumlandırılan ya da tecimsel ana akım sinemadan ayıksı duran bir sanat sineması biçimi olarak sunulmamaktadır; o, salt sanat filmleri olmaktan öte, sinema tarihi boyunca kültürel akış ve dolaşımın öneminin artmasının bir sonucudur. Yalnızca belirli ulusal filmlere ait tematik etki ve dağıtım düzenlemelerini araştırmakla kalmaz; aynı zamanda, iç içe geçmiş küresel film pazarları konusunda artmakta olan bir anlayışla da ilgilenir (Kääpä ve Gustafsson, 2013, s. 4). Buna göre ulusötesi ekosinema, “yerel ve küresel olanın

çatışmasında ortaya çıkan çelişkileri, karmaşıklıkları, engelleri ve fırsatları sorgulayan eleştirel bir inceleme şeklidir” (Kääpä ve Gustafsson, 2013, s. 19).

Kääpä (2013a, s. 26-27) çevre sorunlarını, küreselleşmenin yol açtığı gözle görülür eşitsizliklerin yalnızca bir türü olarak nitelemektedir. Yazar, duygusal arınmaya dayalı izleyicilik biçimleriyle olan ilişkilerimize bilinçli bir şekilde karşı koyan ve onları karmaşıklaştıran metinlere yönelmenin önemini vurgulamaktadır. Farklı ekolojik metinlerin ve ele aldıkları sorunların, özgül yerlere ilişkin içerik çözümlemelerini yapmak, yazara göre kesinlikle gereklidir ancak özellikle çevresel kaygılara yönelik önerilen “küresel” çözümler konusunda bu tür görüşler, dünyayı yapılandıran ulusötesi ekonomik ve jeopolitik sistemler bağlamında da ele alınmalıdır. Kääpä’ya göre ulusötesi ekosinema çalışmaları, dünya çapındaki ekosinemalarda görülen melezlik, sömürgecilik sonrası, diaspora, jeopolitik ve küresel eşitsizlik ekonomisi gibi ulusötesi sinema çalışmalarından doğan kaygıları birer izlek olarak görmelidir. Ayrıca ekolojik sorunların ekosisteme yönelik etkileri, bu sınır ötesi anlatılar aracılığıyla sorgulanmalıdır. Kääpä’nın önerdiği bu türden bir ekosinema, ana akım Hollywood sinemasına egemen olan biçimsel ve anlatısal uyaşımlara almaşık zorluklar sunarak eşitsiz küresel gelişim ve sürdürülebilirlik sorunlarıyla ilgilenmektedir. Yazar, ulusötesi kavramını kolaycı bir şekilde öteki sinema ya da sınır ötesi etkinliklerin betimlenmesi olarak anlamamanın yanlış olacağı uyarısında bulunmaktadır. Buna göre kavram, ‘tüm ekoeleştirel söylemlerin kültürel bütüncüllüğü’ ve ‘sınırlayıcı paradigmalardan ötesinde çalışma gereksinimi’ olarak düşünülmemiştir. Ulusötesi yaklaşımlar, filmlerin ekolojik kaygıları kültürel bağlamlarda nasıl konumlandıklarını görmeyi sağlamalarının yanı sıra, daha kapsamlı bir ekosistem anlayışı uyandırarak onları aynı bağlamdan koparmaya çalışmaktadır. Yazar, bu konumlandırma ve yerinden etme süreçlerinin, genellikle ulus devlet çerçevesinin merkezi mantığına göre işlediğini belirtmektedir. Ona göre bu yaklaşım; ekolojik düşünce içindeki ulus merkezliyetçiliğini, kültürel bağlamı verili olmaktan çok, sürekli olarak sorgulama altında olan metinler yoluyla eleştiriye açmaktadır.

Kääpä, kültürlerinde doğanın önemli bir yer tuttuğu, aralarında ortak bir çevre söylemi ve çevresel işbirlikleri geliştiren Nordik ülkelerin sinemalarında, tekil ulusal ve bunun ötesine taşan ulusötesi çevresel söylemlerin izini sürdüğü bir başka çalışmada, çevresel ve ekolojik söylemlere ilişkin yaklaşımları sinema ile ilişkilendirerek tartışmaya açmaktadır. Yazar (2014, s. 4), film kültürüne ilişkin ekolojik anlayışın yalnızca çevreci politikalarla açıkça ilgilenen ya da doğanın estetik yönünü değerleyen filmlerle ilgili

olması gerekmediğine vurgu yapmaktadır. Ona göre çevre filmleri, çevresel düşüncelere yer bırakan ancak herhangi bir çevrecilik anlayışını, filmlerin [çevreye olan] kültürel ilgisini arttırmaya tabi tutan metinlerdir.⁴² Yazar, daha geniş politikalar açısından çevre söyleminin; sürdürülebilirlik güdüsü, yeşil enerji üretimi, çevre politikası ve doğanın korunması gibi eyleyimlerle ilgili tartışmaların merkezinde yer aldığını belirtmektedir. Kääpä için bunların hepsi, insanın neden olduğu kaynak sömürüsü ve çevresel bozulunun, insanlığın ekosistemdeki rolünün kavramsallaştırılmasının temel ilkelerini oluşturduğu çağdaş insanmerkezci dünyaya, en azından bir bakış açısı sağlamanın değerli yönleridir. Ancak bu tür çevresel bakış açıları, doğayı yalnızca insan tüketimi için bir kaynak olarak yeniden kavramsallaştırmaktadır ya da Willoquet-Maricondi'nin film çalışmaları ile ilgili olarak önerdiği üzere çevre filmleri, doğayı göstermekle yetinmektedir ancak insanmerkezci anlatısal kaygılar kurmanın ötesinde pek bir şey yapmamaktadır. Ekolojik yaklaşımlar ise tersine, güncel politik ve kültürel değer dizilerinin temel olarak yeniden düzenlenmesi de dâhil olmak üzere, bu ilişkinin daha kapsamlı bir şekilde yeniden düşünülmesini gerektirmektedir. Yazar, yalnızca bu tür sınırlı çevresel çağrışımları yorumlama ve çalışmanın, insanın kendini gerçekleştirmesine odaklanan daha geniş toplumsal bir tasarının bir parçası olarak sinema kavramını güçlendirmeye hizmet ettiğini ileri sürmektedir. Onun için temel olan; bu çevresel üretimlerle ilgili çalışmaları ekoeleştirel bir seviyeye taşımak ve gitgide gelişen ekosinema çalışmaları ile eleştirel çalışmaları birleştirerek insanlık ve doğal çevre arasındaki ilişkiyi sorgulamaktır. Kääpä (2014, s. 16), bu ilişkinin sorgulanma biçimi olarak ulusötesi kavramının, giderek küreselleşen film kültürünün karmaşıklıklarını anlamının bir yolu olarak önemine vurgu yapmaktadır. Ulusu, özgün bir film kültürü anlayışı geliştirme adına ulusal manzara gibi belirli ikonografik unsurları vurgulamak için retorik bir strateji, bilinçli bir tercih olarak gören bu yaklaşım, çağdaş film kültürlerinin ulusal temelini sorgulamanın bir yoludur.⁴³ Ulusötesi ekoeleştirel bir yaklaşım, filmlerin

⁴²Kääpä'nın buradaki ilgi çekici saptaması, David Ingram'ın *Green Screen*'de çevre filmleri olarak sınıfladığı filmlere gönderme yapmaktadır. Yazarın sözünü ettiği filmler, kitlelerin ortaklaşa paylaştığı kanı ve kaygılardan beslenerek kendilerini, kültürel sorunları görünür kılan birer yansı olarak sunmaktadır. İzleyici bu filmleri izlerken, onların taşıdıkları kaygılarla *gerçekten* ilgilendiğini düşünürler ancak durum görüldüğünden farklıdır: Çevre sorunları, bu filmler için yalnızca birer malzeme ve tüketilmelerini sağlayan kültürel bir uyumlanma biçimidir.

⁴³Bir başka çalışmada da benzer görüşleri dile getiren Kääpä, ulusları, insanlığın politik amaçlarını gerçekleştirmeye çalıştığı temel yollardan biri olarak görmektedir. Sosyopolitik kazanımlar uğruna toprağı kendilerine mal etme eğiliminde olan uluslar, çarpıcı doğa betimlemeleri ve ulusal kültürlerinin benzersizliğini açığa vuran manzaraların ikonografik çerçeveleri aracılığıyla kimlik ve kültürlerinin biricikliğini öne çıkarmaktadır. Yazar bu noktada, ulusötesi ekoeleştirel film okumalarının iki şekilde önem

hem ulusal ve/veya bölgesel hem de yerel metinler olabileceğini ve önemli küresel etkileri olan, daha geniş bir ekosistem çerçevesinin bir parçası olabileceğini varsaymaktadır. Burada ulusötesi, ulusun sosyo-kültürel değer dizilerinden kopmuş filmleri vurgulayan film kültürüne dönük ekoeleştirel bir yaklaşım olarak kavramsallaştırmaktadır.

2.6.5. Bir ‘ekoloji’ olarak sinemaya ilişkin yaklaşımlar

Sinema aracı, konu edindiği çevre imgeleri, ekolojik politikalar ve/veya anlayışlar dışında, başlı başına bir ‘ekoloji’ olarak da incelenmiştir. Sinemayı bir “müzakere biçimi” olarak niteleyen Rust ve Monani’ye göre, “çevresini kuşatan bu karmaşık dünyayı tükettiğinden ve buna karşılık, kendisi de tüketildiğinden dolayı sinema, ekolojik olarak konumlanan bir arabulucudur” (2013, s. 1). Sinemanın, var olmak için doğanın kaynaklarını tüketen, tükettiği doğayı yansıtan, kendisi de insanlarca tüketilen ve insan ile insandışı ortamlar arasındaki çetrefil ilişkileri ortaya koyan bir araç oluşuna yönelik çok yönlü tartışmalar, ekosinemanın kapsamını daha da genişletmiştir.

Ivakhiv’e (2012, s. 145) göre filmleri ekolojik olarak düşünmek, yalnızca doğa ile insan-doğa ilişkilerinin film içindeki temsillerini incelemek anlamına gelmemektedir. Filmin üretim, dağıtım, tüketim ve bu yaşam döngüsünün her aşamasında üretilen yan etkilerini de kapsayacak şekilde eleştirilmesi gerekmektedir. Bu, başlı başına film aracına yönelik bir incelemeyi içermektedir. Ivakhiv’in yaklaşımı, görme biçimleri olarak adlandırdığı hareketli görüntülerin dünyaya ilişkin deneyimlerimizi nasıl değiştirdiğini, bu değişikliklerin ekolojik içerimlerini ve hareketli görüntülerin, insanlar ile insandışı çevreler arasındaki ilişkileri yeniden inşa etmek için sosyo-ekolojik açıdan etik ve üretken bir şekilde kullanılma yollarını soruşturmaktadır. Ivakhiv (2008b, s. 99), dünya sistemini iki şekilde ele almayı önermektedir. İlki, toplumsal ilişkilerin ve psişik gerçekliklerin ağırlıklı olarak küresel kapitalizmin eşitsiz ekonomisi tarafından şekillendirildiği ekonomi-politik bir sistem anlayışıdır. İkincisi ise eşitsiz kalkınma ve küresel eşitsizliğin temelini, gelişmiş endüstriyel kapitalizmin doğal dünyayı ve onunla ilişkimizi metalaştırma ve enikonu dönüştürme biçimleriyle doğrudan ilişkili olan ekoloji-politik bir sistem anlayışıdır. Bu yaklaşım, günümüz dünyasında ekonomi-politik sistemle iç içe geçmiş olan ekolojik sisteme bütüncül bir açıdan bakmayı gerektirmektedir.

kazandığını savunmaktadır. İlk olarak, özellikle politik olarak kötü gerekçelerle ‘doğal’ olarak kavramsallaştırılan ulusların belginliğine eleştirel bir bakış açısı getirme. Bununla ilişkili ve ikinci olarak, çevre sorunlarının kaçınılmaz bir biçimde sınır ötesine taşınmasının yanı sıra, onlara karşı koymak için kurulan uluslararası ve yerel düzenleyici mekanizmaların göz önünde bulundurulması gereksinimi (2016, s. 36).

Ivakhiv, bu tartışmalardan yola çıkarak sinemaya yönelik ‘süreç-ilişkisel’ bir yaklaşım önermektedir.⁴⁴ Ivakhiv’in modeli, içerisinde üç katmanlı aşamalar barındırmaktadır. Ivakhiv’in üçlemelere dayanan yaklaşımı, doğa-kültür arasındaki ikicil ayrımı ters yüz etmeyi amaçlamaktadır. Yazara göre “dünyayı kültür ve doğa, us ve madde, insan ve diğer şeyler gibi iki özerk soyut varlık alanına ayırma alışkanlığı, Batı düşününün içine derinden işlemiştir” (2012, s. 147; 2013a, s. 34). Süreç-ilişkisel düşünce ise bu ikili karşıtlığı reddetmektedir. Sinemayı bir ‘dünya-yaratım’ biçimi olarak gören Ivakhiv (2013a, s. 6-10), onu “evren-biçimli” [cosmomorphic] olarak tanımlamaktadır. Buna göre sinema; dünya, özneler ve nesneler evreni, oyuncular ve olaylar, hareket halindeki figürler ve bunların, içinde devindiği mekânlar yaratmakta ya da tüm bunların şeklini almaktadır. Ivakhiv, evren-biçimli sinemayı üç boyuta ayırmaktadır: “yer-biçimli [geomorphic]”, “dirim-biçimli [biomorphic]” ya da “yaşam-biçimli [animamorphic]” ve “insan-biçimli [anthropomorphic]”.⁴⁵ Yer-biçimli boyut bölgesellik, yakınlık ve ıraklık, evde ya da uzakta bulunma, kamusal ya da özel alanlar, cezbedici ya da itici, bayağı yerlerin üretildiği boyuttur. Dirim-biçimli ya da yaşam-biçimli boyut, sinemanın nesneler ve imgeler arasında hareket etme yanılması yaratması yönüyle bize gören, hisseden ve etkileşimde bulunan ve bu nedenle de canlı gibi gözüken şeyleri gösterdiği boyuttur. Üçüncü ve son boyut, insan-biçimli olandır. Film bize, insan ya da tıpkı biz gibi, koşullar ve olasılıklar dünyasına atılmış canlıları, diğer bir deyişle insan benzeri özneleri göstermektedir. Ivakhiv (2011, 2013b), üç boyuta ayırdığı sinemayı “insan-dirim-yer-biçimli [anthrobiogeomorphic] bir makine” olarak tanımlamaktadır.

Ivakhiv’in (2013a, s. 12) süreç-ilişkisel modeli, dünyanın ve sinemanın nesneler, maddeler, yapılar ve temsillerden değil; ilişkisel süreçlerden, rastlantılardan ve olaylardan oluştuğu üzerine temellenmektedir. Film izlerken, film dünyasıyla birlikte bizi de içine katan ilişkisel bir deneyimin içine doğru sürükleniriz. Dolayısıyla film izleme

⁴⁴Ivakhiv (2008a, 2008b, 2011, 2012, 2013a, 2013b), bu çalışma kapsamında tartışılacak görüşlerini, birçok çalışmasında yinelemektedir. Metnin akışını bozmama adına, yinelediği görüşleri daha da ayrıntılı olarak sunduğu *Ecologies of the Moving Image: Cinema, Affect, Nature [Hareketli Görüntü Ekolojileri: Sinema, Duygulanım, Doğa]* (2013) adlı kitabı temel alınacaktır. Gerekli durumlarda, diğer çalışmalarına da gönderme yapılacaktır.

⁴⁵‘-morphic’ son eki, ardına geldiği sözcüğe ‘benzeri, biçiminde, biçimli’ gibi anlamlar katar. Çalışmada ‘biçimli’ kullanımı uygun görülmüştür. ‘Cosmo-’ ön eki ‘evren’e; ‘geo-’ ön eki ‘yer’e; yaşama ve canlı şeylere gönderme yapan ‘bio-’ ön eki ‘dirim’e (biyolojinin öz Türkçesi ‘dirim bilim’dir, bu nedenle ‘dirim’ tercih edilmiştir); ‘bio-’ ile benzer şekilde ‘anima-’ ön eki ‘yaşam’a [Ivakhiv (2013a, s. 8), sinemanın ‘animamorphic’ yönünü tanımlarken onun, ‘yaşam benzeri’ ve ‘duyumsal’ bir yapı yarattığını belirtir. Kaldı ki Latince ‘anima’ ‘yaşam, ruh’ anlamlarına gelir (<http://8>)] ve son olarak ‘anthropo-’ ön eki ‘insan’a gönderme yapar.

deneyimi, az da olsa film dışındaki dünyaya ilişkin deneyimimizde değişikliğe neden olmaktadır. Bu iki deneyim, zamanla maddesel, toplumsal ve algısal üç ekoloji olarak adlandırılan daha geniş ilişkisel süreçlerin orta yerinde baş göstermektedir. Ivakhiv'in (2013a, s. 33-42) önerdiği bu üç ekoloji, sırasıyla maddesel, toplumsal ve algısal ekolojilerdir. Ivakhiv, her sanatsal ortam gibi sinemanın da maddesel bir süreç olduğunu hatırlatmaktadır. Hem başlı başına görüntüleri oluşturmak hem de bu görüntülerde icra edilen sahneleri filmleştirmek için maddesel unsurların bir araya getirilmesi gerekmektedir. Bu amaçla ham maddeler; dağıtılan, deneyimlenen (tüketilen) ve piyasaya sürülen fiziksel nesnelere dönüştürülmektedir. Bu tüketim sinema salonlarında, televizyonda ya da taşınabilir izleme aygıtlarında, havaalanlarında, sanat müzelerinde ve diğer yerlerde gerçekleşmektedir ve maddesel dünyada, bu etkilerin bir izini bırakmaktadır. Maddesel ekolojiler; mineraller, plastik gereçler, silikon çipler ve diğer kaynakların çıkarıldığı, işlendiği ve imal edildiği ekosistemler ve fabrikalardan, anlatı fikirlerinin ve çekim senaryolarının, daha sonrasında dağıtılıp izlenecek sinema yapıtlarına dönüştürüldüğü yer ve setlere değin tüm üretim döngüsünü kapsayan ve her aşamasında atık ürünlerin ortaya çıktığı ekolojilerdir. Sinema, aynı zamanda sinemasal görüntüleri ve metinleri üretmek, dolaşıma sokmak ve kullanmak için iş birliği kuran insanlar arasında ortaya çıkan toplumsal bir süreçtir. Sinemanın toplumsal ekolojileri; filmler ve bunlara içkin anlamların yaratıldığı toplumsal ilişkileri, taşıyıcılığını yaptıkları toplumsal yaşam temsillerini ve film festivalleri, sinema salonları, oturma odaları ve yatak odalarından bloglara, sohbet odalarına, bedenlere (jest ve mimikler, ifadeler, tişörtler) ve rüyalara değin uzanan birçok bağlamda bu anlamların toplumsal ve kültürel algılanışını ve dönüşümünü kapsamaktadır. Hem yapım hem seyir yönleriyle filmler, uzun zamandır insanları tecimsel ve/veya sanatsal üretim çalışmaları ya da dinlence, toplumsal hareketlilik ve diğer amaçlar için bir araya getirmenin bir yolu olagelmıştır. Sinemanın algısal ya da ussal ekolojileri ise sinemanın asıl cereyan ettiği ekolojidir ve algı ile kültür üzerindeki etkileriyle ilgilidir. Maddesel (nesneler arası) olan ve toplumsal (özneler arası) olan; devimimli bir duygulanım, anlayış ve anlam değiş-tokuşundan oluşan etkileşimli bir süreçten doğmaktadır. Şeyler birbirleriyle karşılaştıklarında, aralarında bir değiş-tokuş olur; bu, doğada duyuşsal ya da duygusal olarak bulunan ve bilincine varma, anlam-yaratma ve karşılaşılan şeye tepki verme süreçleriyle ilgili bir tepki ya da kıpırtıdır. O halde, toplumsal ve maddesel olanın arasında, ussal-algısal olan arabulucu bir dil dizgesi bulunmaktadır. Ussal ekoloji düşüncesi, insanların, içinde

yalnızca algılanmak için bulunmadıkları, ayrıca doğası gereği algısal ve iletişimsel olan bir dünyanın vücut bulmuş eyleyenleri ve tercümanları olduğumuzu ileri sürmektedir. Tüm deneyimlere özgü duyu- ve dünya- yaratma gücü olarak anlaşılabilir algı ya da us, başlı başına dünya-yaratan varlıklar aracılığıyla bir dünyanın oluşturulduğu etkileşimli boyuttur. Algı ya da us, bir toplumda var olan estetik ve duysal yollar aracılığıyla kültürel olarak şekillendirilebilmektedir ancak karşılığında, toplumsal grupların ortamlarıyla olan etkileşimlerini de şekillendirmektedir. Bir çevre, başlı başına algısal ve iletişimsel ilişkilerden oluşmaktadır; algısal ekolojiler, maddesel ya da nesnel olanın, toplumsal ve öznel olana, ya da tam tersi şekilde dönüştüğü etkileşimli bir alan oluşturmaktadır. Bu alan, hislerin ve duysal organların, bedenlerin ve arzuların, toplumsal grupların ve aracı oluşumların özgül şekillerde birbirleriyle ilişkili hale geldiği alandır.

Nadia Bozak ise *The Cinematic Footprint: Lights, Camera, Natural Resources* [*Sinemasal Ayakizi: Işıklar, Kamera, Doğal Kaynaklar*] (2012) adlı çalışmasında, endüstriyel kültür ve enerji ekonomisinin girift bir bileşimi olarak nitelediği sinemanın, varlığını sürdürmek için gereksinim duyduğu enerjinin sinema içindeki yerini saptamak ve enerjiyle güç bulan sinemanın, yeryüzünü ne şekilde etkilediğini sorgulamaktadır. Yazara (2012, s. 1-2) göre sinemanın, doğaya ve doğanın sağladığı kaynaklara bağlı bir endüstri olduğunun bilincine varmak, başlangıcı fotoğrafa dayanan, günümüzde dijital olanaklarla yaratılan sinemasal imgeye yönelik yorumlayıcı ve kılgsal yaklaşımımızı yeniden yapılandırmaktadır. Monani (2012, s. 587), çalışmasını ‘Enerji’, ‘Doğal Kaynak’, ‘Çıkartım’, ‘Bolluk’, ‘Atık’ başlıklarıyla bölümleyen Bozak’ın, bu bölümleri eğretilmeli bir ekolojik yaşam döngüsü olarak düzenlediğine dikkat çekmektedir. Bozak’ın amacı enerji tüketimine, kaynak çıkarımına, aşırı kullanıma ve savurganlığa eleştiri getiren filmlerin izini sürerek sinemanın enerji politikalarını açığa vurmaktır. Bozak’a göre (2012, s. 8) film kuram, tarih ve uygulamaları, bugüne değin soyut ya da gayrimaddi olarak varsaydığı görüntülerin fiziksel ve biyofiziksel bir yapı oluşturduğu ve ardında bir kalıntı, deyim yerindeyse sinemasal bir ayak izi bıraktığı konusunda apaçık bir çevre bilinci oluşturabilir. Ekolojik bir döngü aracılığıyla çekilen ekolojik sinema düşüncesinin yeni olmadığını savunan Bozak, sinemanın çevreden edindiği güç, hammadde, konu vb. unsurlar aracılığıyla çevre ile süregelen bir ilişki içinde olduğunu belirtmektedir (2012, s. 4, 8, 11). “Hidrokarbon kültür[e]” (2012, s. 9) katkı yapan, enerji kaynaklarına bağımlı olan sinemanın biyofiziksel katmanı, filmin temel üretim, dağıtım

ve alımlama araçlarına ayrılmaz bir şekilde gömülü olduğu için sinemanın bu karmaşık etkileri, yazara göre çoğu zaman göz ardı edilmektedir. Savını güçlendirmek için birtakım belgesel, deneysel, Üçüncü ve Dördüncü sinema filmleri, fotoğraf ve yerleştirme sanatı metinlerini irdeleyen yazar, bunların çoğunlukla çevresel bir konuyu temsil etmeyen; tersine, film yapımının teknolojik ve endüstriyel boyutlarını ele alan ve hareketli görüntülerin kaynak-temelli, enerji odaklı özünü vurgulayan çalışmalar olduğunu belirtmektedir (2012, s. 11). Bu yapıtlar, hareketli görüntülerin kaynak-edimli, enerji-odaklı olmalarına karşın çekim süresi, kullanılan doğal ışık miktarı, kameranın durağanlığı ya da hareketliliği gibi belirli biçimsel ve estetik seçimlerle kaynak tüketimi ve sömürüsüne karşı bir eleştiri olarak okunabilmektedir. Bu eleştirinin temelinde, belirli biçimsel ya da estetik tercihlerin (çekim süresi, kullanılan doğal ışık miktarı, kameranın durağanlığı ya da hareketliliği), kaynak tüketimi ve sömürüsüne bağlı hidrokarbon ideolojisini nasıl ortaya çıkardığı yatmaktadır (2012, s. 11-12). Bozak (2012, s. 12), film üretiminde dijital olanakların, selüloit tabanlı, basılı kopyalara kıyasla ardında daha az ayak izi bıraktığına ilişkin varsayımı doğru bulmaz ve dijital teknolojinin de enerji gereksinimleri olduğunu hatırlatır. Bu bağlamda dijital olanın, daha çevreci ve sürdürülebilir olduğu kuşkuludur: Analog formatlar gibi, dijital de endüstriyeldir ve tüketilen her görüntü, maddesel bir yaşam taşımaktadır. Bozak'a göre asıl önemli olan, hangi formatta olursa olsun, sinemanın ardında bıraktığı ayak izini ve zararlı ekolojik etkileri azaltmak için tüketim ve harcamaların gerekli ölçüde sınırlandırılmasıdır.

Anat Pick ve Guinevere Narraway, *Screening Nature: Cinema beyond the Human* [*Doğayı Ekranda Göstermek: İnsanın Ötesindeki Sinema*] (2013) adlı çalışmanın giriş yazısında, Bozak ile eş doğrultulu görüşler dile getirmektedir. Yazarlara göre fotoğraf temelli ve dijital imgelerin paylaştığı maddesellik, hareketli görüntüleri bunlara kaynak sağlayan dünyayla ilişkilendirdiğinden göstergeseldir. Yazarlar, gelişmekte olan ekosinema çalışmaları kapsamında, salt doğayı ya da hayvanları konu edinen filmler ve türler üzerine düşünce yürütmenin sınırlılığına dikkat çekmektedir: Başlı başına her film, maddi dünyayla ilişkilerin ve sinemasal bir yaşam alanı yaratılmasının bir kayıdır. Bu doğrultuda, ekoloji kavramına içkin daha geniş anlamları içinde barındıran filmlerde, doğa olarak gözüken yapının ideoloji, ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve cinsellik, türler arası ilişkiler, adalet, politika ve estetiğe ilişkin sorunlarla nasıl iç içe geçtiğini araştırmak da olanaklı hale gelmektedir (2013, s. 3-4). Yazarlar tarafından doğa, bir başına ayrı ya da somutlaştırılmış sinemasal bir varlık olmaktan öte gündelik yaşam, tarih, politik ve

biçimsel olanla ilişkili birçok kaygıya açılan bir kapı olarak görülmektedir (2013, s. 4-5). Estetik kaygıların, filmde karşılık bulan doğaya özgü maddesel ve biçimsel olanaklardan ayrı tutulamayacağını savunan Pick ve Narraway, çevresel bir uygulamayı olarak filmin, doğanın metinsel ve simgesel özelliklerinin ötesinde, filmin üretim ve dağıtımını destekleyen maddesel ve toplumsal etkileşimler ağına da vurgu yapmaktadır. Bu nedenle, yalnızca doğanın filmin merkezinde olduğunu öne sürmekten çok, filmin ve doğanın, nasıl kültürel olarak konumlandırıldığı ve iç içe geçtiği soruşturulmalıdır (2013, s. 5-6). Yazarlar, insandışı çevreleri salt bir art ortam, mizansen ya da kullanıma hazır, tüketilebilir hammadde olarak ele almanın, insan ve insandışı arasındaki çerçeveyi, temel karşılıklı bağımlılıkları göz ardı edecek ve kültür-doğa ikiliğini pekiştirecek biçimde böldüğünü düşünmektedir (2013, s. 7).

Hunter Vaughan, *Hollywood's Dirtiest Secret: The Hidden Environmental Costs of the Movies* [*Hollywood'un En Kirli Sırrı: Filmlerin Gizlenen Çevresel Zararları*] (2019) adlı kitabında, Hollywood yapımı filmleri çevreci maddesel⁴⁶ [ecomaterialist] bir yaklaşımla irdelemektedir. Yazar, ana akım sinemanın iletileri ve yöntemlerinin yanı sıra, gönüllü, ister bir kitle olarak ona katılımımızın çevresel etkilerini göz önüne almaktadır. İmgelerin, bir anda ortaya çıkıp kaybolmadığını; her dem toprak, güneş, fosil yakıtlar ve kimyasal reaksiyonlar sonucu üretildiğini söyleyen Vaughan'a göre bunların kullanımlarının da maddesel sonuçları bulunmaktadır (2019, s. 3). Yazar, bu anlamda ekran kültürünü; “estetik ve retorik, duygusal albeni ve bilişsel ileti sağlayan izlemler aracılığıyla durmaksızın işleyen ve belirgin çevresel etkiler üreten etkin, toplumsal bir güç” olarak tanımlamaktadır (2019, s. 4). Günümüzde çevreye yönelik ihtilaflı tartışmaların ideolojik, politik ve duygusal temellerde işlediğine dikkat çeken yazar, kanılara köklü bir biçimde kazınmış olan ideolojileri görmenin ya da sorgulamanın iyice güçleştiğini belirtir (2019, s. 4).⁴⁷ Vaughan (2019, s. 7), gündelik yaşam içerisinde bir

⁴⁶Bu yaklaşım, çevrenin kapsamını (doğanın nasıl gösterildiği; çevre sorunları ve toplumsal grupların nasıl resmedildiği vb.) temsil sorununa indirgemez. Minerallerin çıkarılıp işlenmesi sonucu açığa çıkan kimyasal atıklara; doğanın, pazarlama ve çapraz ticari satış içindeki simgesel merkeziyetine ve kent topluluklarının yeniden yapılandırılmasına kadar çeşitli süreçleri içeren film uygulamalarının maddi çevresel etkilerini araştırmaktadır (Vaughan, 2019, s. 13). Vaughan (2019, s. 14), çevreci maddesel terimiyle “ana akım ekran kültürünün temelindeki toplumsal eşitsizlikleri, kaynak sömürsünü ve maddeselliği” vurguladığını belirtmektedir.

⁴⁷Öyle ki bilmeden de olsa, popüler kültür ekranlarına katılımımız ılıman, liberal çevreci değerlerin benimsenmesiyle ters düşmektedir çünkü çevreci eğilimlerimiz okşanırken, endüstrinin statükosu da pekiştirilmektedir (Vaughan, 2019, s. 5). Vaughan (2019, s. 5, 19-20), bu ifadesini *Avatar* (2009) üzerinden örnekendirir. Doğal kaynakların ölçsüzce kullanılmasının ve doğanın yıkımının tehlikeleri üzerine ders verir gibi gözüken *Avatar*, çevre üzerindeki olumsuz etkilerini ve küresel kapitalizmin pazarlama

görünüp bir kaybolan imgelerin görülmeyen kaynağı ve anındalığının, akışkan iletim çağında çağcıl ekran kültürüne ilişkin anlayışımızı kusursuz bir şekilde ele geçirdiğini düşünmektedir. Ekran kültürünün aktarım kolaylığı ve gizli altyapısı nedeniyle onun maddesel olmadığı yanılgısına düştüğümüzün altını çizen yazar, bu olanakların da maddi ve sonlu olduğunu hatırlatmaktadır. Bu nedenle doğal kaynak kullanımının maddesel boyutu ile gitgide artan etkilerinin yanı sıra, imge kullanımımızı da gözden geçirmemiz gerekmektedir. Bunu yapmak içinse ekranlar, doğal kaynaklar, ekosistemler ve parçası oldukları ekonomiler arasındaki karmaşık ilişkiler değerlendirilmelidir. Yirmi birinci yüzyılın ilk on yılına iki önemli kültürel gelişmenin damga vurduğunu belirten yazar, bunlardan ilkinin, iklim değişikliği gibi çevre sorunlarına yönelik farkındalığın ve tartışmaların artması olarak açıklamaktadır. İkincisi ise akıllı teknolojik cihazların yaygınlaşması ve bunların gündelik yaşamımızdaki merkezi konumudur. Vaughan (2019, s. 10), yeşil devrim ve dijital devrim arasındaki ortakyaşarlığın tarihsel, teknolojik ve toplumsal olarak bağlantılı olduğunu vurgulasa da tıpkı Bozak gibi, dijital devrime yönelik aşırı iyimser yaklaşımlara mesafeli durmaktadır. Yazar, toplumsal ve kültürel sistemlerin çevre ile etkileşime girme ve bizi çevreye göre konumlandırma biçiminin, her gün uydüğumuz örtük bir anlaşmanın, dolayısıyla geri dönüşü olmayan bir noktaya yaklaşan çevresel yıkım sürecinin bir parçası olduğunu anımsatmaktadır. Vaughan’a göre, büyük ölçekli endüstriyel değişimler için daha etkin politik kararlar alınması gerekmektedir ancak asıl değişim, popüler düşünce ve ortak dünya görüşünde köklü değişikliklerin olmasıyla gerçekleşecektir. Yazar (2019, s. 12), ekran kültürünü bu ereğin gerçekleştirilmesi için “en güçlü silah” olarak nitelemektedir. İnsan eylemlerinin çevreye yönelik zararlarının bedelini anlamak; doğal dünyaya ilişkin politika ve kültürün ırksal eşitsizlik, sınıfsal tabakalaşma, kolonyal sömürü ve cinsiyetçi nesneleştirme ile simgesel ve somut olarak nasıl derinlemesine ilişkili olduğunu anlayabilmek demektir.

stratejisine olan bağlılığını örtbas etmeye çalışmaktadır. Film, neoliberalizmin gözleri yeşile boyamasının belirgin bir örneğidir.

3. YÖNTEM

Günümüzde, birçok disiplini etkileyen ve aynı zamanda kendisi de bunlardan beslenen ekoeleştiri, kendine özgü tekil bir metodolojiden yoksun olmakla birlikte bir metodolojiler bütünü olarak nitelendirilebilir. Dalgalar halinde gelişen ekoeleştirin, doğal olandan inşa edilmiş olana doğru genişlemesi, yazın çalışmalarının sınırlarını aşarak farklı disiplinlerden farklı yaklaşımlar edinmesi, eko- ve/veya biyomerkezci bir görünün yanı sıra “toplum-merkezci” (Buell, 2005, s. 8) bir bakış açısı da kazanması, onu katı kuramsal çerçevelerden uzak tutmuştur. Ekoeleştiri, “eklektik ve genel hatlarıyla eşgüdümlü [loosely coordinated] bir hareket[tir]”; o, “edebiyatın ve diğer yaratıcı medyaların çevresel boyutlarını, herhangi bir yöntem ya da uylaşım sınırlı olmaksızın, çevreci bir kaygı ruhuyla keşfetmeyi amaçlayan eklektik, çok biçimli ve disiplinler arası bir girişim[dir]” (Buell, Heise ve Thornber, 2011, s. 417, 418). Ekoeleştirin çok disiplinli yapısını açıklayan en temel etken ise insan kaynaklı çevre sorunlarının ivediliğinde yatmaktadır. Buell, bu durumu şu şekilde açıklamaktadır:

[...] eğer nihai ilginiz, insanlığın doğal dünyaya yabancılaşmasına çare olmaksa, kuramsal incelemenin soyutlamalarına karşı koyma ve dahası, eleştirel düşünümün doğayla karşılaşılana anlatılara gömülü olduğu bir söylem uğruna, standart biçimsel tartışma yöntemlerine bütünüyle karşı koyma ilkesi üzerinde karar kılabilirsiniz (2005, s. 8-9).

Buell’in sözlerinden anlaşılacağı üzere, ekoeleştirin kuramsal esnekliğinin temel gerekçesi, çevre sorunlarının iyiden iyiye belirginleşmiş olması ve ivedi çözüm arayışından kaynaklanmaktadır. Oppermann’ın (2010, 2012) deyişiyle “rizomatik” bir gelişim süreci gösteren ekoeleştiri, birçok disiplinden edindiği yaklaşımlarla varsıllaşmış, heterojen bir yapı kazanmış ve metinler dolayısıyla ekolojik görüyü kazandırma, yaygınlaştırma ve pekiştirmeye girişmiştir. Metinlerde –çoğunlukla göz ardı edilmiş– çevre imgelerinin araştırılmasının yanı sıra, “çevre sorunlarının anlaşılmasına önemli ölçüde katkıda bulunabileceği” (Buell, Heise ve Thornber, 2011, s. 418) düşünülen ekoeleştirel girişimler, okura yeni görme biçimleri sunmayı ve sözü edilen sorunlara yönelik farkındalık kazandırmayı amaçlamıştır. Buell (2005, s. 130), ekoeleştirin kendine özgü araştırma yöntemlerinden öte, yeni konular ve bakış açıları sunduğuna dikkat çekerken, onun yalnızca yazın çalışmalarında değil, aynı zamanda beşeri bilimlerde de (en azından şimdilik) metodolojik bir özgünlük iddiasında olmadığını vurgulamaktadır. Heise (2006, s. 506) de Buell’i desteklemekte ve ekoeleştiriye özetlenmesi kolay olmayan bir alan olarak tanımlamaktadır. Ona göre ekoeleştiri, tıpkı kültürel çalışmalar gibi ortak kuramsal ve metodolojik varsayımlara dayanmaktan öte,

ortak bir politik tasarı ile daha çok uyum içindedir ve bu projenin, kültürel çalışmalara nasıl dönüşmesi gerektiğinin ayrıntıları sürekli olarak karşı koymaya ve revizyona tabidir.

Oppermann (2006, s. 103; 2012, s. 31)⁴⁸, ekoeleştirelinin belirli bir kuramdan yoksun oluşunu “çelişik bir açıklık [ambivalent openness]” olarak nitelendirmektedir. Yazar (2011, s. 154), ekoeleştirelinin yazın çalışmalarını, çevreci beşeri bilimler ve diğer bilim dallarıyla ilişkilendirme yollarında oldukça farklılaşan çeşitli metodolojiler ürettiğini belirtmektedir. Nitekim ekoeleştirelinin heterojen oluşu, onun belirleyici özelliği haline gelmiştir. Oppermann (2011, s. 155), sınırı olmayan bu açıklığın oluşturduğu zorluğu “gerçeği dilbilimsel yapılandırmacılığa indirgemek” ve/veya “gerçeğin yalnızca dilde oluşturulduğu düşüncesi” ile ilişkilendirmektedir: “Bu nedenle hem söylemselliğin hem de maddeselliğin (diğer bir deyişle söylemsel uygulamalar ve maddi görüngüler) ilişkisel bir yaklaşımla bütünleşebileceği eleştirel bir bakış açısı geliştirmemiz gerekmektedir”. Yazar, buradan hareketle gereksinim duyulan şeyi, “ekoeleştirel çalışmalarda ontolojik ve epistemolojik düşünceleri bütünleştirebilen yeni bir çerçeve” sunmak olarak açıklamaktadır. Olgusal gerçeklik ve gerçeklikten damıtılan, yorumlamaya dayalı (metinsel) bilgi arasında bağ kurmayı hedefleyen bu anlayış, ikisi arasında dengeleyici bir konum arzusundaır.

Oppermann’ın sözünü ettiği çelişik açıklığın sınırlarını belirlemeye ve ekoeleştiriye kuramsal bir çerçeve çizmeye girişen Estok (2009, s. 207-208, 212-213, 216-217; 2016, s. 129, 132-133, 140) için uygulanabilir bir ekoeleştiri, tıpkı homofobi, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi yaşamın politik, ekonomik, kültürel, toplumsal ve ekolojik tüm alanlarına sızmış olan doğal dünyaya yönelik akıl dışı ve temelsiz nefret olarak tanımladığı ‘ekofobi’ kavramından yola çıkmalıdır. Estok, türler arası eşitlik ve adalet hedefleri olan ekofobiyi temel alan ekoeleştirelinin ırkçılık, kadın düşmanlığı [misogyny], homofobi, türçülük [speciesism] gibi ilişkili diğer sorunlarla birlikte ele alınması gerektiğini savunmaktadır. Ekoeleştiriye, ekofobi kavramı ile kuramsal bir zemine oturtmaya çabalayan Estok, “yeşil gözüken her şeyin yeşil olmadığına” (2009, s. 218) dikkat çekerken, alana atfedilen çelişik açıklığı sınırlandırmaya çalışmaktadır ve ekoeleştirelinin kapsamına ilişkin de ipuçları sunmaktadır: Ekoeleştiri, diğer aktivist kuramlarla birleştikçe daha kuramsal ve etkin bir zemine oturabilir. Estok’a göre (feminizmin kadın düşmanlığını ve cinsiyetçiliği temel konular olarak ele aldığı gibi)

⁴⁸Ayrıntılı bilgi için bkz. (Oppermann, 2012, s. 30-36).

ekofobiye merkezine alan bir ekoeleştiri, metodoloji ve kuram noktasında varsıllaşabilir; ırk, toplumsal cinsiyet ve cinsellik tartışmalarının yanı sıra, çevresel meselelerin tartışılmasını verimli bir şekilde sürdürebilir; metin çözümlemelerinde kültür ve çevre tarihini göz önüne alarak aktivizmi hem tanımlayıp hem de gerçekleştirebilir.

Ekoeleştirin çok-disiplinli/yaklaşımlı/sesli mevcut durumu, “öykü-anlatımı ve imge-yaratımına ilişkin belirli örneklerin, insanların doğal dünya ve gerçek yaşamla olan etkileşimlerini tarihsel ve kültürel olarak farklı yollarla nasıl şekillendirdiğini araştırmaya çalışmaktadır” (Buell, Heise ve Thornber, 2011, s. 419). Ekosistemlere verilen zararın boyutunu bilimsel olarak ortaya koyan verileri içeren yayın ve raporların, büyük kitleleri derinden etkilemediğini söyleyen Oppermann’ın deyişiyle, “insan bilincine doğrudan ulaşan ve etki bırakan hikâyelerdir” (2012, s. 53). Görsel-işitsel olanaklarıyla filmler de izleyiciye öyküler anlatmaktadır. Bu öyküler, gerçeklikle doğrudan/apaçık ya da dolaylı/örtük bağı olan (ya da farklı görme biçimleri yoluyla ‘bağ’ kurulabilecek) “gerçekliğin arabulucularıdır” (Bainbridge, 2015a, s. 127). Bir araç [medium] olarak sinema, hem “fiziksel gerçeklik”in hem de “sanatsal (sinemasal) gerçeklik”in temsil edildiği bir ortam sunmaktadır: Sinemanın kurup kurguladığı evren, “gerçekliğin parçalı temsili[nin]” ya da “gerçekliğin görünümüleri[nin]”, diğer bir deyişle “dönüştürülmüş gerçeklik[in]” izdüşümleridir (Alex, 2014, s. 5). Kurmaca [fictional] sinemada betimlenen şey, kurgusal [fictitious] bir gerçekliktir (Alex, 2014, s. 5).

Öte yandan, Glotfelty’nin ekoeleştiri için söylediği “bir ayağı edebiyatta, diğeri ise topraktır; kuramsal bir söylem olarak, insan ve insan olmayan arasında müzakere etmektedir” (1996, s. xix) sözünden hareketle bu çalışmada, fiziksel çevre ve buna ilişkin sorunların varlığı kesin olarak kabul edilmektedir. Bununla birlikte, filmlerin bu gerçekliği yorumlayıp dönüştürdüğü, ya doğrudan ya da dolaylı, parçalı olarak sunduğu da göz önünde bulundurulmuştur. Çalışmada, filmlerde kurgulanan gerçekliğin taşıdığı potansiyel anlamlar açılacaktır. Çalışma kapsamında, insanın fiziksel çevresinden bağımsız bir unsur olmadığı, bunun içerisinde etkin bir eyleyen olduğu ve bu çevreyle arasında karşılıklı bir ilişki olduğu benimsenmiştir. Nitekim insan, hem çevresine uyumlanan hem de bu çevreyi dönüştürürken bu dönüşümden etkilenen, çevreden bağımsız düşünilemeyecek bir unsurdur. Ayrıca insan kaynaklı çevre sorunlarına değinirken, bir özne olarak insanı dışarıda bırakmak, var olan sorunların temel kaynağını göz ardı etmek anlamına gelir. Filmlere çevreci bir görüşle bakmak, insan unsurunu

dışarıda bırakmayı gerektirmediğinden, hem çevre hem de insan eşdeğer bir düzlemde tartışılacaktır.

Kuramsal olarak ekoeleştir, uygulayım alanı olarak ise ekosinema çalışmalarına dayanan bu çalışmada, filmler metin çözümleme yöntemi ile irdelenecektir. Yöntem tanıtılmadan önce ‘Metin nedir?’ sorusunu yanıtlamak gerekir. Metin, kendisinden anlam çıkardığımız şeydir: Bir şeyin –kitap, televizyon programı, film, dergi, tişört ya da etek, mobilya ya da süs– anlamına ilişkin her yorum ürettiğimizde, onu metin olarak ele alırız (McKee, 2003, s. 4). Norman Fairclough da kapsamlı bir metin tanımı sunmaktadır. Fairclough’a (2003, s. 3) göre alışveriş listeleri ve gazete makaleleri gibi yazılı ve basılı metinler ‘metin’dir ancak aynı zamanda (sözlü) söyleşilerin ve röportajların yanı sıra, televizyon programları ve web sayfalarının transkriptleri de metindir. Filmler de yalnızca “dili değil, görsel imgeler ve ses efektlerini de içerdiğinden dolayı” metindir (Fairclough, 2003, s. 3). Fairclough’a (2003, s. 8) göre metinler, insanlar (kanılar, tutumlar, vb.), eylemler, toplumsal ilişkiler ve maddi dünya üzerinde nedensel etkiler yaratarak bunlar üzerinde değişikliklere yol açmaktadır.

Alan McKee (2003, s. 15) metinlerin, “anlamlandırma ediminden geriye kalan maddi izler” ve “diğer insanların dünyayı nasıl anlamlandırıdığına ilişkin sahip olduğumuz tek ampirik kanıt” olduğunu söylemektedir. John Hartley (1992, s. 29’dan aktaran McKee, 2003, s. 15), bu süreci tanımlamak için adli tıp metaforunu kullanmaktadır. Adli tıp uzmanları, gerçekte işlenmiş bir suçu asla görmezler –olay yerine vardıklarında, olay olmuş bitmiştir. Zamanı geri döndüremez, olaya tanıklık edemez ve bütünüyle ne olduğundan emin olamazlar. Öte yandan, geriye kalan kanıtları –adli kanıtları– gözden geçirip bu kanıtlara dayanarak neler olduğu konusunda güçlü çıkarsamalar yapabilirler. Bunu yaparken de eğitim ve uzmanlıklarını kullanırlar. Metin çözümlemesi yapan bir araştırmacı da gerçek anlamlandırma edimini ne görür ne de süreci başa alabilir. Bu nedenle metin, bu edimin ardında bıraktığı kanıtlardır: Metinlerin maddi gerçekliği, söylemsel politikanın ampirik bir biçimde toparlanmasına ve eleştirel olarak sorgulanmasına olanak sağlamaktadır; metinler ne bilimsel veriler ne de tarihsel belgelerdir; onlar, tam anlamıyla adli kanıtlardır.

Hartley’nin sözünü ettiği bu kanıtları –metinleri– toplama ve onları okuyup yorumlama işi metin çözümlemedir. Metin çözümleme, McKee (2003, s. 1) tarafından “araştırmacıların, diğer insanların dünyayı nasıl anlamlandırıdığı hakkında bilgi toplamasının bir yolu” olarak tanımlanmaktadır: “Çeşitli kültürlerin ve alt kültürlerin

üyelerinin kim olduklarını ve içinde yaşadıkları dünyaya nasıl uyum sağladıklarını anlamak isteyen araştırmacılar için bir metodoloji, veri toplama sürecidir”. Diğer bir tanım ise şu şekildedir: “[Bir] belgedeki belirli fikirlerin ya da anlamların [taşıdığı düşünülen] önemini değerlendirmek için nitel izleklerden yararlanan belgelerin içeriklerini çözümleme yöntemi[dir]” (Jupp, 2006, s. 297). Bir metin üzerine metin çözümlemesi yaptığımızda, o metinden elde edilebilecek en olası yorumlardan bazılarını çıkarsayacağımızı söyleyen McKee’ye göre,

Metinleri (filmler, televizyon programları, dergiler, reklamlar, giysiler, duvar yazıları vb.), özellikle belirli zamanlarda ve belirli kültürlerde, insanların çevrelerindeki dünyayı anlamlandırma biçimlerine yönelik bir anlayışı araştırmak ve elde etmek için yorumlarız. Ve daha da önemlisi, gerçekliği yorumlamanın olanaklı olduğu çeşitli yolları görerek kendi kültürlerimizi daha iyi anlarız çünkü kendi anlamlandırma edimlerimizin sınırlarını ve üstünlüklerini görmeye başlayabiliriz (McKee, 2003, s. 1).

“Herhangi bir kültürel uygulama ya da nesne olarak” metni çözümleme, Elfriede Fürsich’e göre “araştırmacının gizli anlamı ayırt etmesine olanak tanımaktadır; aynı zamanda, bir metnin örtük kalıplarını, varsayımlarını ve eksikliklerini de belirtmektedir” (2009, s. 241). Dolayısıyla “metinler –sözlü olmayan herhangi bir iletişim biçiminin yanı sıra– salt görünür sözcükler, imgeler, içerimler, simgeler, sesler ve alt metinler için değil, aynı zamanda eksik görülen öğeler için de çözümlenebilir (Punnett, 2018, s. 16-17). Fürsich (2009, s. 246), metin çözümlemenin temel kaygısını “verili bir medya metninde, hangi gerçeklik versiyonlarının mevcut olduğu[nu]” araştırmak şeklinde açıklamaktadır. Buna göre araştırmacı, görünüşte masum olan mevcut temsillerin, sorunlu tarihsel söylemleri nasıl aksettirebileceğini saptamaktadır. Yazar, bu yolla belirli bir zaman diliminde, dolayimli gerçekliğinin kapsamı, görünümüleri ve bunların ideoloji ve toplumsal değişimle olan ilişkisinin açıklanabileceğini söylemektedir. Bu noktada kilit soru, “metnin gerçekliği ne kadar doğru yansıttığı değil, gerçekliğin hangi versiyonunun normalleştirildiği ve bunun sonucu olarak, metnin ne kadar özgürleştirici ya da egemen olduğudur” (Fürsich, 2009, s. 249). Böylelikle araştırmacı, metinlerdeki “çarpıklıkları açığa vurarak güç ilişkilerini ortaya çıkarırken, herhangi bir söylenin ezenin mi, yoksa ezilenin mi konumunu yansıttığını göstermektedir” (Jupp, 2006, s. 298).

Metin çözümleme, yıllar içinde medya içeriklerini incelemek isteyen birçok kültür araştırmacısının tercih ettiği bir yöntem haline gelmiştir (Fürsich, 2009, s. 239). Bainbridge (2015b, s. 265), metin çözümlemeyi “medya metinlerini değerlendirmenin, karşılaştırmanın ve anlamamanın etkili bir yolu” olarak nitelerken, Fürsich (2009, s. 239) ise

“yalnızca bağımsız metin çözümlemenin medya içeriğinin anlatı yapısını, simgesel düzenlemelerini ve ideolojik potansiyelini aydınatabileceğini” öne sürmektedir. Fürsich’e (2009, s. 246) göre medya, toplumlarımızda anlam yaratmak için önemli kurumlar olduğundan, medya araştırmacılarının temel görevlerinden biri, medyanın hangi gerçeklik görünümüne yer verdiğini irdelemek ve yorumlamak olmalıdır. Anlam yaratımı, “yalnızca bir metinde neyin açık olduğuna değil, neyin örtülü olduğuna” (Fairclough, 2003, s. 11) da bağlı bir süreç olduğundan, araştırmacı “metnin altında yatan ideolojik ve kültürel varsayımlara” (Fürsich, 2009, s. 240) odaklanmalıdır. Fürsich (2009, s. 238, 244-245), araştırmacının göz önüne alması gereken bu durumu gerekçelendirmektedir. İlk, medya içeriğinin anlatı niteliği, ideolojik müzakere alanı olarak potansiyeli ve dolayimli gerçeklik olarak etkisi, başlı başına yorum yapılmasını gerektirmektedir. İkinci olarak medya içeriği, mevcut toplumsal tartışmaların ve temsillerin meydana geldiği bir alandır. Medya metinleri üreticileri, izleyiciler içindeki kültürel eğilimleri yansılayan ve tartışmaları öne çıkaran kültürel arabulucular görevini üstlenebilir. Son olarak medya içeriği, yalnızca belirli kitle okumalarında doğrulanabilen bir hammadde değildir; bu nedenle de metin çözümleme, medya içeriğini kendi başına, asıl üreticilerinin niyetlerinin ötesinde, kültürün dolaşımında yaratıcı (ve sıklıkla işbirlikçi bir şekilde üretilen) bir süreç olarak değerlendirmek zorundadır. Öz olarak metin çözümleme, “reklamlar gibi basit medya türlerinin yanı sıra haber anlatıları, televizyon dizileri ve filmler gibi daha karmaşık türlere uygulanabilen”, “belirli bir iletiyi aktarmak ya da izleyicileri belirli bir şekilde düşünmeye ikna etmek” amacıyla yaygın olarak kullanılan bir yöntemdir (Bainbridge, 2015b, s. 265).

Metin çözümlemeye metin, “belirli bileşik anlamlara sahip, kapalı, parçalı bir nesne olarak değil, niyetlerin ve olası etkilerin kesiştiği belirsiz bir anlam alanı” olarak görülmektedir (Larsen, 1991, s. 122). Tüm metinler insan yapıtıdır ve tüm yapıtlar bir tür metindir, bu da yoruma açık oldukları anlamına gelir (Punnett, 2018, s. 16). Dolayısıyla metin “çok anlamlıdır” (Bainbridge, 2015b, s. 268); birçok farklı anlam yaratım sürecine girebilir ve farklı anlamlara katkıda bulunabilir çünkü farklı yorumlara açıktır (Fairclough, 2003, s. 11). Metinlerin çok anlamlı ve yoruma açık oluşları, “insanlar bu metni nasıl yorumlar?” sorusunun, yerini “insanlar bu metni nasıl okur?” sorusuna bırakmasını beraberinde getirmiştir (McKee, 2003, s. 12). Söz gelimi bir metin olarak “medya içeriğini incelemek artık nesnel olarak veri inceleme ya da toplama olarak değil, bir okuma olarak” anlaşılmaktadır: ‘Okuma’ terimi, araştırmacıların “yorumlayıcı

konumlarını” vurguladığı gibi metinleri, üretici ve diğer tüketicilerden bağımsız, başlı başına bir “gösteren” olarak kabul etmektedir (Fürsich, 2009, s. 240).

Sinemada metin çözümleme, “bir filmi kurucu biçimsel öğelerine, özellikle de anlatı ve biçime [style] ayırmanın sistematik faaliyeti” olarak tanımlanabilir (Kuhn ve Westwell, 2012, s. 425). Jason Bainbridge (2015a, s. 126), filmi “hareket yanılsaması sağlayan bir dizi hareketsiz görüntü” olarak tanımlarken, film şeritlerinin (pelikülün) yerini büyük ölçüde alan dijital görüntü ve kamera teknolojisine karşın filmlerin, yapısal olarak çerçeve adı verilen bir dizi hareketsiz görüntüden oluştuğunu söylemektedir. Nitekim bir filmi izlediğimizde gözlerimiz, bir dizi durağan görüntüyü kesintisiz ve sürekli, tek bir hareket olarak görmek üzere aldatılmaktadır. Buradan yola çıkan Bainbridge (2015b, s. 272), filmlerin hareketsiz ve hareketli görüntü metinlerini çözümlemek için kullanabileceğimiz bir söz dağarcığı –fotoğraflar ve filmler– sunduğunu belirtmektedir. Bir metin olarak filmi çözümlemek, bu görüntü metinlerini ayrı ayrı bileşenlerine ayırmayı, her bir bileşeni adlandırmayı ve her birinin bir anlam birimi olarak nasıl işlediğini görmeyi içermektedir. Bainbridge, bir görüntü kompozisyonunun bu bölümlerinin, göstergelere benzediğini çünkü bunların hepsinin, bir gösteren (fiziksel ya da işitsel bir öğe) ve bir gösterilenden (o fiziksel bölümle ilişkilendirdiğimiz zihinsel öğeden) oluştuğunu söylemektedir. Dolayısıyla bu, görsel metinlerini tıpkı yazılı bir metin gibi okuyabileceğimiz anlamına gelmektedir. Film ya da televizyon gibi hareketli bir görüntü metnini okuduğumuzda, yalnızca biçim ve içeriğe değil, aynı zamanda filmin bir araya getirilme şekline de bakarız –kamera hareketi, ses ve kurgu (Bainbridge, 2015b, s. 272).

Bu çalışmada uygulanacak olan metin çözümlemesi, temel olarak filmlerin anlattığı öykülerin (i) içerdiği anlamların açığa kavuşturulması ve kod açımının yapılmasını; (ii) bu anlamların, hangi görsel-işitsel unsurlarla, nasıl oluşturulduğunun belirlenmesini; ve (iii) bu unsurların oluşturduğu imgelemin, metaforik ve/veya gerçekçi içerimlerinin saptanmasını amaçlamaktadır. Araştırma evreni, 2000 sonrası Türk sineması olarak belirlenen bu çalışmada, çözümlenecek olan filmler amaçlı örnekleme izlemlerinden biri olan ‘maksimum çeşitlilik (heterojenlik) örnekleme’si ile belirlenmiştir. Amaçlı örnekleme kavramı, nitel araştırmalarda kullanılmaktadır (Creswell, 2007, s. 125). Yargısal örnekleme olarak da adlandırılan amaçlı örneklemede, araştırma evreninden tipik ya da temsili olduğu düşünülen örnek unsurlar seçilir (Ary, Cheser Jacobs ve Sorensen, 2010, s. 156). Amaçlı bir örnekleme geliştirirken, araştırmacılar bu araştırma

evrenini temsil eden konuları seçmek için bazı gruplarla ilgili özel bilgi ve uzmanlıklarını kullanır (Berg, 2000, s. 32). Michael Quinn Patton (2002, s. 230), amaçlı örneklemenin mantığının ve gücünün, derinlemesine inceleme için ‘bilgi açısından varıl’ [information-rich] vakaların seçilmesinde yattığını belirtmektedir. Patton, bilgi açısından varıl vakaları, araştırmacının “araştırmanın amacı için merkezi öneme sahip konular hakkında çok şey öğrenebileceği vakalar” olarak tanımlamaktadır: “Bilgi açısından varıl vakaları incelemek, ampirik genellemelerden çok, içgörü ve derinlemesine anlayış sağlamaktadır”. Patton’a (2002, s. 234-235) göre maksimum çeşitlilik örnekleme, “çok sayıdaki çeşitliliği örtüştüren belli başlı temaları açığa vurmayı ve ifade etmeyi amaçlamaktadır”. Patton, bu çeşitlilikten ortaya çıkan ortak örüntülerin, bir ortama ya da olguya ilişkin temel deneyimleri ve belli başlı, paylaşılan boyutları yansıtmada belirli bir önem ve değer taşıdığını belirtmektedir. Yazar, maksimum çeşitlilik örnekleme ile çok çeşitli küçük bir örneklem seçildiğinde, veri toplama ve incelemenin iki tür bulgu sağlayacağını belirtmektedir: “benzersizliği belgelemek için yararlı olan, her bir durumun üstün nitelikli, ayrıntılı açıklamaları” ile bu “durumları örtüştüren ve değerlerini, heterojenlikten ortaya çıkararak elde eden önemli, ortak örüntüler” (2002, s. 235).

Çalışma kapsamında üç film örnekleme alınmıştır: *Yurt* (Muzaffer Özdemir, 2011), *Balık* (Derviş Zaim, 2014) ve *Buğday* (Semih Kaplanoğlu, 2017). Film seçim aşamasında, olabildiğince farklı okumalara olanak sağlayan metinler tercih edilmiştir. Filmler seçilirken, “Metnin okunması için hangi yaklaşım(lar)a gereksinim vardır?” sorusundan yola çıkılmış, seçilen metinler ile yaklaşımların birbirleriyle örtüşmesine ve uyum içinde olmasına önem verilmiştir. Buna göre *Yurt* biyo-bölgeselci ve çevresel adalet yaklaşımlarıyla, *Balık* ekofeminist ve çevresel adalet yaklaşımlarıyla ve *Buğday* ulusötesi ekosinema ile maddeci ekoeleştirici yaklaşımlarıyla okunacaktır. Okumaların bir amacı, metinlerin “yakın ve ayrıntılı inceleme yoluyla üstünkörü bir inceleme yapıldığında ifade edilemeyecek olan sunumsal ve yapısal özellikleri ile incelikleri[ni]” (Lockyer, 2008, s. 865-866) belirlemek, diğeri ise metinleri bildik okumaların dışında, farklı görme biçimleriyle irdelemektir. Bu amaçlar doğrultusunda, hem “anlamın nasıl inşa edildiği” hem de “temsillerin kültürel ve politik içerimleri”, diğeri deyişle “hem metnin içindeki hem de dışındaki anlamların etkileşimi” tartışılacaktır (Hartley, 2002, s. 227). Metinlerden elde edilen veriler bulgulanarak filmlerin, çevre ve çevre sorunları ile ilgili neyi, nasıl söylediği; bu sorunların, diğeri hangi eşitsizliklerle kesişim içinde olduğu ve ortak ve ayrışan noktaları saptanacaktır.

4. FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1. *Yurt: Bir Yönetmenden Yitirdiği Yurduna Ağıt*

Muzaffer Özdemir'in yapım yılı 2011 olup 2012 yılında gösterime giren, ilk ve (şimdilik) tek uzun filmi *Yurt*'u okumak ve anlamlandırmak için yönetmen Özdemir'in artyetişimine yakından bakmak gerekir. Yönetmenin ekolojik kaygıları ve hassasiyeti, *Yurt*'u yakın dönem Türk sineması içinde bir ekosinema örneği olarak değerlendirmeye olanak tanır. Yönetmenin bu eğilimi ise filmin biyo-bölgeselci bir yaklaşımla okunması gerektiğini ortaya koyar çünkü gerçekte bir jeolog olan Özdemir, filmde yer yer bir antropolog, etnograf ve demograf yer yer ise bir ekolog ve (etno)botanikçi rolüne soyunur ve memleketi Gümüşhane'yi çok boyutlu bir biçimde kamerasıyla resmeder. Öncelikle filmin konusuna değinmek gerekir.

4.1.1. Ön deyiş

Yurt'un başkarakteri, İstanbul'da bir ofiste mimar olarak çalışan Doğan'dır. Doğan, kent ve iş yaşamından dolayı mutsuz bir bireydir. Hakkında, yakın bir zamanda yaşadığı ruhsal bunalım nedeniyle doktora gittiği ve çeşitli antidepresanlar kullanmaya başladığı bilgisi edinilir. İş arkadaşlarıyla kampa gittiklerinde, azalmasını umduğu iç sıkıntısı daha da artarak Doğan'ı esir alır. Bu iç sıkıntısını giderme umuduyla köklerine –memleketi Gümüşhane'ye– doğru bir yolculuğa çıkan Doğan'ın ziyareti hüsrarla noktalanır: Seneler önce terk ettiği Gümüşhane, eski memleketi değildir. Kalkınma uğruna şehrin dokusu hiçe sayılıp dikilen beton apartmanlar, derelerin zapt edilmesiyle kurulan hidroelektrik santraller, tahrip edilen doğa ve bunların sonucunda insan dâhil tüm canlıları olumsuz yönde etkileyen çevresel yıkım... Çözümü arama umuduyla çıktığı bu yolculuk, Doğan'ın var olan sorunla –yağmalanan doğayla birlikte yitirilen maddi ve manevi değerler– bir kez daha karşı karşıya gelmesiyle son bulur ve Doğan, kısır döngünün başladığı yere, İstanbul'a geri döner.

4.1.2. Film, yönetmen ve öz düşünümsellik

Kendisiyle ilgili pek bilginin olmadığı Muzaffer Özdemir 1957, Gümüşhane doğumludur ([http-9](#)). İstanbul Teknik Üniversitesi, Jeoloji Mühendisliği bölümünden mezun olan ([http-10](#)) Özdemir'i, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1997), *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* (2002) filmlerinden hatırlıyoruz ki kendisi, *Uzak*'taki oyunculuğuyla 2003 yılında, Cannes Film Festivali'nde şu an aramızda olmayan Mehmet Emin Toprak'la En İyi Erkek Oyuncu ödülünü paylaşmıştı. Tüm bu verilerden yola çıkıldığında

geriye üç anahtar sözcük kalır: Gümüşhane, Jeoloji Mühendisliği ve tıpkı Özdemir gibi mühendis olan yönetmen Nuri Bilge Ceylan.

Gümüşhane bilgisi, *Yurt*'un başkarakteri Doğan'ın memleketiyle eşleşir. Özdemir mühendisten, Doğan bir mimardır; dolayısıyla her iki eyleyenin de 'yapma-tasarlama/bozma, inşa etme/yıkma, yaratma/tarumar etme' gibi eylemlerle bağlantısı olduğu açıktır. Bununla birlikte, hem Gümüşhaneli olması hem de mesleği gereği yerküreyi yakından tanıması, yönetmene memleketinin taşını toprağını, dağını vadisini, suyunu havasını, florasını faunasını; kısacası tüm topoğrafik ve doğal özelliklerini bilme ve bunların sinemasal bir kartografyasını çizme olanağı sağlar. Dahası, Gümüşhane'de insanın doğayla kurduğu türlü ilişki ve doğa ile kültürün etkileşimi/iç içeliği filmde birçok yönüyle işlenir. Kömesi, cevizi, pestili, kuşburnusu; dereleri, şelaleleri, dağları, vadileri ve tarihi yapıları; define avcıları; balık sağım ve yetiştirme çiftlikleri; insanın hayvan ve bitkiyle olan ilişkisi ve yaşamı idame ettirmede bunların rolü; terör olayları...

Yönetmen Özdemir, anlatıya iki şekilde katılır. Doğan, kentin alamet-i farikası olan doğal ve bununla ilişkili kültürel dokunun nasıl tahrip edildiğine tanıklık eden, bunu aktaran ve izleyiciye gösteren bir karakter olması yönüyle yönetmen Özdemir'in filmdeki bir yüzünü oluşturur. Madalyonun diğer yüzünde ise kendi canlandığı patron karakteri bulunur. Doğan'ın zıttı olan patron ise ekolojik yıkıma karşı kayıtsız kalan, mesleği gereği, bu yıkıma katkı sunan, Özdemir'in diğer bir yüzüdür. Özdemir'in personalarından Doğan, ekolojik yıkıma 'yabancılaşan', patron ise bu yıkımın bir eyleyicisi olması yönüyle 'yabancılaşmaya katkı sunan, yabancılaştıran' konumundadır. Bütüncül olarak bakıldığında ise filmin asıl ana karakteri Gümüşhane'dir: Başta Doğan olmak üzere filmdeki tüm karakterler, Gümüşhane'nin nasıl kabuk değiştirdiğini aktarmaya hizmet eder. Özdemir, film boyunca söylemek istediklerini gerek görsel gerekse işitsel dille başta Doğan olmak üzere, farklı karakterlerin ağzından izleyiciye aktarır. İzleyici, şehrin doğal ve kültürel dokusuna verilen zararları kâh Doğan'a eşlik eden kamera yoluyla gözlemler kâh bu yıkıma, Doğan'ın diğer insanlarla olan diyalogları ya da aklından geçenlerin, diğer deyişle iç sesinin dışa duyurulması yoluyla tanıklık eder. Doğan'ın (Özdemir'in) belleğindeki Gümüşhane'ye ilişkin imgeler ile günümüz Gümüşhane'sine ilişkin görüntüler, yer yer ardıl olarak sıralanarak çarpıştırılırken, Doğan bir anlatıcı olarak memleketinin 'geçmiş'i ile 'şimdi'si arasındaki değişimlere ilişkin izleyiciyi bilgilendirir. Ayrıca Doğan'ın, şehrin elde kalan doğal varlıkları, tarihi yapıları ve yaşanan yıkımı

fotoğrafladığı sahnelerde, Doğan'ın, dolayısıyla da Özdemir'in kadrajına giren görüntüler, 'gelecek'e aktarılacak birer kanıt olarak belgelenir.

Üçüncü anahtar sözcük olan Nuri Bilge Ceylan'a gelindiğinde, Özdemir'in tek filmi üzerinden değerlendirilebilecek yönetmen kimliği anlam kazanır. *Yurt* sinematografisi, yoğun manzara betimleri, çoğunlukla filme egemen olan yavaş estetiği ve yabancılaşma teması ile Ceylan'ın, Özdemir'in de rol aldığı, arı, ham olarak nitelendirilebilecek ilk (taşra) filmleri ile benzerlikler taşır. Bunu 'Ceylan etkisi' olarak değil de bir benzerlik olarak okumak daha uygundur çünkü birlikte çalıştıkları projeler, yaşamı ve sanatı benzer şekilde duyumsayan iki yönetmenin fikir birliği içinde olduğu izlenimi yaratır. Yönetmen Özdemir'in, kamerasını özgül olarak memleketi Gümüşhane'deki çevresel yıkıma çevirdiği *Yurt*'u çözümleyebilmek için metne dönük biyo-bölgeselci bir yaklaşımdan yararlanmak uygun düşer.

4.1.3. Biyo-bölgeselci yaklaşım nedir?

Biyo-bölgeselcilik, dönüştürücü toplumsal değişim sürecini iki düzeyde –doğal kaynakları koruma ve sürdürülebilir bir strateji olarak ve ekolojik ve kültürel olarak belirlenmiş biyo-bölgelere yetke devri için çağrıda bulunan politik bir hareket olarak– etkilemek için gelişen bir bilgi bütünü olarak tanımlanır (McGinnis, 1999, s. 4). 1970'lerde çevre hareketinin gelişiminin bir parçası olarak temelde Kuzey Amerika'nın batısında, özellikle Kaliforniya ve British Columbia'da ortaya çıkan bu hareket içinde Peter Berg, Raymond Dasmann, Gary Snyder ve Stephanie Mills gibi düşünürler bulunur. Motivasyonları ise ulusal ve uluslararası girişimleri tamamlayıcı bir yaklaşımla yerel bir mekân anlayışından doğan bir politika aracılığıyla ivedi çevresel kaygılara ilişkin konuları ele almaktır (Lynch, Glotfelty ve Armbruster, 2012, s. 2). Söz gelimi Doug Aberley (1999, s. 39), biyo-bölgeselciliğin birbirine bağımlı, özerk, sürdürülebilir kültürlerden oluşan bir ağ yaratmak için en iyi alternatif olduğuna inanır.

Robert L. Thayer, Jr.'ın (2003, s. 1) biyo-bölgeselci yaklaşımı ise üç sorudan yola çıkar: “Ben kimim? Neredeyim? ve Ne yapmam gerekiyor?”. İlk sorunun, diğer iki sorudan bağımsız olarak yanıtlanamayacağını söyleyen yazar, varoluşumuzun ve eylemlerimizin hem birbirlerinden hem de mekândan ayrı düşünülmemeyeceğini savunur. Dolayısıyla “kişinin nerede olduğunu derinden idrak etmesi, aynı zamanda kim olduğunu bilmesi ve ne yapılması gerektiğini anlamasıdır”, der Thayer, Jr. Ona göre içinde yaşadığımız baskın kültür, yaşamlarımızı kategorilere ayırarak ve her bir varoluşsal soruyu ayrı ayrı sorgulayarak varoluş bulmacasını çözmemizi ister bizden. Bu yanılsama

da bizleri, hiç olmadığı kadar “yabancılaştırır”. Bu sebeple Thayer, Jr.’a göre binyılın başlangıcı itibarıyla hepimiz “yurtsuzlaşmışızdır”. Thayer, Jr., bu yurtsuzlaşmayı us ile bedeni ayıran Karteyzen düşünce, ekosistem tabanlı ekonomilerden küresel ekonomilere geçiş, fosil yakıt bağımlılığı, organığın yerini alan mekanik, mekân ve zamanın elektronik iletişim ile çözülmesi gibi gerekçelere bağlar. Yazar, biyo-bölgeyi ise şu şekilde açıklar:

Bir biyo-bölge, kelimenin tam anlamıyla ve etimolojik olarak, özgün insan topluluklarının destekleyebilen coğrafi, iklimsel, hidrolojik ve ekolojik bir niteliğe sahip (politik olmaktan çok) doğal sınırlar ile tanımlanabilen benzersiz bir bölge, bir yaşam yeridir. Biyo-bölgeler, havzaların, benzer bitki ve hayvan ekosistemlerinin ve ilişkili, tanımlanabilir yeryüzü şekilleri (örneğin, belirli sıradağlar, çayırlar ya da kıyı bölgeleri) coğrafyası ve bölgenin, doğal sınırları ve gizil olanaklarından doğan benzersiz insan kültürleri ile çeşitli şekillerde tanımlanabilir. En önemlisi, biyo-bölge, sürdürülebilir ve yenilenebilir bir toplumun kök salması ve oluşması için en mantıklı yer ve ölçek olarak ortaya çıkmaktadır (Thayer, Jr., 2003, s. 3).

İnsanların doğaya yabancılaştırıldığı ve bunun yerine simülasyonların sunulduğu, küresel olarak sığ, tüketici güdümlü, teknolojik olarak doymuş bir dünyaya tepki olarak, bir biyo-bölge, yeryüzündeki zarif insan yaşamına doğal yatkınlık için uygun bir mekân sunar (Thayer, Jr., 2003, s. 3-4). Thayer, Jr., biyo-bölgeyi “tüm türleriyle yaşamın bütünlüğüne olan içten sevgi” ile bir tutar ve biyo-bölgesel yaklaşımı felsefe, kuram ya da yöntemden uzak tutarak “doğal olarak sınırlanmış bir bölge ya da yöreyi derinlemesine anlayarak, ona saygı duyarak ve en nihayetinde gözeterek yaşamının bir aracı” olarak görür (2003, s. 4). Bu yaklaşım, “yerel kültürlerin, ekosistemlerin ve kaynakların” sürdürülebilirliğini öne çıkarırken, “temiz su ve hava; yeterli yiyecek, barınak ve giysi; şiddetin son bulması; yaşamdaki anlam duygusu ve yaşamayı sürdürme motivasyonu ve kendi türümüzün yanı sıra, diğer canlı sistemlerin yaşamını sürdürebilmesi için de tüm bunların yeterince olması” yaklaşımın temel amaçlarıdır (Thayer, Jr., 2003, s. 5-6). Dolayısıyla bu yaklaşım bireylerden yaşadıkları yeri bilmelerini, gözetmelerini talep eder; insanlar, diğer yaşam türleri ve sistemler için karşılıklı sürdürülebilir bir gelecek, insanların yaşadıkları yere bağlı, etkin, katılımcı üyeler olması ile gerçekleştirilebilir (Thayer, Jr., 2003, s. 6).

Biyo-bölgeselci edebiyat eleştirisinin çerçevesi ise Tom Lynch, Cheryll Glotfelty, ve Karla Armbruster tarafından çizilir. Yazarlar, edebiyat yapıtlarından yola çıksa da yaklaşımın tüm sanat yapıtlarına uyarlanabileceğini söyler. Onlara (2012, s. 11-13, 16) göre imgelem, özgün biyo-bölgelerin nasıl daha büyük, küresel bir biyosferle bütünleşik

olduğuna yönelik bir anlayışı da kapsayacak şekilde, belirli yerlerde nasıl yaşayabileceğimize ilişkin yeni ve daha iyi düşünöler geliştirmenin bir anahtarıdır. Edebiyat ve diğer sanatlar duyguları canlandırabilen, zihinleri değiştirebilen ve eyleme esin kaynağı olan kültörel değerlerin yaşamsal ifadeleri olarak işlev görür; öyköler, şiir ve diğer mekân temelli sanatlar geçtikleri yerler hakkında bilgi sağlar. Ayrıca edebiyat ve diğer yaratıcı sanatlar, biyo-bölgelerin özgün karakterini yansıtabilir, geliştirebilir, herkese tanıtabilir ve koruyabilir; yerleşimcileri arasında mekân duygusunun canlandırılmasına yardımcı olabilir; mekânlarla olan ilişkimizi dönüştürebilmemiz için modeller sağlayabilir ve okuyucuları, okudukları metinleri kendi yaşamları, mekânları ve edimleriyle ilişkilendirmeye teşvik edebilir. Yazarlar, biyo-bölgeselci eleştirinin ekoeleştirinin genel hedeflerini açıkça paylaştığını söyler; yalnızca odağı daha dardır, yazınsal eserlerin belirli biyo-bölgelerle nasıl ilişkili olduğu ya da biyo-bölgesel edimlere ve imgeleme nasıl katkı sunduğu üzerinde durur. İzleyen bölümde, biyo-bölgeselci yaklaşımın metni okumak için sağladığı yararlı içgörölerden hareketle filmin derin okuması yapılarak metnin bize ne söylediği ayrıntılı olarak çözümlenecektir.

4.1.4. Huzursuzluğun tanımlanması

Yurt'un, jenerik akışı dâhil dokuz dakika on sekiz saniye süren ilk sekansı, kendi içerisinde yoğun anlamlar taşıyan sahnelerden oluştuğundan, bu sekansı derinlemesine okumak gerekir. Kuş cıvıltılarıyla başlayan filmin açılış sekansının ilk sahnesinde, Doğan orman içinde tek başına yürürken görülür (Görsel 4.1). Ulu ağaç gövdelerinin öne çıkarıldığı, toprağın kahvesinin, otların ve çamların farklı tondan yeşiliyle karıştığı bu çerçevede, doğanın içinde bir zerre kadar ufak gözüken Doğan'ın ormanın bilinmezliğine doğru ilerleyişi, kamera tarafından sabit bir konumdan gözetlenir. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip* (2005) adlı yapıtının “Masallardaki Ruh” bölümünde, bir çiftçi ile Orman Kralı Och'u konu edinen bir Rus masalını çözümlerken, bilinçdışının sık sık orman ya da suyla ifade edildiğini söyler (s. 135-136). Jung'un derlediği bir başka çalışmada, Henry adını verdiği yirmi beş yaşındaki bir mühendisin düşlerini çözümlleyen Jolande Jacobi de bir düşte geçen orman imgesini “hayvanların yaşadığı karanlık bir yer olan bilinçdışı alanın bir simgesi” olarak niteler (1988, s. 282). Psikoloji ve ilişkili konularla ilgili içerik üreten, Türkiye dâhil pek çok ölkede ve dilde yayın yapan “Exploring Your Mind”⁴⁹ adlı çevrimiçi dergide şu bilgi verilir: “Psikanalizde orman, bilinçaltının yansıması olarak

⁴⁹Türkçede “Aklınızı Keşfedin” adıyla yayın yapıyorlar.

görülür. Bazen fobilerimizin çoğunun ortaya çıktığı rüyalarımızda kendini gösteren simgesel bir ilişkidir” (http-11). O halde ormanı, bireyin kendisini arayışı, içe yolculuğu ya da bilinçdışındaki korkularıyla yüzleşmesinin bir katalizörü olarak yorumlamak olanaklıdır.



Görsel 4.1. *Ormana giriş*



Görsel 4.2. *Ölü koyun*



Görsel 4.3. *Dere*



Görsel 4.4. *Çanın yansıması*

Yolculuğunun ikinci aşamasında, Doğan ölü bir koyuna denk gelir (Görsel 4.2). Hayvanın ölüm nedeni bilinmez ancak boynundan, karnından aldığı darbeler sonucu üzerinde oluşan yara izleri ile deforme beden üzerine doluşan sinekler Doğan’a ve izleyiciye, tüm çıplaklığıyla gösterilir. Koyun, belki de sürüden kaçmış, orman içinde yolunu şaşırıp yaban bir hayvanın saldırısı sonucu ölmüştür. Hayvanın ölü bedeninin yanında ise sahibinin boynuna taktığı çan durmaktadır. Çan, Anadolu topraklarında tarihi bir geçmişi bulunan, insan-insan ve insan-hayvan (koyun, keçi vb.) arasında bir iletişim aracı olarak kullanılan bir nesne (http-12); günümüzde kaybolmaya yüz tutan çancılık da yine bu toprakların kadim mesleklerinden biridir (http-13). Yöre halkının Çoban Ressam olarak andığı Sinan Demir, kendisiyle yapılan söyleşide çanla ilgili şunları söyler:

Bakınız, hayvanlara takılan her çan, birbirinden yapı olarak da ses olarak da farklıdır. Ve de çanların sürüyle bütünleşmesi, doğa ile bütünleşmesi kadar önemlidir. ... Çan, çoban ile sürüsü arasında ki iletişim aracıdır. ... Şöyle ki; işinin ehli bir çoban sürüde ne kadar çan varsa hepsinin sesini birbirinden ayırt edebiliyor ve hangi çanın hangi hayvanın üzerinde olduğunu biliyor. Ve de çanın vuruşundan, sesinden, hayvanın nerede ne yaptığını anlıyor (Silahtaroglu, 2017).

Demir’in söyleminde çan, kültürün ve doğanın kesişim noktasında yer alır: Bakır, tunç vb. madenlerden üretilen çana atfedilen iletişim işlevi, nesnenin maddeselliği ile

simgeselliği arasında, çoğu kez göz ardı edilen bir köprü olduğunu görmeye çağırır. Ressam Çoban doğa, hayvan ve çoban arasındaki bağı, şu sözleriyle daha da anlaşılır kılar:

Her çan ayrı mevsimlerde, ayrı zamanlarda takılıyor sürüye. Nedeni ise, çanların çobanlarla doğa arasında özel bir anlamı ve iletişimi var. Örneğin Köşeli Çan, sürüdeki en büyük çandır. Bahar mevsiminin gelmesiyle birlikte kışlak yurtlardan yazlak yurtlara göç esnasında sürüye takılır. Köşeli Çan sürüyü psikolojik olarak etkiler ve uzun bir yolculuğa çıkılacağını haberdar eder. Sürünün başına neredeyse çobandan sonra gelen bir yönetici halini alır. Şunu da belirtmek isterim, hayvanların boynuna çanlar huyuna göre takılır. Usta, yürüyüş temposunu ayarlayan adımcılara dolgun, sürünün her yanından duyulacak en düzgün çanlar takılır. Ve sürüdeki tüm kulaklar bu çanın sesini takip eder (Silahtaroglu, 2017).

Görüldüğü üzere çan, salt bir nesne olmanın ötesinde, kendisine birçok anlamın yüklendiği, doğa koşullarıyla uyumlu olan ve hayvan ile insan arasındaki iletişim sürecini yöneten bir araçtır. Bu bilgiler ışığında, Doğan'ın ölü koyunla karşılaştığı sahneye dönüldüğünde, koyunun sürüden ayrıldığı ve çobanla olan iletişiminin bir şekilde kesildiği anlaşılır. Dolayısıyla hayvan ile sahibi arasında kurulan iletişimin arabulucusu olan çan, iletişim işlevini yitirmiştir. Öte yandan, akla şu sorular gelir: Koyun, sahibine gereksinim duymaksızın ormanda otlayarak, dereden su içerek yaşamını sürdüremez miydi? Ve belki de bu süreç içerisinde sahibi tarafından bulunamaz mıydı? Yoksa bu, belirsiz bir dış tehdit anlamına mı gelir? Bu sorulara, şimdilik bir virgül koyulmalı ve yolculuğun üçüncü aşamasına geçilmelidir. Bu aşamada çan, Doğan'ın yaptığı bir hamleyle simgesel bir anlam kazanır: Doğan, koyunun yanındaki çanı alır, yakındaki bir dereye ykar ve kamera, bir süre çana bakan Doğan'a, bir süre de çanın suya düşen yansımasına odaklanır (Görsel 4.3 ile 4.4). Bu sırada, Doğan'ın arada salladığı çanın sesi ile akarsuyun sesi birbirine karışır. Hatırlanacağı üzere, yazının girişinde orman ve su imgelerinin, psikanalizdeki simgesel anlamlarından söz edilmişti. Bu doğrultuda ilerlenirse, Doğan'ın şimdiye kadarki kısa yolculuğundan geriye kalan; orman, su, ölü bir hayvan ve çandır. Pascal Bonitzer'in (2011, s. 170) deyişiyle “temsilin temsil ettiği şey, gösterdiği şey değildir”. Filmin kurduğu gerçeklik içinde orada bir orman, bir dere, ölü bir koyun ve bir çan olduğu doğrudur ancak tüm bu oluşlar ya da görüngüler, bu noktadan sonra simgesel düzlemde işler. Çanın çift yönlü bir işlevi vardır. Koyunun ölmesi, çanın işlevini yerine getiremediği anlamına gelir; dolayısıyla çan, ‘iletişimsizlik’in bir simgesi olup çıkar. Bir diğeri ise çanın anımsamaya, şeyleri belleğe geri getirmeye, yeni deneyimlere ya da yeniden iletişim kurmaya yarayan işlevidir. Burada çan, bellekte bir

çağrışma yol açar, çan sesleri ise bu durumda bir ‘çağrı’dır: Arayış ile buluş, aranma ile bulunma arasında bir köprü görevi görür çan. Doğan’ın koyunla bir bağ kurduğu da açıktır: Ruhen ölü olan Doğan, bedenen ölü koyunla özdeşlik kurar, bu iletişimsizlik durumuyla yüzleşir ve koyundan geriye kalan çan, Doğan için bir arayışın başlangıcını ya da atılması gereken adımları simgeler. Toparlayacak olursak, Bonitzer’in ifadesinden yola çıkıldığında, kameranın çanın sudaki yansımasına odaklandığı o an, görünen çanın, aslında bir çan olmadığını söyler bize. Maddenin (gözümüzle gördüğümüz çan) ötesinde bir anlam (çanın yansıması) vardır: Orman, Doğan’ın zihnindeki bilinçdışıdır, ussal ve tinsel bir yolculuğun simgesidir; ölü koyun, ruhen ölü Doğan’dır; çan ve sesi, yeniden diriliş için bir sesleniş, bir çağrıdır ve su, bu iç sıkıntıyı dışa vuran, Doğan’a ayna tutan bir araçtır.

Ormandaki bu (kendini) arayış, Doğan’ın bir çeşmenin başında uyurken görüldüğü sahneyle noktalanır. Doğan’ın bu esnadaki yatış pozisyonu manidardır; tıpkı ana karnındaki cenin gibi ‘doğa-ana’ya sığınmıştır. Bu uykuyu bölen, yanına gelen patronu olur. Patron karakterini, yönetmen Özdemir’in kendisi oynar ve amatör oyuncular sayılmadığında, filmin tek adsız karakteri patronudur. Peki Özdemir, canlandığı patron karakterine neden bir ad vermemiştir? Bu soruya, patron karakterinin ayrıntılı olarak irdeleneceği yazının son bölümünde geri dönecektir. Patron, sorununun ne olduğunu sorduğunda, Doğan şu yanıtı verir:

Kampa geldiğimde baya huzurluydum ağabey. Siz eşyaları indirirken ormana girdim, odun toplamaya. Ateş yaktığımız yere gelince, geçen kamptan kalma bir kütük gördüm, yarısı yanmış. Giderken ben söndürmüştüm ağabey, hatırlıyorum. Bir an göz göze geldik, sanki bana bakıyordu. Sonra bir şey oldu, deja vu gibi bir şey. O an içime bir korku düştü ağabey, koptum gittim.

Sigmund Freud’un (1961, s. 14) deyişiyle “bastırılmış bilinçdışı”, Doğan’ın bu sözleriyle açığa çıkar. Freud’a (1961, s. 22-23) göre bilinçdışı zihinsel süreçler, başlı başına zamansızdır. Dış dünyaya ait birtakım uyarıcılar, beklenmedik deneyim anlarında, kişide hazzın ya da haz duyulmayanın ortaya çıkışını tetikleyebilir. Anlaşılır ki Doğan’ın denk geldiği ölü koyun ve çan bir uyarıcı görevi görmüş, geçmişine ait birtakım yaşantıları, deneyimleri belleğine geri getirmiş ve huzursuzluğunu depreştirmiştir. Öte yandan, ters giden bir şeyler vardır: Doğan’ın patronuna anlattıkları ile bize gösterilenler arasında bir tutarsızlık söz konusudur çünkü ortada yanık bir kütük olmadığı gibi, ne ölü koyundan ne de çandan söz eder Doğan. Filmin açılış sahnesinde, Doğan’ın ormana ilerlediği sırada bir anlık duraksadığı görülür ancak gördüğü, bize gösterilmez. Bu durumda, ya yanık bir

kütük vardır ya da Doğan, gerçek ile yanılsamayı birbirinden ayırt edemediği anormal bir zihinsel sürecin pençesindedir. Şunu düşünmek de olasıdır: Filmin kurduğu nesnel evrende bize gösterilmeyen yanık kütük, Doğan'ın yanılsama içindeki zihninin bir ürünü olsa da bir karşılığı bulunur. Yanık kütük imgesi, insanın bilinçli ya da bilinçsiz olarak zihnine kazınan ekofobinin bir karşılığı olabilir mi? Estok (2009, s. 208), yaşamlarımıza bütünüyle sızmış; politik, ekonomik, kültürel, toplumsal ve ekolojik alanlarda işlerlik gösteren erk ve denetimin, insandışı dünya ve canlı türlerine yönelik tutumu olarak gördüğü ekofobiyi, “tıpkı homofobi, ırkçılık ve cinsiyetçilik gibi, gündelik yaşamımızda ve edebiyatımızda mevcut ve üstü kapalı olan, doğal dünyaya yönelik akıl dışı ve temelsiz nefret” şeklinde açıklar. Estok'un sözlerinden hareketle Doğan'ın ölü koyunla karşılaştığı sahneye geri dönelim. Koyunun ölümüne neden olan belirsiz tehdit ile Doğan'ın yanık kütükle karşılaştığı anın sonrasında benliğini saran huzursuzluk duygusu arasında bir bağ kurmak olanaklıdır. Ekofobi, bireyin koptuğu, yabancılaştığı ve bir süre sonra da tekinsiz görüp korktuğu doğayla yeniden temas ettiğinde farkına vardığı huzursuzluk duygusunu da kapsayacak şekilde genişletilebilir çünkü birey korktuğuyla yüzleşip onu tanımaya, anlamaya ve onunla duygudaşlık kurmaya çabaladığında bu korkunun üstesinden gelebilir. Bununla birlikte, birey yabancılaştığıyla yüzleştiğinde, kopan zincirin halkasını yeniden onarmaya uğraştığında korkulanı alt edebilir. Doğan'ın, insanın doğaya verdiği hasarın bir simgesi olarak okunabilecek yanık kütükle göz göze geldiği o an, bu korkunun bilinçdışından taşmasına, ardıl olarak da yerini, pişmanlığa ve suçluluk duygusuna bırakmasına neden olur. Doğan ile patronu arasındaki diyaloga geri dönelim. Doğan'ın yanık kütük ile karşılaşmasından sonra kendine gelemediğini söylemesi üzerine patronun verdiği karşılık “Hepsi bu mu?” olur. Ardından da “Çok küçüksün oğlum sen ya” diyen patrona göre bu duygular geçicidir, korkmak yersizdir çünkü “yapacak bir şey yok”tur.

İzleyen iki sahnenin ilkinde, Doğan'ın baltayla kütük kesmeye çabaladığı görülür. Kütüğü kesmeyi beceremez Doğan, gücü yetmez. ‘Doğaya karşı insan’ın imgelendiği bu görüntü, Doğan için bir kırılmanın yakın olduğunun habercisidir. Doğan'ın huzursuzluğu, bir sonraki sahnede iyice belirginleşir. Otların, çiçeklerin ortasında, toprağa yayılmış kamp kafilesini çeken kameranın kadrajına, büyüleyici manzarasıyla sonsuz bir doğal uzam girer. Doğan ise yamaç paraşütü yapan arkadaşlarını izleyen kafilenin uzağında, kendi yalnızlığıyla baş başadır. Paramotor olarak da bilinen motorlu yamaç paraşütünün boğuk sesi, kuş cıvıltılarını bastırarak sükûneti bozarken, ‘doğa/makine’ karşıtlığının orta yerinde, Doğan'ın iç sesi duyulur:

Bir sürü şey denedim ama sıkıntımı bir türlü atamadım. Manzarayı da biraz tuhaf görmeye başlamıştım. Keyifli bir an yakalarım diye gün batımını seyrederken, birden bulutların arasında bir uçak belirdi ve ufku boydan boya yırtıp geçti. Sonrasında renkler, ışığın dalga boyunun basit bir oyunuymuş gibi geldi bana. Güneş batmıyor, sadece dünya dönüyordu. Kendimdeki bu değişimin tuhaf bir hastalık olduğuna karar verdim.

Şehre geri dönüşe tanıklık edilen ilk sekansın son sahnesinde, dönüş yolculuğu art zamanlı kurgu hareketleriyle üç evreli olarak bölümlenmiştir. İlkinde, araç, orman içindeki toprak yolda devinirken görülür. Doğan, ormanda bulduğu çanı dikiz aynasına asmış; yüzleşmeyi, meydan okumayı kabul etmiştir. Çan sesinden rahatsız olan patronu, çanı alıp arka koltuğa atar. Orman yolu boyunca kesilmiş ağaçlardan elde edilen kütükler dikkat çeker. Ağaçların kim tarafından, ne zaman ve ne amaçla kesildiği bilgisi verilmez; kütükler, düzenli olarak yol kenarına istiflenmiştir. Kesme ile geçiş yapılan otoban manzarası, dönüş yolunun ikinci aşamasıdır; asfalt dökülmüş yollar, bir öncekinin antitezi gibidir. Üçüncü ve son aşamada ise otoban görüntüsünden, dönüldüğü anlaşılan şehrin panoramik görüntüsüne zincirleme geçiş yapılır. Kamera soldan sağa çevrinirken, uzak bir planla şehrin silueti sunulur. Binalardan yansıyan ışık demeti, gecenin zifiri karanlığını bölerken, şehrin betonlaşmış dokusunu ele verir. Elektrik ağıyla birbirine bağlı, kaotik bir yumak gibi gözükken şehir; irili ufaklı binaları, ışıklandırılmış asfalt yollar üzerinde peşi sıra birbirini izleyen, far ışıklarıyla başı sonu belirsiz bir bütün oluşturan araçları, yoğun trafiği ve korna-siren sesleriyle, önceki sahnelerde görülen doğal manzaraların bir karşıtıdır. Doğa ne kadar mütevazıysa, şehir de yapıntı ve enerji sömürücü görünümüyle bir o kadar talepkâr, savurgan ve açgözlü olarak betimlenir. Doğaya yeşil ve kahvenin bin bir tonu egemenken, şehrin zifiri karanlığını aydınlatan sarı-kırmızı ışıklar karşıt bir görüntü oluşturur. Kuş cıvıltılarının, akan derenin ve böceklerin sesleri, araçların gürültüsüyle zıtlık oluşturur. Ağaçlar, çiçekler, otlar ve toprak doğal bitki örtüsüyken, beton, şehrin başlı başına bitki örtüsü haline gelmiştir. Tüm bu imgeler, bütüncül olarak bakıldığında doğa ile kültürü birbirine karşıt olarak konumlandırır; ulaşılan sentez ise insan inşası manzaralar ile doğal olanlar arasındaki derin uçurumu karşılaştırma olanağı tanır. Doğan'ın iç sıkıntısı, bu uçurumun tarafgirleri olan iki türden manzaranın çarpışmasıyla anlam kazanır. Kampa giden kafiye için doğaya kaçış, kentin keşmekeşine verilmiş huzur dolu, küçük bir molayken, Doğan için huzursuzluğunu depreştiren, kopan bağlarını anımsatan deneyimdir. Kent yaşamına gönüllü olarak uyumlanan modern birey için kaçılacak bir doğanın var olması

rasyonelleştirilen, olağanlaştırılan ve en sonunda da kanıksanan bu çelişkiyi açığa vurur. Doğan ise çanın sesine kulak vermeye karardır.

4.1.5. Huzursuzluğun somutlaşması

Bu bölüme başlamadan önce, ön bilgi verilmelidir. Yönetmen Özdemir, filmin ilk bölümünde, yabancılaşma temasını sıklıkla başvurduğu simgeler aracılığıyla işlerken, bu bölüm kurmaca bir anlatının en saf hali olarak göze çarpar. İrdelenecek olan şimdiki bölüm ise belgesel estetiğin izlerini taşıırken, simgesel anlatıdan daha gerçekçi bir anlatıya geçiş yapılır. Ancak Özdemir, belgesel estetiği kurmacanın sınırlarını çiğnemedi, ona hizmet edecek şekilde kullanır ve böylelikle film, türler arası melez bir anlatıya doğru evrilir. Yönetmenin bu tercihi, yaşanan ekolojik yıkımı en gerçek(çi) haliyle sunma kaygısıyla ilişkilidir: Hem Doğan'a hem de izleyiciye 'neye' yabancılaştıkları, Gümüşhane'de yaşanan yıkım üzerinden gösterilir. Dolayısıyla filmin bu ikinci yarısı, belgesele öykünen ancak kurmacanın ilkelerine sadık kalan bir anlatıyı yeğler.



Görsel 4.5. Patron

Filmin ikinci yarısı, Doğan'ın çalıştığı ofisin betimlendiği genel bir planla başlar. Klostrofobik ofis ortamı, önceki sahnelerde betimlenen doğanın sonsuz uzamının bir karşıtı, bir önceki sahnede betimlenen panoramik şehir görüntüsünün ise minyatür bir temsildir. Ofisin penceresinden, kubbesi ve minaresi gözükken bir cami ve onu çevreleyen birkaç ağaç dışında, dış mekâna ve konumuna ilişkin bilgi verilmez. Arkadan gelen şantiye sesleri, boğucu atmosferi pekiştirir. Doğan ile patronu arasında şu diyalog geçer:

Patron: Dünyadan alacaklı hissediyorsun kendini galiba. İlacını kullanıyor musun?

Doğan: Yan etkisi çoktu, kestim.

Patron: Kendi başına halledemezsin.

Konuşmanın geçtiği esnada, çerçeveye giren unsurlar dikkat çekicidir. Tesadüf müdür bilinmez ancak film boyunca artıyetişiyle ilgili bilgi verilmeyen, yalnızca söylediklerinden kişilik çözümlemesi yapılabilen patron, caminin görülebildiği pencerenin önüne konuşlandırılmıştır (Görsel 4.5). Yanıtı son bölüme bırakılan, patronla

ilgili varsayımsal ikinci bir soru şudur: Patron ile cami arasında bir ilişki kurulabilir mi? Eğer varsa, patronun sermayedar kimliği bize ne söylemektedir?

Doğan, doktorun iyi geleceğini düşünerek ilaçla birlikte seyahate çıkmayı önerdiğini patronuna iletir ve görünüşte babacan patron, gönülsüz de olsa “Valla, seyahat için seyahat, pek iyi olmaz, iyi gelmez ama sen gene de bir git, çıktığın yeri bir gör bakalım” diyerek Doğan’ın gitmesine izin verir. Doğan, 15 senedir gitmediği memleketi Gümüşhane’ye doğru yola çıkacaktır. Bir kesmeyle ofis ortamından Gümüşhane’ye geçiş yapılır; Doğan Gümüşhane’ye ulaşmıştır. Öte yandan, bu ziyaret Doğan’a bir iş de yüklemiştir: Soldan sağa çevrinen kamera şehri kaplayan yeşil örtüyü betimlerken, bu sırada patronun yaptığı telefon konuşması işitilir. Araştırmacı ya da akademisyen olduğu anlaşılan Kudret, patrondan Doğan’ın Gümüşhane’deki eski su değirmenlerinin fotoğraflarını çekmesini ister. Patron, “kaldıysa” der ve ardından “1500 tane dereyi parsellemişler” bilgisini izleyiciye sunar. Bununla birlikte, Doğan’ın “yeni beton camileri” çekmeyeceğini de ekler. Bu bilgiler, Gümüşhane’de yaşanan dönüşüme ilişkin ilk bilgilerdir.

Doğan, kız kardeşi Tülay ile eşi Fikret’in yazları Gümüşhane’de geçirdikleri evlerinde kalacaktır. İç mekâna konuşlanan kamera, kanepede uzanan Doğan’ın gözünden ilkin tavana, ardından pencereye doğru odaklanır. Pencereden, Gümüşhane’nin yeşil örtüyle kaplı engin arazisi görülür. Kamera, manzaraya ağır ağır yaklaşırken, çerçeveyi dolduran görüntüye ansızın duyulan şen çocuk sesleri eşlik eder. Kamera yakınlaştıkça derinden gelen sesler daha da yoğunlaşır, görüntü sabitlendiğinde işitilen sesler yavaşça kesilir. Böylece, Doğan’ın belleğine doğrudan yaptığı ilk yolculuğa tanıklık edilir.

Akşam olmuştur; Doğan, geçmişin izini bu kez fotoğraflar aracılığıyla sürmektedir. Geçmiş kayıtlar altına alan, belleğin somutlaş(tırıl)mış nesnesi olarak fotoğraf, bu sahnede Gümüşhane’nin ve Türkiye’nin geçmişine ilişkin birtakım yaşanmışlıkları aktaran bir araç olarak işlevselleşir. Doğan, Tülay’a fotoğrafta görülen bir kadının kim olduğunu sorar. Tülay kadının adını söyler, ardından parmağıyla bir başka kadını imler ve adının Eleni olduğunu ekler (Görsel 4.6). Kimdir bu Eleni? Gümüşhane ile ilişkisi nedir? Roland Barthes, bir fotoğrafı okurken, fotoğrafın görünen (düzanlam denilebilir) ve iç anlamını (bu da yananlam olarak nitelenebilir), sırasıyla “studium” ve “punctum” ile açıklar. Studium, bir fotoğrafçının hüner ve şansına bağlı olup az çok stilize ve başarılı olan, bir bilgi kitlesine gönderme yapan, fotoğrafa duyulan ilginin ahlaki ve politik bir kültürün

akılcı bir aracılığı ile koşullandığı ve biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekânlara ve eylemlere kültürel olarak katıldığımız boyutudur. Punctum ise studium'u kıran ya da delen, fotoğrafik andan bir ok gibi dışarı fırlayan ve bakana saplanan ögedir (Barthes, 1996, s. 32, 34). Punctum, studium'u aşır geçür, kırbaçlayan ve bakana kendine çeken ya da üzen bir ayrıntıdır; onu algılamak için yapılan her türlü çözümleme boşadır (ancak bellek yer yer işe yarayabilir, der Barthes); studium verili, yani kodlanmış, punctum ise kodlanmamıştır ve o, bir gizli ötedir (Barthes, 1996, s. 45, 47, 54, 61).



Görsel 4.6. Studium



Görsel 4.7. Punctum

Görsel 4.6'daki fotoğrafta kadın-erkek, genç-yaşlı bir grup insanın, tabutta yatan ölü bir kadını çevrelediği görülür. Doğan ile Tülay'dan, bazılarının kim olduğu ve yakınlık dereceleri öğrenilir. Yer Gümüşhane'dir. Zaman –şimdilik– belirsizdir ancak fotoğrafın eski olduğu açıktır. Bu bilgiler studium'u oluşturur. Şimdi yeniden Doğan ile Tülay arasında geçen diyaloga dönelim:

Doğan: Rumlardan gelip giden oluyor mu hiç?

Tülay: Arada gruplar halinde yaşlılar geliyor, ağlaşıp ağlaşıp gidiyorlar, yazık ya.

Ölüm, elbette başlı başına bir trajedidir, özellikle de yakınıni kaybedenler için. Öte yandan, belleğin somutlaşmış nesnesi olan fotoğraf, bu sahnede tarihsel bir belge niteliği kazanır ve geçmişteki çok daha büyük bir trajedinin kapılarını aralar: Mübadele. Eleni'nin fotoğrafik varlığı, fotoğrafa kodlanmış bilgilerin ötesindeki gerçekleri açığa vurur. Eleni, "30 Ocak 1923'te imzalanan Yunan ve Türk Halklarının Mübadelesine İlişkin Sözleşme ve Protokol" gereği "Türkiye ile Yunanistan arasında gerçekleştirilen nüfus mübadelesi" sonucunda, Gümüşhane'den zorunlu olarak göçen "811" Rum'dan yalnızca biridir (Bayındır Goularas, 2012, s. 130; Behar, 1996, s. 63'ten aktaran Bayındır Goularas, 2012, s. 132). Belleğin maddi kanıtı olan fotoğraftaki somut varlığıyla, bize mübadele gerçeğini anımsatan Eleni, mübadelenin yol açtığı trajedinin simgesel bir karşılığı olarak orada dururken, punctumun ta kendisi olup çıkar (Görsel 4.7).

Bir sonraki sahnede, Doğan'ın Anadolu'nun İsyanı adlı bir belgesel izlediği görülür. Bu, filmin belgeselle doğrudan temas ettiği bir andır: 'Kalkınma' uğruna doğaya yönelik yıkımı konu alan belgeselde, baraj yapımı ve nehir tipi hidroelektrik santral

(HES) projeleri için devasa makinelerin vadileri işgal etmesi; tonlarca kum ve çimento kullanılarak nehirler üzerine setlerin örülmesi; ucuz banka kredileri ve üretilen enerjinin satın alınması taahhüdü ile hükümetin, desteklediği özel girişimcilere küçük dereler üzerinde baraj kurdurması; rant için satılan Anadolu dereleri ve bu uğurda kesilen ağaçlar, toprak ve su üzerinde kurulan haksız denetim açığa vurulur. Yöre halkıyla yapılan görüşmelere de yer verilen belgeselde, bir görüşmeci çevrenin katilinin Çevre ve Orman Bakanlığı olduğunu söylerken “Her şeye tüccar zihniyetiyle bakılırsa memlekette hiçbir şey kalmaz, değer yargısı kalmaz” diyerek yaşanan yıkıma karşı çıkar. Diğer bir görüşmeci, “kalkınma” projelerine karşı koyan yöre insanını “eşkıya” diye niteleyen milletvekillerine isyan eder. Bir diğeri ise şu sözleri aktarır:

Sayın Başbakan diyor ki suyun kullanma hakkını sattım. Benim kullanma hakkım yok mu? Bu ayının, doğanın, balığın, bilmem neyin kullanma hakkı yok mu da sen kullanma hakkını satıyorsun? Kimin hakkını kime satıyorsun?

Ardıl olarak belgeselde yer verilen bir eyleme tanıklık edilir. Kadın konuşmacının şu sözleri işitilir:

[...] ne de ölüme terk edecek kurdumuz, kuşumuz, keçimiz, toprağımız var. Sularımızdan, doğamızdan ve onun can verdiği köklerimizden asla ve asla vazgeçmeyeceğiz. Anadolumuzu vermeyeceğiz!

Anadolu halkının itirazı, isyanı ve başkaldırısı, Bengi Akbulut’un (2015, s. 250-252) deyişiyle “müşterek”leri içindir; onların “savundukları şey, dereler ve suların sadece insanlar değil, tüm canlılar tarafından ortak kullanılan varlıklar olduğudur”. Akbulut, hidroelektrik enerji sektörünün ihyasını, dereler üzerinde yerel halkların ortak kullanıma dayalı haklarının silinmesine ve bunun yerine, alınıp satılan bir su kullanım hakkı yoluyla özel şirketlere verilmesine bağlar. Hukuksal düzenleme aracılığıyla su üzerinde yeni bir hak tanımlanır ve eski kullanıcılarının elinden alınan ve metalaştırılan su çitlenir. Vadilerde, derelerin kenarlarına kurulmuş olan köylerin, kendilerine özgü bir yaşam alanı oluşturduğunu savunan Umut Kocagöz’e göre:

Vadilerde yaşayan insanlar derenin kaynağını takip ettikleri yol boyunca hayvanlarını otlatır, yaylalarda dinlenir, burada kendi göreneklerine bağlı etkinliklerini icra ederler. Yaşam köyden yaylaya, yayladan köye bir çeşit döngüsellik gösterirken dere her daim bu döngünün kaynağı olarak karşımıza çıkıyor (2015, s. 257).

Bu özgül yaşam döngüsü ve yaşam alanı deneyimine olan müdahale, Kocagöz’ün (2015, s. 258) deyişiyle HES projelerine karşı çıkışın ana nedenidir çünkü derenin akış güzergâhının değiştirilmesi ve dereyi çevreleyen ekosistemin tahrip edilmesi, aslında yaşamın tahrip edilmesi anlamına gelir.

Doğan, yaşam alanlarına yönelik bu yıkımı fotoğraflarla belgelemek için eski su değirmenleri ile yakınlarda bir HES olup olmadığını sorduğunda, sözü Fikret alır. Fikret'in verdiği bilgiye göre, elde harabe halinde birkaç su değirmeni kalmış, HES inşaatları ise yeni başlamıştır. Bitmiş olan 10-15 HES ise Kelkit Çayı'nda bulunmaktadır. Fikret'in söyleyiş tarzını “Çok iyi şeylerden bahsediyor gibisin Fikret” diyerek yadırgayan Doğan'ın bu çıkışına karşı, Fikret yapılacak bir şey olmadığını söyler ve sorunu siyasetçilere bağlar. Tülay'a da fikrini soran Doğan, kız kardeşinden sudoku çözmesi, sudokunun insanı sakinleştirdiği yönünde bir karşılık alır. Doğan, kız kardeşinin tepkisizliğine “Sen çocuk yaptın ya, işin bitti değil mi?” şeklinde öfkelenirken Tülay “Hayda, tamam sen benden bir şey bekleme ama ben birazdan sana güzel bir Türk kahvesi yapacağım; yanına köme, ceviz, pestil, seversin sen” karşılığını verir. Bu sırada sözü bir kez daha alan Fikret, küçük yerlerde bir şey yapmanın zor olduğunu, altın madenlerine karşı mücadele verip en sonunda pes eden ve dükkânını kapatarak memleketine dönen bir kadına “entel, dantel”, yaşlı bir imama ise “papaz imam” lakaplarının takıldığını söyler. Anlaşılır ki yaşadıkları yerle aidiyet bağı kurup onu koruma arzusunda olanlar, bu yıkımın eyleyenleriyle suç ortaklığı kuranlar tarafından engellenmiştir.

Üçlü arasındaki diyaloglardan yola çıkıldığında, Tülay ile Fikret'in vurdumduymazlığı akla şu soruyu getirir: Acaba o belirsiz geleceğe, köme-pestil yapmak için hammaddesini kendisinden edindiğimiz bir doğa bırakabilecek miyiz? Özgün Kalkışım ve Mehmet Özdemir, bu soruyla ilişkili olarak şu yanıtı verir:

Pekmez ve pestil işletmeleri gerekli hammaddeleri Gümüşhane sınırları içerisindeki üreticilerden temin etmeye çalışmaktadırlar. İlimizde bal, dut, ceviz gibi pestilin hammaddeleri yeterli düzeyde üretilmediğinden dolayı ihtiyaçlar başka illerden hatta zaman zaman İran ve Ukrayna gibi dış ülkelere karşılanmaktadır (2012, s. 2).

Kalkışım ve Özdemir'in (2012, s. 3-4) verdiği bilgiye göre Türk Patent Enstitüsü tarafından tescillenen Gümüşhane pestili ve kömesi, ilk yapıldığı tarih bilinmemekle birlikte, tarihi Osmanlı'ya uzanan Anadolu'ya ait bir kültürdür. Gümüşhane'de geçmişten günümüze, Kelkit ve Harşit vadileri ve vadilere bağlanan akarsu kenarlarında elma, ceviz ve dut gibi meyve yetiştiriciliği ile uğraşan yöre halkına mensup kadınların imece usulüyle ürettiği pestil ve köme, Gümüşhane'nin simgeleri olduğu kadar halkın geçim kaynakları arasında da yer alır. Buradan şu sonuç çıkar: HES projeleri uğruna yatakları değiştirilen, zapt edilen dere ve nehirlerin suyu olmazsa, tarım da olmaz. Tarımın yokluğunda ise doğa ile kültürün uyumunun simgeleri olan pestil ile kömenin yapımı

tarihe karışır. Kalkışım ve Özdemir'in aktardığı diğer bir bilgi, pestil ve kömenin yapıldığı Torul ilçesine bağlı Harmancık köyü ile ilgilidir:

Torul ilçesine bağlı Harmancık köyü eski bir Rum köyüdür. Bu köyde eski yıllardan beri pestil ve köme yapıldığı bilinmektedir. Rumların 1926 yılında göç etmesiyle buraya yerleşen Türklerde aynı kültürü devam ettirmişlerdir (2012, s. 5).

Bu bilgi mübadele ile birlikte okunursa, mübadele yalnızca politik, toplumsal, kültürel ve ekonomik sonuçları olan bir hadise olmaktan çıkar. Mübadeleye değin, Anadolu'nun kadim halklarından olan Rumların, bu topraklarla olan göbek bağının kesilmesi ve yerinden edilmeleri, aynı zamanda olayın çevresel boyutunu da imler. 24-27 Ekim 1991 tarihinde, Washington'da düzenlenen 1. Ulusal Beyaz Olmayan İnsanlar Çevre Liderliği Zirvesi'nde [First National People of Color Environmental Leadership Summit] kabul edilen 'Çevresel Adalet İlkeleri' [Principles of Environmental Justice] arasında şu maddeler bulunur:

Madde 2: Çevresel adalet; kamu politikasının, herhangi bir ayrımcılık ya da önyargıdan bağımsız olarak tüm halklar için karşılıklı saygı ve adalete dayanmasını talep eder.

Madde 5: Çevresel adalet; tüm halkların politik, ekonomik, kültürel ve çevresel olarak kendi kaderini tayin etmesine ilişkin hakkı onaylar.

Madde 10: Çevresel adalet; hükümetin çevresel adaletsizlik eylemlerini uluslararası hukukun, İnsan Hakları Evrensel Beyanname'si'nin ve Birleşmiş Milletler Soykırım Sözleşmesi'nin ihlali olarak görür (Principles of Environmental Justice, 2008, s. 407-408).

Sınırları ve demografik özellikleri yeniden şekillendiren 1. Dünya Savaşı ve bunu izleyen antlaşmaların politik, toplumsal, kültürel ve ekonomik içerimleri, dönemin koşulları gereği daha ön plandadır. Öte yandan, o döneme bugünün dünya görüşüyle bakıldığında, Eleni ve birçok Rum'un yerinden edilmelerinin ekolojik içerimleri olduğu da düşünülmelidir. Mübadele, kuşkusuz tarafların görüş birliği sonucu üzerinde karar kıldığı, yasal zemine dayanan bir antlaşmadır. Ancak yasanın ve yasal olanın ötesinde, insanın mekânla kurduğu bağın koptuğu, aidiyet hissinin zedelendiği göz ardı edilemez. Bonitzer'in (2011, s. 170) "temsilin temsil ettiği şey, gösterdiği şey değildir" sözünü tekrar ziyaret edersek, şu sonuca varırız: Pestil ile köme, yalnızca pestil ile köme değildir; onların ardında köklü politik, toplumsal, kültürel ve ekonomik içerimler olduğu gibi, insanın çevresiyle kurduğu özgül ilişkisinin yok edilmesinin bir sonucu olarak ekolojik bir içerim de bulunmaktadır. Eleni yalnızca pestil ile kömeden mahrum kalmamıştır; onların taşıdığı tüm anlamlar, tüm değerler yok olup gitmiştir.



Görsel 4.8. *Yeni Gümüşhane*



Görsel 4.9. *Eski Gümüşhane*

Ertesi gün şehri keşfe çıkan Doğan ile birlikte, izleyici de Gümüşhane'deki dönüşüme tanıklık eder. Anlatı, burada belgesele öykünür: Özdemir, kentin geçmişi ve bugününe ait görüntüleri, kesmeler yoluyla art arda sıralarken, Doğan da dış ses olarak yaşanan yıkımı aktarır (Görsel 4.8. ile 4.9.). Tarihi yapılar kaderlerine terk edilmiş, insanın yol açtığı tahribata inatla direnen bazı eski cami minareleri ise ‘mecburen’ restore edilmiştir. Vadide kurulan şehrin, eski birkaç konağı hariç tüm silueti değişmiş, beton binalar şehri istila etmiştir. Harşit Deresi lağım gibi akmaktadır. Yüzyıllık elma bahçelerinin yerine çok katlı binalar dikilmiş, anıtsal ceviz ağaçları ise kesilip odun yapılmıştır. Kent merkezinin sokakları da arabalarla dolmuştur. Vadinin geçmişteki ve şimdiki durumuna ilişkin art arda sunulan çarpışan görüntüler, kentin tahrip edilen dokusunu tüm çıplaklığıyla açığa vurur. Doğan, gözlemlediği durumları aktarırken şu ifadeleri kullanır: “Muhafazakârlık sınırlarla sınırlıydı adeta. Bu zihniyetin farkına varır varmaz buralara tamamen yabancı olduğumu hissettim.” Doğan’ın belleğinde yer tutan geçmişin Gümüşhane’sine ilişkin tüm imgeler bozuma uğrarken, bugünün Gümüşhane’si, Doğan’ın yabancılaşmasının somutlaşmış bir görünümü olarak karşımızda durur. Öyle ki gün elini eteğini çektiği vakit, “Kendime ait bir şeyleri gece yarısına doğru ancak bulabildim”, der Doğan: Öten baykuşun, cırcır böceklerinin sesleri... Bu seslere kulak kesilmeden önceyse, bilgisayarından bir çiçeğin görsellerini incelemektedir. Bu çiçeğin gizemi, daha sonra çözülecektir.

Doğan, gün ağardığında Tülay, Fikret ve yeğeni Ece ile yaylaya gitmek üzere yola koyulur. Yolculuk sırasında, anlatıcı rolünü bir kez daha Fikret üstlenir: “Sen yaylaya gideyim diyorsun ama yayla eski yayla değil ya. Bir sürü apartman yaptılar, hayal kırıklığına uğrarsın”. Gümüşhane’deki yaylaların arazi kullanımı ve işlev değişiminin izlerini, Kazıkbeli ve Alistire yaylaları üzerinden süren bir çalışma, Fikret’in sözlerini destekler niteliktedir: 1973’ten 2004 yılına kadarki süreçte Kazıkbeli Yaylası’nda ev sayısı %400; Alistire Yaylası’nda ise %227 oranında artmıştır. Yörenin kırsal mimari özelliklerini yansıtan tek katlı taştan yapılan evlerin tersine, çok katlı yeni yapılar betondan yapılmıştır. Üstüne üstlük var olan kanunlara karşın, bu yapıların çoğu yasal

bile değildir. Kanunların uygulanmasında görülen zafiyet nedeniyle denetimsiz olarak sürdürülen konut yapımı, genişletilen yol ağı ve başarısız atık yönetimi, mera alanları ile su, yayla ve dağ ekosistemlerine de zarar vermektedir (Somuncu vd., 2010, s. 121-123).



Görsel 4.10. Ayazma

Yaylaların durumuyla ilgili Fikret'in verdiği bilgilerin ardından rota değişir ve Doğan, Fikret'in önerisiyle alabalık çiftliğine gitmeye karar verir. Mola verdikleri sırada, Doğan ile yeğeni Ece arasında şu diyalog geçer:

Ece: Doğan dayı, sen kendi kendine ne konuşuyorsun öyle?

Doğan: Ececiğim, şu karşıdaki söğütleri görüyor musun?

Ece: Hı hı.

Doğan: Bu ayazma oraya kadar uzuyordu. Bir gün, dozerinin biri bismillah demiş, marşa basmış, yolu genişletmek için bu güzelim taşın yarısını kesip atmışlar. Ya. Peki, bu taşın kaç yaşında olduğunu biliyor musun?

Ece: Yoo.

“Rumların kutsal saydıkları kaynak veya pınar” (http-14) anlamına gelen ayazma, bölgedeki Rumların dile miras bıraktıkları bir sözcüktür artık. Yok edilen ayazma, hem doğaya verilen hasarın maddi bir kanıtı hem müdahaleci demografik değişimin sonucunda yerinden edilen bir halkın simgesi olup çıkar (Görsel 4.10.).



Görsel 4.11. Havuz



Görsel 4.12. Kuluçhane

Doğan, bir sonraki durağı olan balık çiftliğine ulaşır. Burada, çiftlik çalışanı İsmail'in ağzından, balık sağım ve yetiştirme süreçleriyle ilgili bilgi edinilir. Kuluçhaneden manzaralar şu şekildedir: Balıklar cinsiyetlerine göre ayrılır; doğum aşamasında olan dişilerin karınları elle sıvazlanır ve kendi doğal yumurtlama süreçleri beklenmeden yumurtlamaları sağlanır; erkek balıklardan alınan sperm yumurtalarla karıştırılır; yavrular, teknelere yerleştirilen yumurtalardan 50-55 gün içinde çıkar ve son

olarak, büyüyen balıklar bir buçuk sene sonra yemeye hazır hale gelir (Görsel 4.12.). Doğan, İsmail'e "Zor olmuyor mu hem ebelik yapıp sonra yemek?" diye sorar. Karşılığında ise "çocuk gibi besliyorsun, sonra kesip veriyorsun insanlara" yanıtını alır. Doğan, İsmail'in ofis duvarlarını fok balığı, kurt, kutup ayısı, dağ keçisi gibi soyu tükenme tehdidi altında olan hayvanların resimleriyle süslediğini görür:

Doğan: Hayvanları sevdiğin belli İsmail ama balıkları canlı canlı paketliyorsun.

İsmail: Onu da yiyenler düşünsün ağabey.

Gümüşhane ekonomisinde önemli yer tutan su ürünleri üretimini, işletmelerini ve kültür balıkçılığını konu edinen üç çalışmada, başta su kirliliği ve aşırı avlanma olmak üzere türlü ekolojik sorun nedeniyle balık popülasyonundaki azalmaya ve gıda sorununa değinilir ancak hepsinde 'kaynak' söylemi öne çıkar (Aydın, 2011, 2014; Kocaman ve Sayılı, 2014)⁵⁰: Protein kaynağı olarak balık; balığın yetiştirilmesi için, içinde elverişli koşullar yaratılması gereken kaynak olarak su ve kesişim noktasında, ekonomik kaynaklar olarak balık ve su. Besin piramidinin⁵¹ önemli bir bileşeni olsa da balığın habitatına ve üremesine insan müdahalesi ne ölçüde etiktir? Balığın, kaynak olmanın ötesinde bir değeri bulunmaz mı? Baraj ve HES projeleri uğruna akışı bozulan, yatakları değiştirilen, suları zapt edilen, yerleşiklerine içinde barınma olanağı tanınmayan, toprağa can veren nehirler ve dereler bu etik bağlamın neresine denk düşer? Kirlilik ve insan kaynaklı diğer etkiler, su ekosistemlerinin yanı sıra, canlılarına da zarar verir. İçinde yaşayıp çoğalabilecekleri doğal ortamlar bulamayan ve nüfusu azalan balıklar, buna karşın insan eliyle inşa edilen çiftliklere, akvaryumlara, havuzlara ve barajlara hapsedilirken, yine insan eliyle çoğaltılır. Bu kısır döngüyü imgeleyen Görsel 4.11'de, Doğan havuzun deliğinden aslında insanın, insandışıyla birlikte kendisini de hapsettiği yapıntısal evreni izlemektedir. Bu çelişki ise 'kültür balığı'na gizlidir.

Zınagafsa köyüne doğru yola koyulan Doğan, rastlaştığı bir köylüden Gümüşhane'nin diğer bir sorununu öğrenir: terör. Öyle ki bu kişi Doğan'ın nereden, ne amaçla geldiğini sorgularken, dışarıdan gelenlere kuşkuyla bakıldığını, öncelikle muhtarı görmeleri gerektiğini söyler. Filmde terörün nedenleri, eyleyenleri ya da çatışan tarafları

⁵⁰ Buradaki eleştiri, yazarların şahıslarına ya da disiplinlerine ve çalışma alanlarına yönelik değildir. Vurgulanmak istenen, su ve balık gibi yaşamın sürdürülebilirliğine katkı sunan insandışı varlıkların kaynak olmalarının ötesindeki varoluşlarına yönelik etik soruların tartışmaya açılması, böylelikle disiplinler arası etkileşim ve fikir alışverişinin de teşvik edilmesidir.

⁵¹ Bu konu vejetaryenizm, veganizm ve eleştirel hayvan çalışmalarının alanına da girer ve farklı görüş ve yaklaşımlara açıktır.

belirtilmez ancak olayların yöre insanını olduğu kadar, yöreyi de olumsuz etkilediği açıktır. Daha önce sözü edilen ‘Çevresel Adalet İlkeleri’nin bir maddesi de şudur:

Madde 15: Çevresel Adalet; topraklara, halklara ve kültürlere ve diğer yaşam türlerine yönelik militer işgale, baskıya ve sömürüye karşıdır (Principles of Environmental Justice, 2008, s. 408).

Şiddetin eylendiği mekân olarak doğa, burada politik içerimler kazanır. Gümüşhane’nin doğal manzaralarına sızan şiddet, doğaya içkin anlamı yeniden yapılandırırken dağlar, tepeler ve yaylalar kendi öznel oluşlarının ötesinde şiddetin nesnelerine dönüştürülür. Bu bağlamda düşünüldüğünde, şiddet yalnızca insanı etkilemez: İnsandışı da insan kadar şiddetten zarar görür. İstihbaratçıların Doğan’a kimlik sorgulaması yaptığı sahnede İsmail’den öğrenilen bilgiler, şiddetin olası tehlikelerini yeniden düşünmeyi gerektirir: Yaylalar köylülere yasaklanmıştır, dağlarda ise mayın olup olmadığı bilinmemektedir. Bu sırada, Doğan’ın gözüne ofis duvarında asılı olan bir dağ keçisi resmi ilişir ve ağzından, şu sözler işitilir: “Dağ keçilerini düşünen yok ama”. Görüldüğü üzere, bir mayının patlama olasılığı yalnızca insan yaşamını tehdit etmez; toprak, su, hava, bitki, hayvan, kısacası insandışı varlıklar da şiddetin yol açabileceği yıkımın kurbanları olur.



Görsel 4.13. Şelale

Doğan’ın bir sonraki durağı, diğer bir HES projesinin hayata geçirileceği şelaledir. Doğan şelaleyi fotoğraflarken, ona eşlik eden bir yöre insanı sözü alır. Verilen bilgiye göre, su kaynağından borularla taşınacak, köyün üzerinden aşağı dökülecektir. Doğan bu bilgiyi telefonda patronuna iletirken, kimsenin ses çıkarmamasından dem vurur. Patronun ne söylediği duyulmaz ancak Doğan’ın “Ama...” ile başlayan sözünü sürdürmesine izin verilmez. Patronundan duyduğu yanıtta hoşnut olmadığı belli olan Doğan, “Ben de içine sızılacak derenin fotoğraflarını çekiyorum” karşılığını verir ve ekler: “Kudret ağabeye de selamlar, kitap çıkmadan eskiyecek, haberi olsun”. Doğan’ın, belki de son kez göreceği şelaleye ilişkin sözleri ile bu bölümü noktalayalım (Görsel 4.13):

Çocukken saatlerce yürüyüp pikniğe gelmiştik buraya. Şimdi yol açıp şelaleyi el altına almışlar. Yakındaysa dereyi tamamen boğmayı planlıyorlar. Dokunulmazlığı aşıkâr olan bu

hayata bunu yapanlar yaratana bir hayli inançlı insanlardı. Olacakları düşününce, yıllardır unutmadığım bu manzarayı seyretmek bile içimden gelmedi.

4.1.6. Psikoz, yabancılaşmanın nevrotik halleri ve maranda çiçeği

“Dağlar orada, çıkmayacağız da ne yapacağız!” (Doğan)

Doğan, arayışının sondan bir önceki aşamasında, kendini dağa, tepeye, kırlara vurur. Bu sahnede, kamera önce Doğan’ın birkaç saniye süren bakışını gösterir. Ardıl olarak, kamera bakılan yöne çevrilir. Kırlarda koşuşturan çocuklar aracılığıyla Doğan’ın belleğinde canlanan çocukluk günlerine doğru yolculuk yapılır. Bu sahne, doğadan kopan bireyin yabancılaşmasını somutlaştırırken, Doğan’ın çocukluk ve yetişkinlik dönemleri arasındaki duygusal uçurumu da açığa vurur (Görsel 4.14. ile 4.15.).



Görsel 4.14. Bakış



Görsel. 4.15. Belleğe yolculuk



Görsel 4.16. Çiçekle söyleşi



Görsel 4.17. Özneleşen çiçek

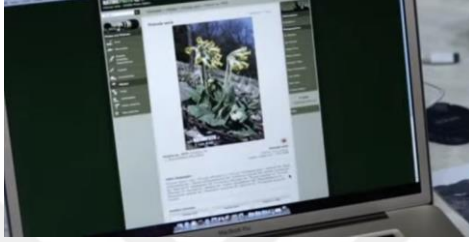
Doğan, yolu üzerinde karşılaştığı, bir kayanın yamacına gizlenmiş çiçekle konuşur (Görsel 4.16.):

Periskop kafa, antenleri çevirmişsin yine dışarı! Doktor bana ne dedi, biliyor musun? Antenleri kendime çevirmişim! Hiçbir derdin yok. Açıyorsun işte, açtığın için. Niçin ben bunu beceremiyorum?

“Anlatsana bana” dediği an odak değişir, çiçek kameranın öznesi haline gelir (Görsel 4.17.). “Hadi anlat” diye yinelediğinde, kamera bir kere daha çiçeğe odaklanır. İnsan ile çiçek arasındaki suskun söyleşiyi izleyen ardıl sahnede, zirveye varan Doğan’ın iç sesi duyulur:

Ufukların arkasını merak edip tepelere tırmandığımız günlerdi. İlk defa o zaman karşılaşmıştım marandayla. İsmi dahi bilmezdim. Yıllar geçtikçe taç yapraklarını, bilimsel adını, familyasını falan öğrendim. Bir sürü ismi varmış meğer. Dünyanın birçok yerinde ona inek kaydıran da diyorlarmış. Benim çiçeğim değildi artık.

Doğan'ın internette birtakım çiçek görselleri aradığı sahneyi anımsayalım (Görsel 4.18). Doğan'ın arayışında olduğu bu gizemli çiçek, maranda çiçeğidir (Görsel 4.19). Bir zamanlar mekânla kurulan bağın ve aidiyetin belleğe kazınan bir simgesi olan maranda, Doğan için artık anlamını yitirmiştir çünkü 15 yıl önce ayrıldığı memleketi Gümüşhane, artık yabancı olduğu bir şehirdir. Maranda göndergesinin yurda yabancılaşmanın, hatta yurtsuzlaşmanın simgesine dönüştüğü noktada, akıllara şu soru gelir: Maranda, gelecekte var olacak mıdır, yoksa Baudrillard'ın (2018, s. 14) deyimiyle gerçeğin yerini alan bir simülakr olarak sanal gerçekliğe mi hapsolacaktır?



4.18. Simülakr



4.19. Maranda çiçeği

Bu yabancılaşma öyle şiddetlidir ki “Kendimle ilgili kuşkularım artınca acilen bir insanla konuşma ihtiyacı hissettim” der Doğan. Varlığından kuşku duymasına yol açan bu ruh haliyle yürümeyi sürdürür ve bir çobana denk gelir. “Kalis mi burası?” diye sorar önce. Sonra, sorular birbirini izler: “Bunlar inek mi?”. “Şu ne?” diye sorduğunda, “kuşburnu” yanıtını alır. Kuşburnu, Gümüşhane'nin en önemli tarım ürünlerinden biridir ve il, Türkiye'nin lider kuşburnu üreticisi konumundadır ([http-15](http://15)). Yönetmen Özdemir, kuşburnunun Gümüşhane için önemini vurgularcasına çobanın ağzından kuşburnu reçeli tarifi verir: “Bunu toplarız, güzün reçel yapar yeriz. Temizleriz, bu kıpkırmızı olur, buna bir kilo şeker katarız, pişiririz, reçel yapar, yeriz.” Diğer yandan, Doğan'ın bir Gümüşhaneli olarak kuşburnunun ne olduğunu, nasıl tüketildiğini bilmemesi olanaklı mıdır? Kuşburnu burada, Doğan'ın yaşadığı yabancılaşmayı (hatta psikoza) açığa vuran bir imgeye dönüşür ve çoban, kuşburnunun Doğan için yitip giden anlamını ona yeniden hatırlatır. Çobanın boynundaki ip ve elindeki tığı gören Doğan'ın bir sonraki sorusu ise şu olur: “Çorap mı o?”. Çoban, Gümüşhane'nin çetin kış koşullarını ima ederek canı sıkıldığında çorap ördüğünü, kar yağdığında ayağına giydiğini söyler. Ve son soru: “Kalis değil mi burası?”.

Doğan'ın dış dünyaya ve görüngülere yabancılaştığı bu sahne, coşkun akan bir derenin görüldüğü sahneye bağlanır ve akan su ile Doğan'ın bilinç akışı arasında bir bağ kurulur. Ve deja vu anı: Doğan, filmin başında görüldüğü gibi yine ormanda, bir derenin kenarındadır. Fark ise bastırılmış bilinçdışından taşanlarla yüzleşme uğraşının sonuçsuz

kalmasıdır. “Seyahat için seyahat iyi gelmez” diyen patron haklı çıkmıştır belki de. Yurdu diye bildiği yere kendini aramaya gelen Doğan, geride bir yurt olmadığını anlayarak geri dönecektir İstanbul’a. Ormanı ve dereyi geride bırakırken, esen yelin şiddetiyle sarsılan ağaçların altında, rüzgârın uğultusunu ninni belleyip, cenin pozisyonu alıp uykuya dalar, ‘doğa-ana’ya sığınırçasına (Görsel 4.20.).



Görsel 4.20. *Doğa-anaya sığınış*

Dönüş günü gelmiş çatmıştır. Doğan’ın görmek (ve Özdemir’in göstermek) istediği son yer ise altın madenidir. Dağ tepesi madencilığının geride bıraktığı çorak araziye gören Doğan’ın “Münafık bunlar ya” dediği duyulur. Madencilik faaliyetlerinin yapıldığı alandaki tüm bitki örtüsü ve ağaçlar yok edilmiştir. Kamera, soldan sağa çevrinirken, korunan ve tahrip edilen alanlar arasındaki farklar gün yüzü gibi ortadadır (Görsel 4.21. ile 4.22.).



Görsel 4.21. *Korunum*



Görsel 4.22. *Bozulum*

Sözü İsmail’e bırakalım:

Ağabey, Ecel Taşı’nı görüyor musun bak, şu soldaki. Onun sağındaki karlı yer, bizim çiftliğin yukarısı. Bir sağındaki karlı yer de Artabel. Şu kıvrılan derede Musalla deresi. Nasıl dağlar ama?

Yurdu Musalla deresinde yıkayıp toprağa veren ve başına Ecel Taşı’nı dikenlere Doğan’ın tek yanıtı, “Gidelim İsmail” olur. Son söz Doğan’ın:

Çocukluğumun bu cennet bahçesinin eşsiz bir yer olduğunu düşünürdüm hep. Oysa şimdi, gördüğüm manzara gri bir hammadde deposuydu sanki. Belki de içimdeki karanlığı manzaraya yansıtıyorum. Umarım öyledir.

4.1.7. “Yapacak bir şey yok” mu, gerçekten?: patron üzerine son deyiş

Roland Barthes, günümüz Fransa’sına hâlâ egemen olan, yaşamın her alanına sinen burjuvazinin, kendisini gizleyerek varlığını sürdürme sürecini ‘adsızlaştırma’ [exnomination]⁵² terimiyle açıklar. Adsızlaştırma, “burjuvazinin, burjuva ideolojisini doğallaştırmak ve örneğin, kendini ulus olarak temsil ederek hegemonyasını sürdürmek için kendisine bu şekilde atıfta bulunmadan adını (ve kimliğini) gizleme durumu” (http-16), “ideolojisini bize ‘ortak akıl’ şeklinde sunmayı başararak ‘anonim’ olarak kalma şekli” (http-17) olarak açıklanır. Barthes (1991, s. 137), burjuvazinin ekonomideki uzantısını kapitalizm olarak imlerken politikada, doğal olarak ‘burjuvazi’ partileri olamayacağını belirtir. Burjuvazinin ideolojik uzantısı ise gerçeklikten temsile, ekonomik insandan ussal insana geçerken adını görünmez kılar. Yaşamın her alanına sızmış olan burjuvazinin anonimliği, Barthes’a (1991, s. 139-141) göre burjuvazinin sahip olduğu insan ile dünya arasındaki ilişkilerin temsilini, bize kabul ettirmesiyle işlerlik gösterir. Bu normalleştirilmiş suretler, kökenin kolaylıkla kaybedildiği uzantılarıyla pek az dikkat çeker. Burjuvazinin dünyanın gerçekliğini dünyanın bir imgesine, tarihsel olanı doğal olana dönüştürdüğü süreç, burjuvazi ideolojisinin ta kendisidir. Burjuva sınıfı, gücünü tam olarak teknik, bilimsel ilerleme ve doğanın sınırsız olarak dönüştürülmesi üzerine kurmuştur: burjuva ideolojisi, buna karşılık yerini, değiştirilemez bir doğaya bırakır.

Filmde, adı olmayan tek ana karakterin patron olduğu söylenmişti. Özdemir’in, bilinçli olduğu düşünülen bu tercihi iki varsayımla okunabilir. İlki, Özdemir’in ‘doğa pahasına sermaye’yi önceleyenleri gözlemleme ve olayların satır aralarını okuma gücü. İkincisi ise avuç içi gibi iyi bildiği memleketi Gümüşhane’de yaşanan ekolojik yıkıma ilişkin farkındalığı. Özdemir, söz konusu yıkımın sorumlularının adlarını, filmde pek az geçen ‘hükümet, siyasetçiler’ gibi söylemler dışında doğrudan anmaz. Öte yanda, ne yaptıklarını çok iyi bilir. Erke, karar alıcılara ve yürütücülere karşı bir tutum elbette geliştirir ancak onun asıl karşı çıktığı, doğayı bir kaynağın ötesinde görmeyen, çevresel yıkıma ve adaletsizliğe yol açan eyleyimleri kalkınma kisvesi altında sürdüren sermaye aklıdır.

Wallerstein, Barthes ile eşdeğer olarak ekolojik krizin kaynağında kapitalizmin yattığını düşünür. Wallerstein’a (2000, s. 90) göre kapitalizm, asıl hedefi olan sonsuz sermaye birikimini sürdürebilmek için genişlemek zorunda olan bir sistemdir.

⁵²Terimin Türkçeye çevrilmesinde yardımcı olan değerli hocalarım Seçil Büker ve Ayşe Kıran’a teşekkürlerimi sunarım.

Günümüzdeki çevre açmazlarını doğrudan doğruya kapitalist dünya ekonomisine bağlayan Wallerstein, kapitalizmi bütün yeryüzüne yayılan bu tür ilk sistem olması ve üretimi (ve nüfusu) daha önce hayal edilemeyecek bir oranda genişletmiş olması yüzünden, insanlığın gelecekte yaşayabilme imkânını tehdit eden tek sistem olarak görür (2000, s. 95).

Harvey (2015, s. 254) ise sermayenin doğayı mal-değerlerin üretiminde ve gerçekleşmesinde (teknolojiler aracılığıyla) dolaylı ya da dolaysız kullanılabilecek devasa potansiyel kullanım değerleri deposu olarak gördüğünü belirtirken akla, Doğan'ın filmin son sahnesindeki sözleri gelir: “gri bir hammadde deposu”. Sözlerini sürdüren Harvey, doğal kullanım değerlerinin parasallaştırıldığını, sermayeleştirildiğini, ticarileştirildiğini ve mallar halinde mübadele edildiğini söyler. Devlet güvencesi altındaki özel mülkiyet hakları yoluyla parsellenip paylaşılan doğa, etrafı çitlenerek ortaklaşa kullanım alanı olmaktan çıkarılır. Tıpkı HES projeleri gibi. Harvey, soluduğumuz hava ve balık avladığımız okyanus gibi, doğanın bazı alanlarını bu yöntemle kapatmak zor olsa da genelde devlet desteğiyle doğal dünyanın tüm unsurlarını parasallaştıracak ve ticarete açacak başka yolların olanaklı olduğunu söyler. Tıpkı kültür balıkları gibi.

Kovel (2005, s. 62-63), “ekosistemleri, sermaye gibi yaşayan insanlar, sermayenin kişileşmiş haline gelmiş olan insanlar tahrip eder”, der. Dolayısıyla patronun bir ada gereksinimi yoktur. O, olup bitene “yapacak bir şey yok” diyen; kaygısız, vurdumduymaz tutumuyla ekolojik yıkıma gönüllü olarak katkı sunan sermayenin herhangi bir uzantısıdır. Doğan'ın iç çatışmasına “hepsi bu mu” karşılığını veren, arabasının dikiz aynasına astığı çanı alıp arka koltuğa fırlatan ve çanın sesine kulak tıkayan, bu içsel arayışı göz ardı eden de odur. Doğan'ın HES projesine yönelik “Ama...” ile başlayan itirazını başlamadan susturup son sözü söyleyen de yine patrondur.

Görsel 4.5'te, patronun yönetmen Özdemir tarafından ikiye bölünen çerçevenin soluna, pencereden gözüken caminin önüne konuşlandırıldığından söz edilmişti. Bunun bir anlamı olabilir mi? Tanıl Bora (2016a, s. 7), “İslamcı menşeli liberal-muhafazakâr siyaset pratiği” olarak inşaatı, erkin “ekonomi-politiğini çözümlemek için kilit bir alan” olarak görür. Bora, kalkınmanın fetiş nesnesi olarak inşaat anlayışına karşı duran İslami-muhafazakâr mimar-düşünür Turgut Cansever'in görüşlerini şu şekilde aktarır: “Çevrenin gayri muntazamlıklarına uymak, ona karşı geometrik çizgilerle ‘diklenmemek’ lazımdır” (Cansever, 2010'dan aktaran Bora, 2016b, s. 10). “Modernliği alet çantası

olarak düşünen araçsalcı bakış[ın]” (Bora, 2016b, s. 12) nesnesi ise doğadır: Onu ehlileştirme, kaynaklarını türlü yolla mübadele edilebilir metalara dönüştürme ve en nihayetinde sermayeyi ihya etme akıllı, günümüzde çoğunluğun kanıksadığı egemen usun ta kendisidir. Bu nedenle adsızlaştırılan patron imgesinin, bir ada gereksinimi yoktur çünkü doğa karşıtı usun doğallaştırıldığı ve filmde, sermayeden nasiplenme arzusu taşıyan hemen her karakterin belirli ölçüde suç ortağı olduğu bu süreç, kanıksandığı ölçüde normal olana karşılık gelmektedir günümüzde.

Son söz Doğan için. Yönetmenin, patrona ilişkin bilinçli olarak yürüttüğü adsızlaştırma operasyonunun tam zıttı olan bu adlandırma, adıyla çelişik bireyin yabancılaşmasını özetleyen uygun bir seçim olarak görünür. Bir yanda doğayı içerir, diğer yanda doğmak eyleminden türemesi yönüyle doğma uğraşındaki bireyi niteler. Öte yandan, kopan bağlar yeniden onarılamaz çünkü geride bağ kurulabilecek bir yurt yoktur. İstemsiz de olsa hizmet ettiği, parçası olduğu yıkıcı, dönüştürücü güce yabancılaşan mimar Doğan, yeniden doğmayı umarak gittiği memleketinde doğamaz. Bir mimar için çelişkilerle dolu, en hüzünlü son da bu olsa gerek.

4.2. *Balık*: Kadın, Doğa ve Eril Yıkım

Derviş Zaim’in 2014 yapımı *Balık* adlı filmi, odağına bir çekirdek aileyi alır: Baba Kaya, anne Filiz ve kızları Deniz. Bursa’nın bir kasabasında balıkçılıkla uğraşan Kaya, konuşamayan kızı Deniz’i tedavi ettirebilmek için doğal işleyişi bozmaya yeltenip daha çok balık avlayabilmek –ve daha büyük maddi kazanç elde edebilmek– uğruna göl suyuna zehirli kimyasallar döktüğünde, büyük bir trajediye yol açar. Gördüğü rüyaların etkisiyle aşırı avlanmaya ve gölün yok edilmesine karşı durmaya çabalayan Filiz, eşi Kaya’nın tuttuğu zehirli balıklardan yiyerek yaşamını yitirir, birçok kişi hastanelik olur ve Kaya, hapse girer. Zaim’in filmi, ekolojik yıkımın toplumsal, kültürel, ekonomik süreçlerle iç içeliğine dikkat çeken önemli içerimler taşır. Film, adı anılan süreçlerle ilintili olarak eril tahakkümün kadın ve insandışı canlılara nasıl zarar verdiğine ilişkin önemli ekoloji-politik okumalara da kendini açar. Ayrıca küçük ölçekli bir olayın, büyük ölçekte ne gibi sonuçlar doğurabileceğini göstermesi yönüyle *Balık*’a, eril tahakkümün tümevarımsal bir izdüşümü olarak bakmak olanaklı hale gelir. Bu yönüyle film, doğa ile kadına yönelik tahakküm arasında ilişki kuran ekofeminist bir görüşle irdelenmeyi gerektirir. Film çözümlemesine geçmeden önce, ekofeminizmin ne olduğu, nelerle ilgilendiği ve geçmişten günümüze olan seyriyle ilgili bilgi vermek yerinde olacaktır.

4.2.1. Ekofeminizm: genel bir çerçeve

Ekofeminizm, 1970’lerde kadın ve doğa arasındaki bağlara ilişkin artan bilinç ile ortaya çıkmıştır. Fransız yazar Françoise d’Eaubonne, 1972’de Paris’te Ekoloji-Feminizm [Ecologie-Féminisme] Merkezi’ni kurmuş ve 1974’te, kadınlara gezegeni kurtarmak için ekolojik bir devrime öncülük etme çağrısında bulunduğu *Feminizm ya da Ölüm* [Le féminisme ou la mort/Feminism or Death] adlı kitabında “ecofeminisme” terimini kullanmıştır. D’Eaubonne kirliliği, çevre yıkımını ve denetimsiz nüfus artışını erkek kültürünün yarattığı sorunlar olarak görmüştür.⁵³ Ekofeminizm, ABD’de Ynestra King tarafından Vermont’taki Sosyal Ekoloji Enstitüsü’nde verilen derslerde geliştirilmiş, 1980’ler itibarıyla düzenlenen konferanslar, aktivist-politik eylemler ve konuya ilişkin kitap ve derlemeler ile bir hareket haline gelmiştir (Merchant, 2005, s. 194-195).

“Muhafif, politik bir söylem” (Sturgeon, 1997, s. 3) olarak ekofeminizm, Karen J. Warren’a (1997a, s. xi) göre kadınlara, beyaz olmayan insanlara ve alt sınıfa yönelik tutum ile insandışı doğal çevreye yönelik tutum arasında önemli bağlantılar olduğu yönündeki görüştür. Warren, Jim Cheney ile kaleme aldığı bir başka çalışmada ise ekofeminizmi “sosyoekonomik ve kavramsal [ikili karşıtlıklar] tahakküm yapılarına dayanan bir dünya ve dünya görüşü oluşturmak için kadın hareketinin taleplerini, ekolojik hareketin talepleriyle birleştirmeye çalışan feminizm” şeklinde tanımlar (1991, s. 179). Düşünür, ekofeminizmin dört temel varsayımını şu şekilde sıralar:

- (1) Kadınlara yönelik baskı ile doğaya yönelik baskı arasında önemli bağlar vardır (2) bu bağların doğasını anlamak, kadınlara yönelik baskıyı ve doğaya yönelik baskıyı yeterince anlayabilmek için gereklidir (3) feminist kuram ve uygulama, ekolojik bir bakış açısı içermelidir ve (4) ekolojik sorunlara yönelik çözümler, feminist bir bakış açısı içermelidir (Warren, 1987’den aktaran Tong, 2014, s. 260).

Chris J. Cuomo (1998, s. 1) için feminist çevrecilik, kadınların ezilmesi ve doğanın bozulması da dâhil olmak üzere insani tahakküm biçimleri ve örnekleri arasındaki benzerliklerin ve bağlantıların farkına vararak işe koyulur. Ona göre ekofeminizmin temelini oluşturan ana görüş; değerlerin, gerçeklik kavramlarının ve toplumsal

⁵³D’Eaubonne (2008, s. 208), erkeğin toprağın, dolayısıyla üretkenliğin (daha sonrasında endüstrinin) ve kadın rahminin (dolayısıyla doğurganlığın) denetimini ele geçirmesi sonucu ortaya çıkan aşırı nüfus ve çevresel yıkım sorunlarının kaynağını “Eğer bunlar erkeklerin sorunuysa, kökeni eril olduğu içindir: erkekler tarafından, erkekler için inşa edilen eril toplumdur” şeklinde açıklar. D’Eaubonne için kirlilik, çevre yıkımı ve artan nüfus, “eril kültürün sözleri” (2008, s. 209); fallokrasi [phallocracy] –erkek egemen toplum/sistem– ise “kapitalist için kâr adına, sosyalist için ilerleme/kalkınma adına doğayı katleden düzenin temelidir” (2008, s. 212).

uygulamaların birbiriyle ilişkili olduğuna ve baskı ve tahakküm biçimlerinin, ne kadar tarihsel ve kültürel olarak farklı olursa olsun, birbirine kenetli, iç içe geçmiş olduğuna yönelik kanıdır. Val Plumwood da Cuomo’yu destekler. Plumwood (1993, s. 1-2), feminist eleştirinin “eksik parçası” olarak gördüğü “doğayı, dördüncü bir inceleme kategorisi olarak ırk, sınıf ve cinsiyet incelemelerinden yararlanan genişletilmiş bir feminist kuram çerçevesiyle bütünleştiren, hem insan tahakkümünün hem de doğaya yönelik tahakkümün eleştirilmesi için ortak, bütünleşik bir çerçeve” sunma amacı güder. Böylece ekofeministler, kendilerini feminist, ırkçılık karşıtı ve çevreci hareketlerin yanı sıra kapitalizm, heteroseksizm, homofobi ile ikicil yapıya ve ötekilerin aşağı, değersizleştirilmiş ya da hastalıklı/doğallaştırılmış durumunun sürdürülmesini eleştirmeye dayanan kavşak noktalarına yerleştirir (Cuomo, 1998, s. 24).

Ekofeministler için “insanmerkezcilik değil, erkek egemenlik [androcentrism] doğanın baş düşmanıdır (Tong, 2014, s. 260). Dolayısıyla ekofeminizm, erkek egemenlik kaynaklı ikili karşıtıklara dayanan hiyerarşiye, her türlü tahakküm ve ‘-izm’ biçimlerine bir karşı çıkıştır. Plumwood, bu durumu şöyle açıklar: “[...] ekofeminizm, erkek egemenliğini ya da kadınların tahakküm altına alınmasını, diğer tahakküm biçimleri için bir model olarak ve özellikle doğanın tahakküm altına alınmasıyla bağlantılı olarak görür” (2008, s. 223). Plumwood (2008, s. 227), bunun nedenini ezilenlerin çoğu kez “hem dışıleştirilmiş hem de doğallaştırılmış” olmasıyla açıklar. Plumwood’a göre doğaya ve kadınlara ikinci sınıf olarak muamele edilmesi, hem erkeğin kadına hiyerarşik üstünlüğü görüşünü hem de doğa ile daha yakından özdeşleşmiş olarak görülen diğer birçok insan grubunun aşağı/ikincil olarak görülmesini pekiştirir ve ‘doğallaştırır’. Doğallaştırma ise hayvana daha yakın görülen siyah ırkların ve yerlilerin, ‘uygarlaşmamış’ ya da ‘ilkel’ kültürlerin, sözüm ona ikincil konumlarını ve efendinin köleye, patronun işçiye, akıl işçisinin beden işçisine sözde üstünlüğünü meşrulaştırmak için kullanılır. Dünyaya hiyerarşik bir düzen dayatmanın bir yolu olarak özellikle cinsiyetçileştirilmiş bir doğa kavramı kullanan Batı toplumu için dışileştirme ve doğallaştırma çok önemli olagelmiş ve hem Batı toplumu içinde hem de Batı ile Batılı olmayan toplumlar arasındaki yaygın insani eşitsizlik ve tahakküm ilişkilerini destekleyen zincirleri birbirine bağlamıştır. Batı kültürünün insan/doğa, zihin/beden, erkek/kadın, us (uygarlık)/doğa gibi iç içe geçmiş ikilikleri, bir araya gelmiş pek çok zincirden oluşan girift bir tahakküm mantığı yaratmak için burada devreye girmiştir (Bkz. Tablo 4.1).

Tablo 4.1. Batı düşüncesinde ikicil yapıyı oluşturan karşıt ikililer (Plumwood, 1993, s. 43)

Kültür	Doğa
Us	Doğa
Erkek	Kadın
Zihin	Beden (doğa)
Efendi	Köle
Us	Madde (fiziksellik)
Rasyonalite	Hayvanlık (doğa)
Us	Duygu (doğa)
Zihin, tin	Doğa
Özgürlük	Gereksinim/zorunluluk (doğa)
Evrensel	Tikel
İnsan	Doğa (insandışı)
Uygar	İlkel (doğa)
Üretim	Üreme (doğa)
Kamu	Özel
Özne	Nesne
Benlik	Öteki

Warren, ekofeminist etiği farklı sosyoekonomik, kültürel, tarihsel koşullarda yer alan insanların katkı sunduğu, yapım aşamasında bir örtüye⁵⁴ benzetir. Warren’a göre ekofeminizm, birbiriyle ilişkili toplumsal tahakküm sistemlerinin bir eleştirisi olduğundan, hiçbir “tahakküm izm’leri”⁵⁵ (örneğin cinsiyetçilik, ırkçılık, sınıfçılık, heteroseksizm, doğacılık⁵⁶) bu örtüye ait değildir. Bu örtüye ait olan, onu oluşturan yamalar [patch] ise çevresel istismarın yerel ve küresel biçimlerini, çevre kirliliğinin kadınlar, çocuklar, yoksullar, yerinden edilmiş yerli insanlar ve ‘sözde’ az gelişmiş

⁵⁴Warren bu benzetmesinde, çalışmada ‘örtü’ olarak çevrilmesi uygun görülen İngilizce ‘quilt’ sözcüğünü kullanır. Farklı yamalar [patch] ile bezenen bu örtüde, herhangi türden ayrımcılığa yer yoktur. Her bir yama, bir “-izm” eleştirisi sunar.

⁵⁵Özgün metinde, Warren şu ifadeyi kullanır: “no ‘isms of domination’ (for example, sexism, racism, classism, heterosexism, naturism)” (Warren ve Cheney, 1991, s. 181). Aslında ‘cinsiyet-çilik’ [sex-ism] örneğinde görüldüğü üzere, tam Türkçesi ‘-cilik, -cılık, -çilik, -çılık vb.’ ile biten ve belirli düşünceleri/tutumları üstün, diğerlerini ise ikincil kılan düşünce sistemleri eleştirilir. Türkçede, ‘heteroseksüel’ gibi bazı terimlerin doğrudan Türkçe bir karşılığı bulunmaz. Heteroseksüelliğin kutsandığı bir sistem olarak ‘heteroseksizm’ sözcüğündeki ‘izm’ ekofeminist eleştirinin yöneltildiği bir tahakküm türüdür.

⁵⁶Doğacılık [naturism]: Doğaya ya da insan eli değmeden, doğal yoldan oluşan nesnelere tapınma (http-18).

ülkelerdeki halklar üzerinde orantısız etkilerini görünür kılıp bunlara karşı koyanlardır (Warren 1990'dan aktaran Warren ve Cheney, 1991, s. 180-181).⁵⁷

Plumwood, Warren'ın tahakküm izm'lerinin temeline iner ve bunların “eril merkez” ve “dişil öteki” arasındaki seyrine ışık tutar. Erkek merkezçiliğin tahakkümü altındaki ötekiler –kadın ve doğa– arasında benzerlikler kuran Plumwood, bu tahakkümü beş başlıkta irdeler: radikal dışlama [radical exclusion]; homojenleştirme [homogenization]; yadsıma, artalandan tutma [denial, backgrounding]; özümleme [içerme; incorporation] ve araççılık [instrumentalism] (1997, s. 337-338, 340-341). Radikal dışlamada kadın, daha düşük ya da ustan yoksun olmak gibi farklı, daha aşağı bir düzenin parçası olarak görülürken doğa, yalnızca insana mal edilen zihin ve eyleycilik gibi niteliklerden yoksun, insandan ayrı ve onun dışında görülür. Doğanın yanı sıra hayvanlar ve bunlarla ilişkili olarak ikincilleştirilen topluluklar da dışlanır. Homojenleştirmede, kadına özgü doğa tek tip ve değiştirilemez olarak görülür; kadın, erkeğin gereksinimine yanıt veren bir kaynaktır ve birbirleriyle değiştirilebilir öğeler sınıfının bir üyesidir. Doğaya yönelik tutum da farksızdır: Taşıdığı tüm çeşitlilikler ve farklılıklar göz ardı edilir; o, birbirinin yerine geçebilir ve değiştirilebilir birimler (“kaynaklar” ya da sabit rezerv) olarak düşünülür. Yadsıma-artalandan tutmada, kadınların herhangi bir ortaklaşa girişime katkısı reddedilir; ‘kadınların görevleri’, özel bir beceri ya da ilgi gerektirmemesi nedeniyle yaşamın önemli ya da dikkate değer kabul edilen yönlerinin artalanı olarak görülür. Doğa ise önemsiz, teknoloji toplumunun dikkate almadığı bir artalan olarak büyük ölçüde yadsınır. Evrenin önemsiz bir bileşeni olarak görüldüğünden, karar verme süreçlerinin dağılımında, gereksinimleri sistematik olarak hesaba katılmaz ve dikkate alınmaz. Özümlemede kadın, merkezde olan erkeğe göre tanımlanırken, doğa ise insana uygun niteliklerin (rasyonellik) yoksunu olarak değersizleştirilir. Doğanın kendine özgü karmaşık düzeni ‘akıl dışılık’ olarak algılanır ve bunun yerini, olabildiğince sömürgeci insan düzeni alır. Son olarak, araççılık anlayışına göre kadın ‘edilgen’ olarak algılanır ve eyleyciliği, onun ‘koruyucusu’ olan erkeğin eyleyciliği içinde sınıflandırılır. Toplumsal değerini, araçsal olarak başkalarına hizmetten –oğulların üreticisi olarak vb.– elde eder; başlı başına tanınan bir değer olmaktan öte ona, amaçlara yönelik bir araç olarak değer biçilir. Bu anlayışa göre doğanın eyleyciliği ve amaçlardan bağımsız oluşu yadsınır ve

⁵⁷Warren, bir başka çalışmasında -izm türlerini genişleterek ekofeminizmin ereğini yineler. Onun tasarımıladığı feminizm, cinsiyetçiliğin yanı sıra ırkçılık, sınıfçılık, heteroseksizm, yaş ayrımcılığı, Yahudi karşıtlığı, etnomerkezcilik ve engelli bireylere yönelik ayrımcılık gibi türlü tahakküm biçimini sonlandırma hareketidir ve doğaya yönelik tahakküm de bu savaşımın bir parçasıdır (1997b, s. 4).

insaninkilere iç edilir ya da bunlarla örtüşmek üzere yeniden yapılandırılır. Doğa, ancak sömürgeci insanın amaçlarının bir aracı olarak hizmet ettiğinde amaç ve değere sahip olabilir.

Birkeland (1993, s. 24-25) da Plumwood'un yaklaşımına benzer şekilde, doğa ile kadına yönelik tahakkümün birtakım erkek egemen sayılıtlardan kaynaklandığını düşünür. Birkeland, erkek egemen sayıltıyı “temel olarak, eril bir insan modelinin ve onunla ilişkili değerlerin evrenselliğini varsayan insan doğasının bir yorumu” şeklinde açıklar. Bu önermenin birkaç önemli yönü vardır. Birincisi, eril ve dişil kalıpların kutuplaşması ve eril özellik ve değerlerin öncelenmesidir. Dişil olarak tanımlanan özellikler (anaç, şefkatli ya da uzlaşmacı) dezavantaj olarak görülürken, eril (rekabetçi, baskın ya da çıkarıcı) olarak tanımlanan özellikler öne çıkarılır. Sonuç olarak erkek olmak, kendini kadınsı niteliklerden ayırmak olarak tanımlanmaktadır. İkincisi, kadın, doğa ve dünyanın tarihsel birlikteliğidir. Dişil ile özdeşleştirildiği için doğanın, insanın fiziksel gereksinimlerine hizmet etmek için var olduğu kabul edilir. Ataerkil toplumlardaki doğa ve kadın birlikteliği araççılıkla sağlanır; böylelikle her şeye, salt insan için yararlı olduğu ölçüde değer verilir. Erkek egemen sayılıtının üçüncü unsuru, insanın özerk olduğu ya da hem doğadan hem de topluluktan bağımsız olduğu görüşüdür. Batı düşüncesindeki bu insan modeli “mantar” olarak tanımlanmıştır; ne annesi, ne kız kardeşi ne de eşi olan yetişkin bir erkek olarak ortaya çıkmıştır. Bu sahte eril özerklik duygusu, birçok çevrecinin modern krizin izini sürdüğü yabancılaşma ve insanmerkezciliğin altında yatar. Dördüncüsü, erkek deneyiminin ve değerlerinin evrenselleştirilmesidir. Benmerkezci insan doğası –gereklikten (doğa) ve toplumsal kısıtlamalardan (topluluk) bağımsız olarak kendini gerçekleştirmeye çabalayan insan imgesi– anlayışı, bir bütün olarak insanlığın örtük hedefi haline gelir. Bu benmerkezci tasarım nedeniyle erkeklerin deneyimlemediği şeyler, bir bakıma önemsiz, belirsiz ya da gerçek dışı olarak kabul edilir. Beşinci unsur ise erkeklik ile diğerleri üzerinde uygulanan erk arasındaki bağlantıdır. Erkeklik, erkin yanı sıra dişile olan uzaklıkla ölçülür. Erkeklik, erk ve özerklikle bağlantılı olduğu için bağımlılık ve güçsüzlük, aşağılığın imleri olarak algılanır.

Özet olarak, ekofeminizm kadın ile doğaya yönelik tahakkümü erkek egemenliğe bağlayan, her türlü eşitsizlikle savaşımlar içinde olan bir düşünce ve harekettir. Tablo 4.1’de görüldüğü üzere, kadın-doğa ile erkek arasında kurulan ikilikler, ezilen/öteki ile muktedire ilişkin kalıplaşmış ancak doğruluktan uzak kanılara yol açar. Ekofeministler,

kadın sorunu ile doğaya yönelik tahakküm arasında bir benzerlik ve ilişkinin, erkek egemen usun bir ürünü olduğunu savunur ancak özcülüğe⁵⁸ de karşı çıkarlar.

Sturgeon (1997, s. 8-9, 12), özcülük tartışmalarıyla ilgili saptamalarda bulunur. Grup üyeleri olarak bireylerin ayırt edici niteliklerini ya da davranışlarını tanımlamak için doğal ve tarih dışı özlerin öne sürülmesi anlamına gelen özcülük, feminist eleştirilerin önde gelen hedefi olmuştur. Özcülük karşıtlığı, kadınların ne olması gerektiğine yönelik cinsiyetçi düşünceleri ve aynı zamanda, ne tür bir kadının kadın olarak sayıldığına yönelik ırkçı, sınıfçı ve heteroseksist düşünceleri yapıbozumuna uğratmanın epistemolojik bir yöntemidir. Feminizm, cinsiyetçiliğin hümanizm tarafından savunulma biçimine, diğer deyişle gerçekte insan olmanın ne anlama geldiğine yönelik cinsel anlamda eril bir ülkü inşa eden Aydınlanma ideolojilerine karşı güçlü bir eleştiri yöneltmiştir. Aydınlanma düşünürleri, insan doğasının sözde evrensel niteliklerine dayanarak, erillikle ilişkili özellikleri (rasyonellik, ruh sahibi olma, nesnellik, polisin [şehir devleti] üyesi olma vb.) sürekli olarak evrensel, tarih dışı ve doğal olarak oluşturulmuş bir “insanlığın” özellikleri olarak tanımlamıştır. Feminist düşünürler bu kavramların, dişillığın (duygusal, ruhsuz, irrasyonel, evcil ve bedenleştirilmiş [embodied] olarak) benzer şekilde tarih dışı, biyolojist⁵⁹ ve evrenselci olarak nitelendirilmesine karşı olacak şekilde tanımlandığını imlemiştir. Feministler, erillikle eşdeğer olan hümanizmin ve genelleyici eril insan dilinin, kadınların erkeklere göre aşağıda olduğu varsayımını doğallaştırdığını ve cinsiyetçi toplumlarda, kadınlara yönelik tahakkümün toplumsal ve politik araçlarını belirsizleştirdiğine dikkat çekmiştir. Bununla birlikte, feministlerin yanı sıra ırkçılık karşıtı, sömürgecilik sonrası ve yapı sökücü kuramcılar da evrensel, tarih dışı, kültürler arası insan niteliklerini belirlemeye yönelik herhangi bir girişimin içinde, tahakküme doğru bir yönelim olduğunu ısrarla sorgulamıştır. Bu söylemlerin, yalnızca ‘farklı’ olarak kodlananları görünmez kılmada değil, aynı zamanda insandan aşağı ya da insan olmayan olarak tanımlanan ötekileri ezmenin türlü yolunu meşrulaştırmada, Aydınlanma hümanizminin suç ortaklığına katıldıklarını öne sürmüşlerdir.

Son olarak özcülük eleştirileri, kadınlığına ilişkin eril varsayımlar ve düşüncelerin yanı sıra, feminizmin kendisine de yöneltiştir. Sturgeon, feminist özcülüğe yönelik ilk eleştirilerin, ikinci dalga Amerikan feminizminin başlangıcındaki temsillere egemen olan

⁵⁸Bir şeyi (örneğin, varsayılan insani bir özelliği) toplumsal, ideolojik ya da entelektüel bir yapı olmaktan öte, doğuştan varoluş ya da evrensel geçerliliğe sahip olarak görme edimi ([http-19](http://19)).

⁵⁹Biyolojizm [biologism]: İnsan yaşamının, katı bir biçimde biyolojik bir bakış açısıyla yorumlanması ([http-20](http://20)).

beyaz, orta sınıf, heteroseksüel feminizme yöneltildiğini söyler. İkinci dalgayla birlikte feminizm içindeki normatif ‘heteroseksüel kadın’ varsayımı, kadının üreme haklarının ırkçı ve sınıfçı yönleri, kadın cinselliğine yönelik basmakalıp, geleneksel görüşlerin eleştirilmesi ve çoklu/çeşitli kadın cinselliklerinin öne çıkarılması, feminist ifade özgürlüğü, Batılı sömürgeci etnomerkezcilik gibi konular, özcülüğe yönelik içe dönük eleştiriler olarak lezbiyen, beyaz ve Batılı olmayan feministlerce tartışılmıştır. Feminizmdeki özcülük tartışmaları, doğa söz konusu olduğunda iki açıdan düşünülür. İlki, Plumwood’un (1993, s. 4, 36) deyişiyle doğanın “bir aktör ve özne olmayan”, “kendi amaçlarından ya da anlamlarından yoksun bir kaynak olarak”, “eylemsiz, edilgen ve mekanik şekilde kavramsallaştırılması[na]” yönelik karşı çıkıştır. İlerleyen bölümlerde ayrıntılı olarak değinileceği üzere, doğaya yönelik bu özcü tutum, onu egemenlik altına alıp insani amaçlar doğrultusunda şekillendirilmesi gereken bir nesne olmaktan çıkarma amacı taşır. İkinci olarak, ‘kadın eşittir doğa’ önermesinin yanlış olmasıdır. Ekofeminist filozof Alicia H. Puleo, bu konuyu şu şekilde dile getirir:

[...] “kadın” ve “ekoloji” terimleri eş anlamlı değildir. Ekofeminist olmak, kadınların doğuştan doğaya ve yaşama, erkeklerden daha fazla bağlı olduğu anlamına gelmez. Kendilerini çevreyi ve/veya hayvanları korumaya adanmış erkekler ve bu yeni farkındalık biçimlerine kayıtsız ya da düşman olan kadınlar vardır. Bununla birlikte, istatistiksel olarak uluslararası düzeyde kadınların çevre hareketlerinde ve hayvanların savunulmasında çoğunlukta olduğu doğrudur (2017, s. 27).

İzleyen alt başlıkta, Carolyn Merchant’ın sınıflandırdığı ekofeminist yaklaşımlardan söz edilecek, bunlar arasındaki ortaklıklara ve farklılıklara değinilecektir.

4.2.2. Ekofeminist yaklaşımlar

Carolyn Merchant, insan ile doğa ilişkisine yönelik ekofeminist yaklaşımları dört başlıkta inceler: liberal, kültürel, toplumsal (sosyal) ve sosyalist feminizm. Liberal ekofeminizm, 17. yüzyılın başından 1960’lara kadar sürmüştür. Liberal ekofeministler için (liberalizmde olduğu gibi) çevre sorunları, doğal kaynakların aşırı hızlı tüketiminden ve pestisitlerin ve diğer çevre kirleticilerinin denetlenememesinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal düzenin yönetim ve yasalar aracılığıyla kendini yeniden üretme biçimi, toplumsal yeniden üretimin çevreye uyumlu hale getirilmesiyle iyileştirilebilir. Bu nedenle daha iyi bir bilim, koruma ve yasalar kaynak sorunlarını çözmek için uygun yaklaşımlardır. Bilimciler, doğal kaynak yöneticileri, düzenleyiciler, avukatlar ve yasa koyucular olmak için eşit eğitim fırsatları verildiğinde, kadınlar da erkekler gibi çevrenin

iyileştirilmesine, doğal kaynakların korunmasına ve insan yaşamının niteliğinin artmasına katkıda bulunabilir (Merchant, 2005, s. 200-201).

Kültürel feminizm, 1960'ların sonlarında ve 1970'lerde ikinci dalga feminizmle gelişmiştir (ilk dalga, yirminci yüzyılın başlarındaki kadınların oy hakkı hareketidir). Kültürel ekofeminizm, Batı kültüründe kadın ve doğanın karşılıklı olarak ilişkilendirildiği ve değersizleştirildiği algısına bir yanıttır. Kültürel feministlere göre bu ikilemden çıkış, doğrudan politik eylem yoluyla kadınları ve doğayı yüceltmek ve özgürleştirmek ile gerçekleştirilebilir. Mekanikçiliğin ontolojisi ve epistemolojisi, kültürel feministler tarafından son derece eril ve tarihsel olarak kadın cinsiyetinde betimlenen doğanın sömürüsü olarak görülmektedir. Dünya, erkeğin geliştirdiği ve denetlediği teknoloji, bilim ve endüstrinin egemenliği altındadır. Tinsellik, hem kişisel hem de toplumsal değişimin kaynağı olarak görülmektedir. Kültürel feministler için insan doğası, insan biyolojisine dayanır. İnsanlara biyolojik olarak cinsiyet atanırken onlar, toplumsal olarak cinsiyetlendirilir [biologically sexed/socially gendered]. Cinsiyet/toplumsal cinsiyet ilişkileri, kadınlara ve erkeklere farklı güç dayanakları verir. Dolayısıyla kişisel olan politiktir. Kadın ve biyolojik üreme arasında algılanan bağın ters yüz edilmesi, kadının güçlenmesinin ve ekolojik aktivizminin kaynağı haline gelir. Kadınların biyolojisi ve doğası, kadın gücünün kaynakları olarak kabul edilmektedir. Bu ekofeminizm biçimi, büyük ölçüde doğayla ilişkili bilinç alanına (tinsellik, tanrıçaya tapınma, büyücülük vb. yoluyla) ve kadın bedenlerinin kutsanmasına odaklanmış, bunlara çoğu zaman nükleer ya da pornografi karşıtı protestolar gibi toplumsal eylemler eşlik etmiştir. Pek çok kadın aktivist, erkeğin tasarladığı ve ürettiği teknolojilerin nükleer radyasyonun, böcek ilaçlarının, tehlikeli atıkların ve ev kimyasallarının kadınların üreme organları ve ekosistem üzerindeki etkilerini göz ardı ettiğini savunur. Nükleer atıklardan, enerji santrallerinden ve bombalardan kaynaklanan radyoaktiviteyi, potansiyel doğum kusurlarının, kanserlerin ve dünyadaki yaşamın ortadan kaldırılmasının bir nedeni olarak protesto ederler. Okulların ve evlerin yakınındaki tehlikeli atık alanların toprağa ve içme suyuna sızıp düşüklere, doğum kusurlarına ve lösemiye katkıda bulunduğu gözler önüne sererler. Pestisit ve herbisitlerin mahsullere ve ormanlara püskürtülmesine karşı çıkarlar çünkü bunların, potansiyel olarak civarda yaşayan çocukları ve çocuk taşıyan kadınları etkileme olasılığı yüksektir. Kadınlar, sık sık ilaçlamaya ve elektrik santrallerinin konumlandırılmasına karşı yerel eylemlere öncülük eder ve vatandaşları toksik temizlik talep etmeleri için örgütler (Merchant, 2005, s. 201-203).

Murray Bookchin'in 'toplumsal ekoloji' kavramından yola çıkan toplumsal ekofeminizm, yaşamın tüm yönlerini, günümüzde rahmi bile işgal eden bir piyasa toplumuna dönüştüren ekonomik ve toplumsal hiyerarşileri alaşağı ederek kadınların özgürleşmesini savunur (Merchant, 2005, s. 206). Merchant'ın Janet Biehl'den aktardığı üzere toplumsal ekofeminizm, doğaya egemen olma görüşünün, insanın insana egemen olmasından kaynaklandığı yönündeki toplumsal ekolojinin temel ilkesini kabul eder. Biehl'e göre hiçbir devletin ya da kapitalist ekonominin doğayı tahakküm altına almaya çalışmadığı, içinde insan doğasının tüm yönlerinin özgür bırakıldığı ekolojik bir toplum, ancak tüm egemenlik sistemlerinin sona erdirilmesiyle olanaklı hale gelir (Biehl, 1988, s. 7'den aktaran Merchant, 2005, s. 205-206). Toplumsal ekofeministler, diğer feministlerle doğrudan eylemlere ve politik koalisyonlara katılmış; militarizmi, ırkçılığı ve cinsiyetçiliği protesto etmek için konferanslar ve dersler düzenlemiştir (Merchant, 2005, s. 207).

Son olarak sosyalist ekofeminizm, üretimden çok, yeniden üretim kategorisini adil, sürdürülebilir bir dünya kavramının merkezine koyan, sosyalist ekolojinin feminist bir yorumudur. Marksist feminizm gibi, insandışı doğanın tüm yaşamın maddi temeli olduğunu ve yiyecek, giyecek, barınak ve enerjinin insan yaşamının sürdürülmesi için gerekli olduğunu varsayar. Doğa ve insan doğası, toplumsal ve tarihsel olarak zaman içinde inşa edilir ve insan eyleyimi yoluyla dönüştürülür. Doğa, egemen olunacak edilgen bir nesne değil, etkin bir öznedir ve insanlar onunla sürdürülebilir ilişkiler geliştirmelidir (Merchant, 2005, s. 208). (Sözü edilen ekofeminist yaklaşımların bir özeti için bkz. Tablo 4.2).

4.2.3. Feminist ekoeleştiri ya da ekofeminist yazınsal eleştiri

Ekofeminist yazınsal eleştiri ya da feminist ekoeleştiri, ekofeminist kaygıların metinlerdeki izini sürer. Gaard (2010b, s. 47), ekofeminist yazın eleştirisinin aktivizme dayandığını ve yazın eleştirisini "ekolojik bir savunu yolu" olarak kullandığını belirtir. Ekolojik feminist düşünceye dayanan ekofeminist yazınsal eleştiri, yaygın olarak kadınlar ile insandışı varlıkların suistimal edilmesi arasındaki kavramsal bağlantıları irdeleyen, politikayla ilişkili söylem olarak anlaşılabilir (Buell, Heise ve Thornber, 2011, s. 425).

Gretchen T. Legler (1997, s. 227-228), ekofeminist yazınsal eleştiriye "ekolojik ya da çevresel eleştiri ile feminist yazınsal eleştirinin bileşimi olan melez bir eleştiri" olarak tanımlar. Legler'e göre ekofeminist yazınsal eleştiri, "doğanın kültürel olarak inşasının incelenmesi[dir]".

Tablo 4.2. Feminizm ve çevre (Merchant, 2005, s. 198-199)

	Doğa	İnsan Doğası	Feminist Çevrecilik Eleştirisi	Feminist Çevrecilik İmgesi
Liberal Feminizm	*Atomlar *Akıl/Beden ikiliği *Doğaya egemen olma	*Akılcı (Rasyonel) eyleyiciler *Birey(sel)cilik *Bireysel çıkarı en üst düzeye çıkarma	*“Erkek ve çevresi” kadını dışarıda bırakır	*Kadınlar, doğal kaynaklar ve çevre bilimleri içindedir
Marksist Feminizm	*Bilim ve teknoloji aracılığıyla insan kullanımı için doğanın dönüştürülmesi	*İnsan doğasının üretim şekli, praxis yoluyla oluşturulması *Tarihsel olarak özgül ancak sabit olmayan *Ortak özellikleri olan grup (tür) olarak insan doğası	*Kaynaklar üzerinde kapitalist denetimin ve mal ve kâr birikiminin eleştirisi	*Sosyalist toplum, kaynakları tüm erkekler ve kadınların iyiliği için kullanacaktır *Kaynaklar işçiler tarafından denetlenecektir *İhtiyaç fazlası üretilmezse çevre kirliliği en az seviyede olur *Erkekler ve kadınlar tarafından yapılan çevresel araştırmalar
Kültürel Feminizm	*Doğa tinsel ve kişiseldir *Geleneksel bilim ve teknolojinin, egemenlik vurgusu nedeniyle sorunlu oluşu	*Biyoloji esastır *İnsanlar eşeyli üreyen bedenlerdir *Cinsiyet biyolojik olarak atanır, toplumsal olarak cinsiyetçileştirilir.	*Doğa ve kadın üzerindeki erkek egemenliğinin birbirine bağlı olduğunun farkında olunmaması *Eril çevrecilik anlayışları hiyerarşiyi sürdürür *Kadınların üremesine yönelik çevresel tehditlere (kimyasallar, nükleer savaş, radyasyon) yeterince dikkat edilmemesi	*Değeri bilinen ve kutlanan kadın/doğa *Üreme özgürlüğü *Hem kadınların hem de doğanın pornografik betimlerine karşı oluş
Sosyalist Feminizm	*Doğa yaşamın maddi esasıdır: yiyecek, giyecek, barınma, enerji *Doğa toplumsal olarak inşa edilir *Doğanın üretim ve yeniden üretimle dönüştürülmesi	*İnsan doğasının biyoloji ve praxis (cinsiyet, ırk, sınıf, yaş) yoluyla oluşturulması *Tarihsel olarak özgül ve toplumsal olarak inşa edilmiş	*Etkin ve duyarlı bir varlık olarak doğayı dışarıda bırakır *Kadınların üremedeki rolünü ve bir kategori olarak üremeyi dışarıda bırakır	*Sistemler yaklaşımı diyalektik değil, mekaniktir *Hem doğa hem insan üretimi etkindir *Biyolojik ve toplumsal üremenin merkeziliği *Üretim ve yeniden üretim arasında diyalektik *Çok düzeyli yapısal analiz *(Mekanik olmayan) diyalektik sistemler

Bu eleştiri türü, “doğanın edebiyatta temsil edilme” ve “doğa temsillerinin cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsellik temsilleri ile ilişkilendirilme” yollarının araştırılabileceği bir mercek sunar. Ekofeministler, pratik çevre sorunlarıyla uğraşmanın (örneğin, nükleer atıkların nereye atılacağı ya da çöp yakma fırınlarının nereye kurulacağı vb.) hem ekolojik hem de feminist bir görev olduğunu savunur. Onlara göre günümüzde yıkıma yol açan çevrenin kullanılma ve sömürülme biçimleri, toprağı büyük ölçüde kadın olarak kavramsallaştıran ataerkil çevre etiğinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla edebiyatta cinsiyet, ırk, sınıf ve doğa temsilleri arasındaki metaforik ve kavramsal bağlar aydınlatılarak daha uygulanabilir bir çevre etiğı oluşturulabilir. Dahası, doğanın ne olduğu ve insanla insandışı dünya arasında ne tür ilişkiler olabileceğı üzerine yeniden düşünmek; cinsiyet, ırk, sınıf ve cinsel yönelim temelinde kurumsallaşmış olan baskının ortadan kaldırılmasına ve sömürücü çevresel uygulamaların değıştirilmesine yardımcı olabilir.

Gaard, Batı bağlamında ekofeminist yazınsal eleştirinin temel özelliklerinin şu girişimleri kapsadığını söyler:

1. insanlar arası ilişkileri çeşitli toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik farklılıklar üzerinden aydınlatmak; bu insani ilişkilerin, doğayla –doğanın somut hali olarak kendimizle, doğa olarak sınıflandırılan diğer insanlarla ve yaşamlarımızın temas ettiğı ortamlar ve türlerle– ilişkilerimizi şekillendirme yollarını araştırarak insanlar ve doğanın geri kalanı arasındaki ilişkileri aydınlatmak ve bu ilişkilerden etkilenen tüm katılımcıların özgürlüğüne ve gelişimine katkı sunmak ya da bunları azaltmak,
2. (türçülük, cinsiyetçilik, ırkçılık, heteroseksizm, yaş ayrımcılığı, engellilere yönelik ayrımcılık ve insanmerkezcilik ile sınırlı kalmamak üzere) yabancılaşma, hiyerarşı ve tahakkümün birçok türüne eleştiri getirmek ve bu gezegen üzerinde sağ kalmamız için gerekli temeller olarak toplumsal çeşitlilik ile biyoçeşitliliğın merkeziliğini desteklemek ve,
3. eko-toplumsal dönüşümü amaçlayan politik eylemin ivediliğini vurgulamak: dönüştürülmüş ve eşitlikçi tinsel, psikolojik, yazınsal, tarımsal, ekolojik ve/veya ekonomik uygulamalar aracılığıyla yabancılaşan bireyleri, kültürleri ve sistemleri iyileştirmek; tahakküm kurumlarını ortadan kaldırmak ve onların yerine eşitlikçi ve eko-merkezci ağlar kurmak (Gaard ve Murphy, 1998’den aktaran Gaard, 2010, 47-48).

Gaard’a (2010b, s. 48) göre Batı kültürünün kültür-doğa ikiliğinin cinsiyetçi olduğunun anlaşılması, ekofeminizmin en temel unsurudur: diğer deyişle, erkekler ve erkeklik kültürle ilişkilendirilir ve kültüre değeri verilirken, kadınlar ve kadınlık doğa ile ilişkilendirilir ve bu yolla, her ikisi de değersizleştirilir. Bu bağlantılı değerlemeler hiyerarşıye yol açar ve kadınların, doğanın ve bunlarla ilişkili olanların tahakküm altına alınmasını meşrulaştırmak için kullanılır. Edebiyat ve kültürde olduğu kadar politik

düşüncede, medyada, eğitimde ve toplumun diğer yönlerinde de bu kavramsal bağlantıları açığa çıkarmak, ekofeminist ekoeleştirisinin temel bir bileşeni olagelmıştır. Bu nedenle “ekofeminist tasarı, beyaz eril insan kimliğini kadınların, beyaz olmayanların, hayvanların ve doğal dünyanın kimliklerinden ayrı ve onlardan üstün olarak inşa eden beyaz Batılı ataerkil kültürün ben/öteki, kültür/doğa, erkek/kadın, insan/hayvan ve beyaz/beyaz olmayan gibi ikiliklerinin eleştirilmesini kapsamaktadır” (Gaard ve Murphy, 1998, s. 9).

Douglas A. Vakoch (2014, s. 1), “feminist ekoeleştiri”yi, diğer deyişle “ekofeminist yazınsal eleştiri”yi aynı paradigmanda buluşturan feminist yazınsal eleştiri ile ekoeleştirisinin çoklu bakış açılarına açık olmalarına dikkat çeker. Gerçekten de çevreci feminizmler, son dönemlerde yeni maddeci feminizmler, türler arası ve hayvan hakları feminizmleri, ekofeminist çevresel adalet ve queer ekofeminizm gibi güncel eleştirel yaklaşımlarla çeşitlenmiştir (Rey Torrijos, 2013). Bu yaklaşımlar arasından yeni maddeci feminizmler öne çıkar. Öyle ki ekofeminizm içindeki bu yönelim, “feminist kuramda maddesel dönüşüm” ya da “feminist kuramın, maddeyi ciddiye alan bir dalgası” olarak adlandırılır (Alaimo & Hekman, 2008, s. 6). Esther Rey Torrijos (2013, s. 27), yeni maddeci feminizmleri “doğanın, teknolojik ilerleme ve toplumsal yapı için salt bir kaynak olarak görüldüğü geleneksel anlayışın yeniden değerlendirilmesi ve onun eyleyciliği, önemi ve dönüştürücü gücüne değer verilmesi” şeklinde açıklar.

4.2.4. Maddesel dönüşüm: (eko)feminizmde yeni yorumlamalar

Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* [Evrenle Orta Noktada Buluşmak: Kuantum Fiziği ve Madde ile Anlamanın Dolaşıklığı]⁶⁰ (2007) adlı kitabında feminizm içindeki maddesel dönüşüme öncülük eden feminist bir fizikçidir. Barad’ın eleştiri getirdiği, maddeyi ve doğayı edilgen, etkisiz ve durağan nesneler olarak gören, bununla bağlantılı olarak gerçekliği, salt dil yapıları ile kültür inşaları olarak algılayan ve söz konusu temsiliyetçiliğin [representationalism] ötesindeki maddesel süreçleri göz ardı eden Batı düşünüdür. “Temsil edilen şeylere değil de, kültürel temsillere ve içeriklerine doğrudan erişime sahip olduğumuz kanısına bizi zorlayan nedir? Dil, nasıl maddeden daha güvenilir hale geldi?” (2007, s. 132) diye soran Barad, sorularını şu şekilde tartışmaya açar:

Dile çok fazla güç bahsedilmiştir. Dilbilimsel dönüşüm, göstergebilimsel dönüşüm, yorumlayıcı dönüşüm, kültürel dönüşüm: Görünüşe göre son zamanlarda her dönüşümde, her

⁶⁰İngilizce “meet (someone) halfway” deyimini, “uzlaşmak, orta yolu bulmak” olarak da çevrilebilir.

“şey” –maddesellik bile– bir dil meselesine ya da diğer bazı kültürel temsil biçimlerine dönüştürülüyor. “Madde” üzerine her yerde bulunan söz oyunları, ne yazık ki anahtar kavramların (maddesellik ve anlam) ve bunlar arasındaki ilişkinin yeniden düşünülmesini imlemiyor. Tersine, “gerçek”e ilişkin meselelerin, (deyim yerindeyse) anlama ilişkin meselelerle değiştirilmesinin belirtisi gibi görünüyorlar [...]. Dil önemlidir. Söylem önemlidir. Kültür önemlidir. Artık önemli görünmeyen tek şeyin madde olduğu yönünde önemli bir anlayış bulunmakta (2007, s. 132).

Barad’a göre “temsiliyetçilik, ayırım kavramını temel alır. Dünyayı, sözcüklerin ve şeylerin ontolojik olarak ayrılmış alanlarına ayırır”. Oysa “madde, ne sabit ve veridir ne de farklı süreçlerin salt nihai sonucudur. Madde üretilir ve üretkendir, oluşturulur ve oluşturmaktadır. Madde eyleyicidir, nesnelerin sabit bir özü ya da özelliği değildir” (2007, s. 137).

Dünyanın süregelen bir devinim, bir oluş içinde olduğunu hatırlatan Barad, hem insan hem de insandışı eyleyicilerin, olguların oluşmasında etkin rol üstlendiğine dikkat çeker. “Eyleyicilik, insan erekliliği [intentionality] ya da özneliliği [subjectivity] ile özdeşleştirilmez” (2007, s. 177) diyen Barad, eyleyici olmayı insan tekelinden çıkarır ve şeylerin oluşumunda, bir eyleyici olarak maddenin etkin rolünü tanır. Düşünür, buradan hareketle edimsellik [performativity] kavramını, posthümanist bir çerçevede yeniden tanımlar ve maddeye biçtiği rolü temellendirir. Bu posthümanist çerçevede, doğaya ilişkin herhangi bir eyleyicilik ya da tarihsellik anlayışı reddedilerek tüm değişimin kaynağı kültüre atfedilmez. Doğa ile kültür arasındaki bir bölünme kabul görmez ve en önemlisi, insanın her şeyin ölçüsü olduğu varsayılmaz (Barad, 2007, s. 136). Bununla birlikte, “sözcükler ve nesneler üzerindeki temsiliyetçi saplantı” da terk edilir (2007, s. 139). Dolayısıyla denilebilir ki şeylerin oluşumunda madde de insanlar gibi etkin, eyleyici ve edimseldir.

Barad için olgular [phenomena] “insan öznel tarafından tasarlanmış laboratuvar uygulamaların salt bir sonucu” değil, “birçok maddesel-söylemsel uygulamanın ya da bedensel üretim aygıtlarının [apparatuses] karmaşık eyleyici içten-etkimeleri [agential intra-actions] aracılığıyla üretilen [...] farklı maddeleşme örüntüleri[dir]”.⁶¹ Barad’a göre olgular gerçekliği oluşturur. Gerçeklik, şeylerin içinde ya da olguların ardındaki şeylerden değil, olguların içindeki şeylerden oluşur (2007, s. 140). Aygıtlar, edilgen gözlem araçları değildir; tersine, olguları üretirler ve bunların bir parçasıdırlar; diğer

⁶¹Barad (2012, s. 52), bir söyleyişinde olguyu “özneyle nesnenin dolaşıklığı” [entanglement of subject and object] olarak tanımlar ve ikisi arasında ayırma gitmez.

deyişle aygıtlar, belirli maddesel-söylemsel uygulamalardır [material-discursive practices] (2007, s. 142, 146). İçten-etkimeyi ise “dolaşık eyleyicilerin [entangled agencies] karşılıklı oluşumu” olarak tanımlayan düşünür, “bireycilik metafiziğine dayanan alışlageldik ‘etkileşim’in tersine, ontolojik ayrılmazlıkların tanınması” olarak içten-etkime kavramını benimser (2007, s. 33, 128).⁶² Etkileşim durumunda, şeyler bağımsız olarak vardır; gözlemlenmeyi bekleyen madde ile gözleyen bilimci gibi. Barad ise bu durumu kabul etmez ve olguların ortaya çıkış sürecinde ontolojik olarak ayrılamaz olduklarını, içten-etkime yoluyla olguları oluşturduklarını savunur.

Barad (2007, s. 139), birincil ontolojik birimi, içkin sınırları ve özellikleri olan bağımsız nesneler olarak değil, olgular olarak görür. Olgular, içten-etkiyen eyleyicilerin ontolojik ayrılmazlığı/dolaşıklığıdır. Diğer deyişle olgular, önceden var olan, birbirleriyle ilişkili nesneleri [preexisting relata] içermeyen ontolojik olarak ilkel ilişkilerdir. Olgu bileşenlerinin sınırları ve özelliklerinin belirli [determinant] hale gelmesi ve tikel kavramların (diğer deyişle, dünyaya ilişkin tikel maddesel ifadeler) anlamlı hale gelmesi, özgül eyleyici içten-etkimeler yoluyla olur.

Barad’ın bu sözleri, epistemoloji ile ontoloji birlikteliğine göndermede bulunur. Buna göre “dünya, başlı başına maddenin farklı eyleyici olasılıklar yoluyla anlam ve biçim kazandığı açık bir maddeleşme sürecidir” (Barad, 2007, s. 141).⁶³ Öz olarak, Barad’ın yaklaşımında insan ya da insan olmayan eyleyici bedenlerin⁶⁴ ‘eyleyiş’ [doing] ve maddenin, doğanın, dünyanın ve evrenin ‘oluş’ [becoming] halleri süregelen bir devinim içindedir. Anlam da “tek tek sözcüklerin ya da söz gruplarının bir özelliği” olarak anlaşılmamalıdır; “anlam, belirli maddesel uygulamalarla olanaklı kılınır” (2007, s. 148).

Barad, bu yaklaşımını “eyleyici gerçekçilik” [agential realism] olarak adlandırır. Eyleyici gerçekçilik, “bilimsel ve diğer toplumsal-maddesel uygulamalardaki insan ile insandışı, maddesel ile söylemsel ve doğal ile kültürel etkenlerin rolünün anlaşılmasını sağlayan epistemolojik-ontolojik-etik bir çerçeve”dir (2007, s. 26). Barad’ın iç içe geçmiş üçlemesinin son halkası olan etik ise içinde yaşadığımız dünyadan sorumlu olmamızla ilgilidir. Bu sorumluluk, dünyanın “seçimlerimizin gelişigüzel bir yapısı” olmasından

⁶²“Intra-action” teriminin Türkçe karşılığı olarak Serpil Oppermann’ın (2012, s. 38) “içten-etkime” çevirisi esas alınmıştır.

⁶³Barad için başlı başına “maddeleşme, eş zamanlı olarak cisim [substance] ve anlamlama [significance] meselesidir” (2007, s. 3).

⁶⁴Barad için bedenler, dünyadaki yerini gelişigüzel almış nesneler değildir; insan bedenleri de insandışı bedenlerden doğal olarak farklı değildir. Ortamlar [environments] ve bedenler, içten-etkimeyle oluşturulur. (İnsani, çevresel ya da başka türlü) bedenler, oluş halindeki şeyin ayrılmaz parçaları ya da devinimli yeniden yapılanmalarıdır (2007, s. 152-153, 170).

kaynaklanmaz; dünyanın, “şekillendirmekte rolümüzün olduğu belirli uygulamalarla tortulaş[ması]” ile ilgilidir (2007, s. 203).

Barad’ın yaklaşımıyla birlikte, yukarıda da sözü edildiği üzere feminizm içinde maddesel bir dönüşüm/yönelim ortaya çıkmıştır. Maddesel olan, yalnızca “toplumsal bir yapı”, “dilsel yaratımımızın salt edilgen bir nesnesi” olarak görülmez (Hekman, 2008, s. 92). Yeni maddeci anlayışa dayanan feminizm, çok daha güçlü bir biçimde, doğanın “endüstriyel üretim ya da toplumsal inşa için esnek bir kaynak” olarak düşünülemeyeceğini; onun “eyleyici”, “etkin” olup eylemlerin hem insan hem de insandışı dünya için sonuçları olduğunu savunur (Alaimo ve Hekman, 2008, s. 4-5). Bu yeni anlayış, “dışarıda bir dünya olduğunu” varsayan epistemolojiden, “yeni bir ontoloji[ye]” geçirir: Dünyaya tek erişimimizin dilbilimsel olduğunu, dünyayı formüle ettiğimiz kavramlar ve kuramlar aracılığıyla bildiğimizi varsayarken, aynı zamanda dünyanın bilgimizi şekillendirmesinin ve kısıtlamasının da söz konusu olduğu kabul görür (Hekman, 2008, s. 109). Dil ile maddesel gerçekliğin iç içeliğine yapılan vurgu, Barad’ın yapıtına adını verdiği üzere evrenle orta noktada buluştuğumuz, uzlaştığımız bir dönemci imler. Öz olarak, bilgi ile varlığın dolaşıklığına dayanan yeni ontoloji, “dilbilimsel dönüşümün içgörülerinden” vazgeçmez; “dünyamızı kavramlarımız aracılığıyla biliyoruz. Aradaki fark, bu anlayışta bildiğimiz bir dünya olmasıdır” (Hekman, 2008, s. 109-110), yönündeki görüşü savunur.

Stacy Alaimo’nun “beden ötesi cisimcilik”i [transcorporeality]⁶⁵, yeni maddeci feminizmler içinde değinilmesi gereken önemli bir yaklaşımdır. Beden ötesi cisimcilik, “cisimleşmiş varlıklar olarak tüm canlıların; içlerinden geçen, onları dönüştüren ve onlar tarafından dönüştürülen devinimli, maddesel dünya ile iç içe geçmesi anlamına gelir” (Alaimo, 2018a, s. 435). Barad gibi, Alaimo’nun düşüncesinde de beden algısı salt insani cisim olarak düşünülmez: Her şey bir bedendir; taş, su, kuş, kaya. İnsan bedenselliğinin, ötesindeki dünyayla iç içe geçmiş olduğu beden ötesi cisimcilik bağlamında düşünülmesi, Alaimo için insan cisminin, çevreden ne denli ayrılmaz olduğunu vurgular. Ona göre, “insan bedenselliği ile insandışı doğa arasındaki geçiş haritaları sonsuzdur” (2008, s. 259). Farklı bedenler arasında sürekli bir devinim, değişim ve karşılıklı bağlar bulunur. Bu yüzden, bedenler-ötesi düşünmek; çoğu zaman süreduran, boş alan ya da insan kullanımı için bir kaynak olarak tasavvur edilen çevrenin, gerçekte kendi gereksinimleri,

⁶⁵“Trans-corporeality” teriminin Türkçe karşılığı olarak Serpil Oppermann’ın (2012, s. 41) “beden ötesi cisimcilik” çevirisi esas alınmıştır.

hakları ve eylemleri olan canlı varlıklar dünyası olduğunun kabulüne de zemin hazırlar. “Çevre, orada bir yerde değildir”, der Alaimo; o, “her zaman bizim cismimizdir [substance]” (2010b, s. 4). Alaimo’nun yaklaşımı, bedeni dış dünyadan ayıran sınırların ötesine geçer ve beden ile dış dünyanın, aslında tümleşik olduğunu bize yeniden hatırlatır. Beden ötesi cisimsel özne; biyolojik, teknolojik, ekonomik, toplumsal, politik ve diğer sistemler, süreçler ve olaylar aracılığıyla çok farklı ölçeklerde üretilir ve bunlarla iç içe geçer (Alaimo, 2018a, s. 436). Gerçekten de öyledir: Yediğimiz-içtiğimiz şeylerden bedenimize sızan –hatta birlikte yaşayıp birlikte var olduğumuz– mikroskobik virüs ve bakterilere, giyilebilir akıllı aygıtlardan protez diş ve kollara, yapay us ile insani us birlikteliğine vb. kadar her şey iç içe geçmiştir. Burada not düşülmeli: Barad’dan etkilenen Alaimo’nun yaklaşımı da maddeyi eyleyici görür ve ikili karşıtlıkları reddeder.

Görüldüğü üzere, yeni maddeci yaklaşımlar, yakın dönem feminizmlerine büyük etki etmiştir. Maddeyi söyleme iç eden güncel feminist ekoeleştirir,

Ontolojik bir etik anlayış geliştirir, bedensel doğalar hakkında etik farkındalık yaratır ve ekolojik-feminist umut ve değişim söylemini destekler, [...] cinsiyetçi ikilikleri ve bedensel sınırları sürdürmeye hizmet eden “doğa”nın cinsiyetçi, ırkçı, türcü, ekofobik, sınıfçı, milliyetçi ve homofobik söylemlerine itiraz etmek için yeni etik yollar açar (Gaard, Estok ve Oppermann, 2013, s. 2).

Oppermann (2013a, s. 68), Bruno Latour’dan ödünç aldığı “yeni yapılanma” [new settlement] kavramıyla yeni feminist anlayışı “doğal dünyanın, kadınların, maddenin, bedensel doğaların ve insandışı türlerin nesneleştirilmesini açığa vuran ve insan ile insandışı bedenlerin ve doğaların, devinimli eş süreliliğini ve geçirgenliğini keşfetmek için yeni ekolojik görüşler sunan yeni bir yapılanma” şeklinde tanımlar. İnsan ile insandışının oldukça cinsiyetçi kategoriler olduğunu söyleyen Oppermann’a göre “feminist ekoeleştirir, bu nedenle insanmerkezci ve fallogosantrik epistemolojilere karşı koyan, tüm cinsiyetçi ilişkileri alt üst eden “ikici-karşıtı [anti-dualist], fallogosantrizm-karşıtı⁶⁶ bir kuramdır”. Feminist ekoeleştirir içindeki yeni yapılanmanın bir yönü, insan

⁶⁶Phallogocentrism: Phallus, logos ve centrism (logocentrism) sözcüklerinden türetilmiş sözcük. Çoğunlukla erekte penis olarak imgenelenen phallus, Batılı kültürel bağlamda, “eril gücün yüce simgesi”; fallosantrizm [phallogocentrism] ise “anlamlandırma [signification] sistemi içinde eril olanın yaygın ayrıcalıkları[dır]” (Rine, 2010, s. 1). Çok anlamlı Yunanca bir sözcük olan logos “söz, us ya da plan” gibi anlamlara sahiptir ve “eski Yunan felsefesinde ve erken dönem Hristiyan teolojisinde, kozmosta örtük olan, onu düzenleyen ve ona biçim ve anlam veren ilahi us” olarak görülür (http-21). Derrida’nın türettiği sözmerkezcilik [logocentrism] ise “Batı medeniyetindeki dilsel göstereni [signifier] (sözlü ya da yazılı bir sözcük), gösterilen [signified] (sözcüğün atıfta bulunduğu şey) üzerinde ayrıcalıklı kılma eğilimi[dır]” (Fincher, 2015, s. 1). Fallogosantrizm ise Derridacı anlayışta “bir (eril) terimi, başka bir (dişil) terime göre ayrıcalıklı kılan birbirine bağlı, bir dizi ikili karşıtlık (Rine, 2010, s. 2), “ikili karşıtlıklardan türetilen rasyonel, dilsel anlam[dır]” (Nithiyendran, 2016, s. 1).

ile insandışı varlıklar arasındaki ilişkilere yönelik posthümanist mantığı benimsemiş olmasıdır. Bu, “içinde farklılık ve (ırk, sınıf, cinsiyet, toplumsal cinsiyet, tür anlamında) ötekiliğin, hiyerarşik olmayan bir ideolojiye endekslendiği ve ayrıştırıcı olmayan kategoriler olarak görüldüğü heterojenliktir” (Oppermann, 2013b, s. 28). Bir diğer yön ise yukarıda sözü edilen yeni yapılanma tanımında gizlidir. Devinim içindeki eş sürelilik ve geçirgenlik “maddeyi (toksik atık, kir, çöp, bakteri, virüs ve makineler dâhil tüm fiziksel maddeler) ve (insan ve insan olmayan) bedenleri salt bilginin nesneleri” olarak konumlandırmaz. Tersine, “kendi canlılıklarına sahip eyleyiciler ve insan bedeni ile insandışı yaşam süreçlerini birbirine bağlayan, çoğunlukla insan denetiminin ötesinde birbiriyle ilişkili güçler” olarak görmeyi gerektirir (Oppermann, 2013b, s. 27). Feminist ekoeleştirinin bu bütüncül görüşü, “cinsiyetlendirilmiş bedenleri büsbütün kültürel ya da söylemsel yapılar” olarak değil, “toksik kimyasallar, radyoaktivite ve virüsler gibi güçlü uçucu eyleyicilerin maddesel dünyasına karışan farklı şekilde oluşturulmuş maddesel-söylemsel özneler” olarak imgeler (Oppermann, 2013a, s. 75).

Kadın bedenselliği ile insandışı bedenlerin sorunsallaştırıldığı, tartışıldığı ve alt üst edildiği yazınsal ve kültürel metinleri araştıran feminist ekoeleştir, Oppermann’ın (2013a, s. 80-81) sözleriyle, “edebiyatın yaşamın kendisiyle nasıl kesiştiğini” araştırır. Oppermann (2013b, s. 31), “biyolojik bedenlere sahip olan doğayı, dünyevi süreçlerdeki cisimleşmemizin [embodiment] farkına vardığımız maddesel alan” olarak tanımlar. Yazara göre bu cisimleşmenin söylemsel formülasyonları olmadan doğa sessiz kalır çünkü maddeye, yalnızca söylem alanında bulunan anlaşılır anlamlar ve bunun sonucu olarak söylem ile madde, doğa ile kültür ve insan ile insandışı doğalar arasındaki içten-etkime yoluyla yetki verilebilir. İzleyen başlıkta film çözümlemesine geçilecektir.

4.2.5. Kadın, doğa ve denge: “ben bir rüya gördüm”

David Bordwell ve Kristin Thompson (2012, s. 79) anlatıyı “zaman ve mekân içinde olan neden-sonuç ilişkisi içindeki bir olaylar zinciri” olarak tanımlar. Buna göre anlatı bir durumla başlar; bir neden-sonuç modeline uygun olarak bir dizi değişim olur; sonunda anlatıyı bitiren yeni bir durum ortaya çıkar. Çağımıza yakın bir zamanda geçen Derviş Zaim’in *Balık*’ı, doğrusal bir ekseninde akan bilindik anlatı tanımının tersine, öykünün sonucuyla –Kaya’nın hapisten çıkışı– başlar. Jenerik yazıları ve müzik gibi filmin “diegesis”ine –anlatılan öykü– (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 80) ait olmayan öğeler de dâhil, filmin yaklaşık üç dakikalık açılış sekansı, ardıl kesmelerle Kaya’nın eylemlerini gösterir. Kaya (1) hapisten çıkar, (2) pastaneden pasta alır, (3) oyuncakçıdan

pembe bir top alır, (4) otobüs terminaline gider, (5) yolculuk yapar ve (6) gittiği yere varır. Kaya, buraya vardığında hoş karşılanmaz: Bir dükkânın kapısı yüzüne kapatılır, tanış olduğunu anladığımız Mustafa adlı bir kişiden kızını çağırmasını istediğinde ise sert bir ses tonuyla “Git kendin çağır” yanıtını işitir. Bu sırada, pencereden bakan bir kız çocuğu görülür. Tüm bu olaylar dizisinin ardından, Filiz’in sözleri eşliğinde filmin adı jeneriğe düşer: “Dede bizlere yardım et! İki ayaklı birine yardım edeceğim. Dede kızıma yardım et! Bir ses gönder”. Yönetmen Zaim, kötü bir şey yaşandığını sezdiğimiz bu ilk sekansın ardından, bizi sonuca –Kaya’nın neden hapse düştüğüne– götürecek olan olaylar dizisini açıklamaya başlar ve öykü anlatımına geçer. Bu andan itibaren doğrusal akan anlatı, akış boyunca iki kere ileriye atlamalarla [flashforward] kesilecektir. Bunların işlevlerine son bölümde yer verilecektir.



Görsel 4.23. Denge



Görsel 4.24. Kirlilik



Görsel 4.25. Başkaldırı



Görsel 4.26. Ölüm

Balıkçılıkla uğraşan Kaya, gölde yavaşça salınan kayığını kıyıya yanaştırır. Patlak bir topla oynadığı görülen Deniz, annesi Filiz tarafından pişirilen balığı yemeye çağrılır. Kaya tuttuğu balıkları incelerken eşine yaklaşan Filiz, tutulan balıkların bir kısmını “Bunlar Deniz için” diyerek ayırdığında, Kaya Filiz’i paylar: “Sen niye inanıyorsun bu koca karı ilaçlarına?”. Deniz, nedeni bilinmeyen bir rahatsızlıktan dolayı konuşamamaktadır ve Filiz, şifayı balıkta aramaktadır. Bunun üzerine genç kadın, gördüğü bir rüyayı Kaya’ya anlatmaya başlar. Bu sırada, kesmeler yoluyla rüyaya ilişkin imgeler sunulur. Rüyayı oluşturan görüntüler, sırasıyla doğanın ve gölün sükûnet, denge ve uyum halini, göldeki kirliliği, kirliliği protesto eden insanları (pankartın birinde “gerilim hatları yer altına” yazar) ve son olarak kirlilik nedeniyle ölen balıkları betimler

(Görsel 4.23, 4.24, 4.25 ve 4.26). Rüyasında gördüğü dedesi, Filiz'e göl hayrına bir şey yapması gerektiğini, göl için bir şey yapması halinde Deniz'in iyileşeceğini söyleyip ona bir yer tarif etmiştir. Filiz'in buradaki konumu, diğer deyişle yönetmen Zaim'in Filiz'i nasıl konumlandığı üzerine düşünmek gerekir.

Elizabeth Carlassare (2000, s. 93-95), kültürel ekofeministlerin, ataerkinin kadına yönelik toplumsal cinsiyet kurgusuyla ilişkili nitelikleri değersizleştirmesine karşın, kültürel ve tarihsel olarak kadınlarla ilişkilendirilen sezgi, gözetme, bakım, duygular ve beden gibi nitelikleri kutsadığını ve bunlara yeniden değer biçtiğini söyler. Kültürel ekofeministler, kadınları güçlendiren ve tanrı-baba temelli dinlere ekolojik alternatifler sunan kadın merkezli ve yeryüzü temelli tinsellikleri, kültür ve insan bilincinde ekolojik ve eşitlikçi bir dönüşüm yaratma adına öne çıkarır. Kısacası, kültürel ekofeministler “kadın ile çevre arasındaki bağı desteklemektedir” (Miles, 2018)⁶⁷.

Kültürel ekofeminist yaklaşımlar, her ne kadar Batı bağlamında oluşturulmuş olsa da öne sürdükleri evrensel savlar, film bağlamında anlam kazanır. Balıkları tutan Kaya'dır ancak pişiren, besleyen, gözetten Filiz'dir. Burada rüya, gerçeğin bir zıttı olarak Filiz'in atadan (dede karakteri) aldığı bilgiyle gölün savunuculuğuna soyunduğu, doğayla kurduğu tinsel bir ilişki biçimidir. Rüya anlatımının bitiminde, Kaya'nın Filiz'e rüyaya takılmaması, doktorların Deniz'i iyi edeceği yönündeki çıkışına karşı Filiz'in çareyi doğada araması, Plumwood'un ortaya koyduğu karşıt ikilileri akıllara getirir (bkz. Tablo 4.1). Bu sahnede eril us ile dişil tinsellik karşı karşıya gelir ve kadın ile doğaya atfedilen değerleri pekiştirir görünür⁶⁸. Filiz, bu tutumunu balık pazarında da sergiler. Kaya'nın tuttuğu balıklar açık artırma yoluyla satılır, Kaya satış sonucu aldığı parayla bakkala olan borçlarını kapatmaya gider. Filiz, bu sırada balık pazarındaki kalabalığa seslenir ve balıkları satın alan toptancı Melih ile aralarında şu diyalog geçer:

Filiz: Göle fitre vermeliyiz. Ramazan'da yoksula fitre veririz. Şimdi göl yoksul düştü, göle fitre vermeliyiz. Göle fitreyi nasıl vereceğiz? Avlanmayacağız.

Melih: Avlanmazsak ne yiyeceğiz?

Filiz: Dayanacağız.

⁶⁷Kültürel ekofeministlerin bu tutumu, daha önce sözü edilen özcülük-karşıtı ekofeminist yaklaşımlar arasında farklılaşır çünkü onlar, cinsiyet rolleri (aileyi besleyen, yiyecek sağlayan) ve biyolojileri (adet kanaması, hamilelik, emzirme) nedeniyle doğayla daha yakın bir ilişkiye sahip olduklarına inanır. Bu ilişkiler de onların, çevrenin kutsallığı ve bozulumu gibi konulara daha hassas yaklaşmalarına neden olur. Öte yandan, kültürel feminist gerekçelendirmeler, toplumsal cinsiyet kalıplarını pekiştirdikleri düşüncesiyle eleştirilir (Miles, 2018).

⁶⁸Burada, bilime karşı tinsellik öne çıkarılmaz. Dikkat çekilmeye çalışılan, film bağlamında doğa, kadın ve tinselliği göz ardı eden, Kaya karakteriyle vücut bulmuş olan eril ustur.

Melih: Önce karnımızı doyuralım, bunları sonra konuşuruz yenge.

Filiz: Şimdi konuşmak lazım. Vakit yok. Göl mahvoldu. Elli yıl sonra göl diye bir şey kalmayacak.

Kalabalık, gölün sesi olup sözcülüğüne soyunan Filiz’e kulak asmaz. Öte yandan, Filiz’in buradaki konumu ve bir “fitre” yöntemi olarak göle verilmesini ısrarla vurguladığı “avlanmama” benzetmeleri, farklı okumalara kapı aralar.

Birkeland (1993, s. 19-20), “bütüncül [holistic] bir değer sistemi” olarak tanımladığı ekofeminizmin en temeldeki kuralını “toplumsal dönüşüm” olarak görür. Buna göre eşitliğin, şiddetsiz direnişin, kültürel çeşitliliğin ve katılımcı, rekabetsiz ve hiyerarşik olmayan örgütlenme ve karar alma biçimlerinin desteklenmesi, bu yeni toplumsal oluşumların ölçütleridir. Birkeland, doğada her şeyin kendine özgü bir değeri olduğunu söyler ve doğaya ve yaşama (ya da tinselliğe) duyulan saygı ve duygudaşlığı, toplumsal dönüşümün temel unsurları sayar. Benzer bir yaklaşım Merchant’tan gelir. Merchant’ın (1996, s. xix) “yeryüzünü gözetme etiği” [ethic of earthcare] adını verdiği bu etik, insan ile doğa arasındaki ortaklık –ortaklık etiği [partnership ethic]– üzerine temellenir. Bu etik anlayış, doğayı gerçek, etkin ve canlı olarak tanıırken, insan ile insandışı toplulukların devinimli bir ilişki içinde olduğunu, eylemleriyle hem kendini hem de doğayı yok etmeye muktedir insanın, insandışı varlıklara var olmayı sürdürme özgürlüğü tanınması gerektiğini savunur. Bu da doğanın sesini dinleyerek, duyarak ve ona karşılık vererek sergilenebilir. Böylece insanlar, doğa ve birbirleri ile “daha sağlıklı, adil ve çevresel olarak sürdürülebilir” bir ilişki kurabilir (Merchant, 2003, s. 8).

Bu yaklaşımlardan yola çıkıldığında, ilk olarak Filiz’in, hem aile hem de topluluk içinde üstlendiği etkin ekofeminist/ekolojik bilinçlendirme görevi göze çarpar. İkinci olarak, ilk bakışta insanbiçimci gözüken göl/insan ve fitre/avlanmama benzetmeleri, aslında Filiz’in bir özne olarak gölün, diğer bir deyişle bir element ve madde olarak suyun “canlı” ve “eyleyici” oluşunu tanıdığını gösterir; bu da “insanmerkezci ve hümanist ontolojik ayrıcalığı sarsar” (Neimanis, 2018, s. 242). Filiz’in yaptığı bu benzetme, Barad’ın (2012, s. 59), “madde hisseder, söyleşir, acı çeker, arzular, özler ve hatırlar” sözlerini âdeta imgeleştirir. Posthümanist bir görüşle Filiz’in sözleri, insanı “her şeyin evrensel ölçüsü” olarak gören anlayışa yöneltilmiş güçlü bir eleştiri; insanmerkezci “tür hiyerarşisi ve insan istisnailiğinin reddi[dir]” (Braidotti, 2018, s. 339). Üçünü ve son olarak Filiz’in benzetmesi, gölün “özneliliğin[in] Anthropos’a –insana– özel bir ayrıcalık” olmadığını vurgulaması yönüyle önem taşır (Braidotti, 2018, s. 339). Filiz, gölün gün be

gün yok oluşuna karşı insanın ve gölün (suyun, maddenin) içten-etkiyen, birlikte eyleyiş ve oluş halini diğer insanlara anımsatıp anlatırken bu çaba, “doğa-kültür etkileşiminin ikicil olmayan bir anlayış” yoluyla algılanmasına da olanak tanır (Braidotti, 2013, s. 3). Zaim’in izleyiciye karakterleri, kişilik özelliklerini, karakterlerin içinde bulundukları koşulları, yaşadıkları yeri ve zamanı tanıttığı giriş bölümü böylece tamamlanır.

4.2.6. Denge bozulur: rüyanın şer doğurması ya da eril günah

Gelişme bölümüne gelindiğinde, Kaya’yı çatışmaya götürecek koşullar serimlenir. Borçları yüzünden icralık duruma gelen Kaya, bir yandan da kızını tedavi ettirmek amacıyla sık sık şehirdeki hastaneye götürür. İçinde bulunduğu maddi darboğaz, onu farklı çözümler aramaya iter. Hastane dönüşü bir balık çiftliğine uğrar. Yönetmen Zaim, ilk ileriye atlamayla anlatıyı kesintiye uğratar ve izleyiciyi, filmin şimdiki zamanına götürür. Bu sahnede, kızını çağırması için ricada bulunduğu Mustafa’dan olumsuz yanıt alan Kaya, kızını görmek için eve doğru yol alır.

Filmin geçmiş zamanına geri dönüldüğünde, filmdeki çatışmayı başlatan gelişme bu anda yaşanır. Balık çiftliğinden ayrılan Kaya, eve dönüş yolunda bir arkadaşına uğrar, birtakım kimyasallar satın alır, bu kimyasalları karıştırıp kaynatarak bir karışım elde eder. Eve dönüldüğünde, kimyasalların neden satın alındığı anlaşılır: Kaya, daha çok balık avlayabilmek için zehirli kimyasal sıvıyı suya dökcek ve anında ölüp su yüzeyine çıkan balıkları sandalına taşıyacaktır. Böylece ‘çatışmanın öznesi’ de belli olur: ‘doğa’. Zaim’in, Kaya’nın bu eylemi sırasında tercih ettiği görsel-işitsel anlatım biçimi ayrıntıyla incelenmeyi gerektirir.

Zaim, filmin başından Kaya’nın yıkıcı eylemine kadarki süreçte, ara ara, ailenin yaşadığı evin yamacında bulunan bir direğin üstüne tünemiş bir leyleği gösterir. Bu leylek, Kaya’nın zehirli kimyasal sıvı dolu bidonları kayığa koymasıyla ilk kez havalanıp uçmaya başlar. Zaim, bu andan itibaren sık sık kesmelere başvurur ve Kaya ile leyleğin (daha sonrasında leylek sürüsünün) eylemleri arasında bir koşutluk yaratır. Suda ilerlerken görülen kayığın boğuk motor sesi ile havada süzülürken görülen leyleğin ötüşü birbirine karışır. Bu seslere, gerilimi artıran diegetik olmayan bir müzik de eklenir. Leylek, sanki diğer leyleklere haber vermek istercesine telaşla göğü yarar. Sazlıklara yavaşan kayığın motoru susar. Kaya sıvıyı göle döktüğü an, kamera bir kere daha leyleklere çevrilir ve leylek sürüsünün acı çığlıkları göğü kaplar. Betimlemeyi sürdüren Zaim, uğultulu esen yelin sesini, onun şiddetiyle sallanan otları izleyiciye gösterir (Görsel 4.27, 4.28, 4.29 ve 4.30).

Zaim'in bu şiirsel anlatım biçimi, leyleğe –ve insandışı doğa ile diğer varlıklara– filmsel gerçeklik içinde metaforik bir işlev yükler ancak yönetmenin dış dünya ile bağına da açığa vurur. Burada temsil, film-dışı dünyanın maddesel gerçekliğiyle iç içedir. Dahası, Zaim'in bu sahnede leyleği sunma biçimi, onu salt bir hayvan olarak betimlemenin ötesine geçer ve leylek 'özelik/eyleyicilik' kazanır. Tüm bu tartışmaları genişletme ve leyleğin 'öylesine' gösterilmediğini anlatma adına, bu sahnenin başkahramanı olan leylek ile ilgili kısa bir bilgi verilmelidir.

Ömer Döndüren (2015, s. 17), Türkiye'deki leylek popülasyonu üzerine yaptığı doktora çalışmasında, leyleklerin en temel özelliklerinden birinin insana yakın yaşaması olduğunu söyler. Döndüren'in, leyleklerin ekosistemdeki yeri ile ilgili verdiği bilgiler ilgi çekicidir:

Leylek yaşadığı alanda besin zincirinin en üstünde yer alan canlı türlerinden biridir. Bu nedenle türün izlenmesi, yaşadığı bölgelerde aynı zamanda besin açısından yakın ilişkide olduğu küçük kemirgenler, sürüngenler, amfibiler, balıklar, böcekler ve genel olarak biyoçeşitliliğin yüksek olduğunu da göstermektedir. Leylek diğer pek çok kuş türü gibi, çevresinde ilişki halinde bulunduğu türler ve kullandığı habitatlar için korumada kullanılabilecek bir bayrak tür olma özelliği taşımaktadır (Döndüren, 2015, s. 17).



Görsel 4.27. *Leylek*



Görsel 4.28. *Leyleğin itirazı*



Görsel 4.29. *Leyleklerin isyanı*



Görsel 4.30. *Otların ağıtı*

Türkiye de havzaları ve deltalarıyla leyleklerin göç yolu üzerindeki uğrak noktalarından biridir. Leylekler Anadolu topraklarına, Anadolu insanı da leyleklere aşina olduğundan olsa gerek, leylek Türk dilinde, deyişlerinde ve gündelik ağzında, söyleninde, sanatında, inanışlarında ve kültüründe önemli bir yer tutar.⁶⁹ Pervin Ergun (2011) baharın müjdecisi

⁶⁹Bunun en çarpıcı örneklerinden biri de Burak Doğansoyal'ın *Yaren* (2019) adlı belgesine de konu olan, Bursa'nın Karacabey ilçesinde, Uluabat Gölü kıyısında kurulmuş Eskikaraağaç Köyü'nde (halk arasında

olması, davranış biçiminin iyiye ya da kötüye yorulması, bolluk ve bereketin simgesi olması ve taşıdığı kutla nazardan koruduğuna inanılması gibi birçok durumun, leyleği Türk kültürü içinde ayrı bir yere konumlandığını belirtir. Ergun (2011, s. 135), leyleğin bazı masal ve söylenlerde çocuğun, ailenin ve yuvanın “koruyucu ruhu ve yardımcısı” olarak işlev gösterdiğini de ekler. Öte yandan, Döndüren’in (2015, s. 97, 102) verdiği bilgiye göre Türkiye’deki aktif leylek yuvalarında azalma görülmüştür. Bunda payı olan etmenlerden biri, nehir suyuna karışan ve toprakta biriken toksik ağır metaller; bir diğeri ise gerilim direklerine yuva yapan leyleklerin elektrik çarpması sonucu yaşamlarını yitirmesidir.⁷⁰ Döndüren, kirlilik yükü ağır olan yerlerde yuva yapan leyleklerin, bu alanlarda yaşayan ve besin kaynakları arasında yer alan diğer canlıları tüketmeleri yönüyle de tehdit altında olabileceği bilgisini verir.

Tüm bu bilgiler ışığında okunduğunda, leylek Derviş Zaim’in anlatısında birçok işlev görür. İlk olarak, Filiz’in rüyası yeniden anımsanmalıdır. Zaim, rüyayı imgelerken bize, ellerinde “gerilim hatları yer altına” (Görsel 4.25) yazılı pankartlar taşıyan eylemcileri göstermişti. Bu, apaçık bir şekilde Döndüren’in sözünü ettiği elektrik tellerine dönük bir eleştiridir. Zaim, filmin başka bir sahnesinde Döndüren’in saptamasını görsel-işitsel olarak birebir betimler (Görsel 4.31, 4.32, 4.33 ve 4.34). Sözün özü Zaim’in leyleği, ana karakter olması yönüyle bir film anlatısının yalnızca insan ekseninde oluşturulmadığına bir kanıttır.

İkinci olarak, leylek Zaim’in anlatısında yalnızca dilsel-kültürel bir inşa olarak yer almaz. Derviş Zaim, filmini çektiği yer olan Gölyazı ve Uluabat Gölü dolaylarının, leyleklerin uğrak noktalarından biri olduğunu bilir –ki bu yörede, Leylek Köyü olarak bilinen bir yer bulunmaktadır (bkz. Numanoglu, 2020). Dolayısıyla Zaim’in, Kaya’nın yıkıcı eylemine ilk tepki veren özne olarak sunduğu leyleği, yörenin sakinleri arasında gördüğünü söylemek yanlış olmayacaktır. Kuşkusuz, Kaya’nın zehirle kirlettiği su, toprak ve balıkta onun da payı vardır çünkü o zehir su, toprak ve balık dolayısıyla onun da bedenine işleyecektir. Üstelik Döndüren’e atıfla, leyleğin bulunduğu bölgede biyoçeşitliliğin yüksek olduğunu göstermesi ve çevresinde ilişki içinde bulunduğu türler ve kullandığı habitatlar için korumada kullanılabilecek bir bayrak tür olması, Zaim’in leyleğe biçtiği rolle örtüşür.

Leylek Köyü olarak da anılır) yaşayan balıkçı Adem Yılmaz ile Yaren adını verdiği bir leyleğin yıllardır süren şaşırtıcı dostluğudur (İlgili inceleme yazısı için bkz. Numanoglu, 2020).

⁷⁰Döndüren’in bulguları Gediz Havza’sına yöneliktir ancak hem fikir vermeleri hem de bunların, filmde karşılığı olması yönleriyle değerlidir.

Son olarak, leyleğin anlatı içindeki simgesel anlamına değinilmelidir. Leyleğin metaforik düzlemdeki işlevi, sıralanan diğer işlevlerle ilintili olarak doğadaki uyum, denge ve düzene gönderme yapar. Bununla birlikte, Ergun'un çeşitli anlatılarda çocuğun, ailenin ve yuvanın koruyucu ruhu ve yardımcısı olarak imlediği leylek, gerçekten de Kaya eyleme geçene değin, tünediği direkler üzerinden yaşadığı yerin (doğanın) yanı sıra, ailenin de gözcülüğünü yapar gibi gözükür. Kaya'nın eyleme geçtiği anda, leyleğin ilk tepkisini uçarak göstermesi ve sürüyü harekete geçirmesi, onu yuvanın bekçisi olarak okumayı da olanaklı kılar. Tıpkı Filiz gibi, doğanın istikrarsızlaştırılmasına leylek de ses çıkarırken, Kaya'nın ilkin kestiremediği ancak geniş çaplı sonuçlar doğuracak olan bu kötücül eylemine karşı, hem metaforik hem de gerçekçi anlamda bir uyarıcıya dönüşür.



Görsel 4.31. *Elektrik telleri*



Görsel 4.32. *Çarpılma*



Görsel 4.33. *Düşüş*



Görsel 4.34. *Ölüm*

4.2.7. Kadın ve doğanın kâbusu, erkeğin düş(üş)ü

Batılı olmayan önemli ekofeminist düşünürler arasında yer alan Vandana Shiva ([1988] 2008, s. 297), temel ekonomik eyleyim olarak meta üretiminin kalkınma biçimi olarak uygulanmasının, doğanın ve kadınların temel gereksinimleri için yaşam, mal ve hizmet üretme potansiyelini yok ettiğini savunur. Daha fazla meta ve daha fazla nakit ise doğada (ekolojik yıkım yoluyla) ve toplumda (temel gereksinimlerin yok sayılması yoluyla) daha az yaşam anlamına gelir. Kaya, kasa kasa balık tutmuş, karşılığında da büyük miktarda para eline geçmiştir. Öte yandan, Kaya'nın tuttuğu balıklar, insan ve insandışı diğer canlılar için besin zincirinde önemli yer tutan balığın yaşam hakkını etik dışı yollarla çiğnediği gibi, onu bir gıda olmanın ötesinde bir metaya dönüştürmüştür. Bu durum, Kaya'nın doğayla kurduğu bağı da açığa çıkarır: Doğa, onun için metaya

dönüştürülebilecek bir kaynaktır. Kaya'nın rekabet temelli kazanım hırsı (diğerlerinden daha çok balık tutma ve kazanma), küçük ölçekli bir olayın 'büyük resmi' temsil etmesi açısından da dikkate değerdir. Bu, yeniden üretim için gerekli olan "geçime/sağkalıma dayalı bakış açısı[nın]" (Mies ve Shiva, 2014, s. 297) terk edilerek bunun yerini, mübadele edilebilir malların aldığı sermaye odaklı kapitalist anlayışı çağırıştırır.

Balıkları satan Kaya, işlediği suçun ortaya çıkmayacağından da emin olmak ister. Kaya ile balıkları satın alan Melih arasındaki şu diyaloga bakalım:

Kaya: Ya Melih ağabey, bu balıklar nereye gidiyor?

Melih: Isparta'ya, Araplara, Uşak'a, Konya'ya, her yere gönderiyoruz.

Kaya: Bu yakınlarla, Bursa'ya mursaya?

Melih: Yok, vermiyoruz. Zaten burası da balıkçı köyü.

Vejetaryen-feminist kuramcı Carol J. Adams (2013, s. 34-35), eti yenen hayvanları "kayıp gönderge" [absent referent] olarak tanımlar. Adams'a göre et içeren her öğünün ardında bir yokluk vardır. Bu, yerini etin aldığı hayvanın ölümüdür. Etin varlığı, o ete dönüşmek için öldürülmüş olan hayvanın varlığından bir kez koparıldığında, et artık kendi asıl göndergesiyle (yani bir zamanlar yaşayan hayvanla) bağlarını koparır. Böylelikle hayvanlar, et yeme eyleminde kayıp gönderge haline gelir.⁷¹ Kaya ile Melih arasındaki diyalog da balığın kayıp bir göndergeye dönüştüğünü imlemesi yönüyle önemlidir. Balık, artık kendi tanımının ve varlığının dışında, salt ete indirgenir. "Bu balıklar nereye gidiyor?" sorusu, sözün içindeki bir yokluktur: Balık, yok sayılan öznelliği, hiçleş(tiril)en bedenselliği ve nesneye indirgenen ontolojik varlığı ile kaynağın ötesinde bir anlam ifade etmez. Öyle ki ölümün kendisi, kayıp bir gönderge olup çıkar.

Filmin ilerleyen sahneleri, çatışmayı doruğa ulaştıracak olan olaya bir ön hazırlık görevi üstlenir. Filiz'in dedesi rüyasında yeniden belirir, Deniz'in iyileşmesi için tek çözümün, gölde bulunan gizemli bir balığı yemesi olduğu bilgisini verir. Rüyasını Kaya'ya anlatan Filiz, kendisinin de küçükken konuşamadığını, dedesinin ona günlerce bu balığı yedirdiğini söyler. Dede, son kalan balığı ise besleyip büyütmesini istemiştir. Balık ölmüş ancak Filiz konuşmaya başlamıştır. Kaya ise Filiz'e bir kez daha çıkışır, evin işlerini ve kendisini boşladığından dem vurur. Filiz, üzüntüyle temizlik işlerini üstlendiği işyerine giderken, bu sırada üniversiteden bir ekip gölden su numunesi almak için gelir.

⁷¹Vejetaryen/vegan feminist eleştiri, hayvan hakları temelli farklı bir etik anlayış benimsemiştir. Bu çalışmada, birtakım kültürel uylaşımlar ve seçimlerin sonucu olan et tüketimi konusunda herhangi bir taraf tutulmaz. Hayvanlar arası besin zinciri göz önüne alınır; hayvanın varlığının göz ardı edilmesi ve yaşamının 'etik-dışı' yollarla elinden alınması ise eleştirilir.

Kaya, Filiz’in bulduğu balığın türünü öğrenmek ister ve balığı ekibe gösterir. Ekip, balığın türünü bilemez ve uzman görüşü alınması için balığı üniversiteye götürmeyi önerir. Kaya ise balığı hemen vermeye yanaşmaz ve Filiz’in işyerine doğru yol alır. Kaya, aslında gönül almaya gitmemiştir: Amacı, gizemli balığın olduğu yeri öğrenmek, balık çiftliği kurup bakımı kolay olan bu balığın ticaretini yapmak ve restoran açmaktır. Filiz, kendi rızası dışında bir işe kalkışmaması koşuluyla bunu kabul eder ancak şunu ekler: “Seni götüreceğim çünkü bulamayacağız”. Balığı gerçekten de bulamazlar. İkili konuşmayı sürdürürken, arkalarındaki birkaç insan avlanmayı engellemek için göle demir ve kaya atarken görülür. Filiz, onları örnek göstererek köydeki balık kooperatifiyle konuşacağını söyler: Ona göre “göle saygı göstermek” için bir şey yapmaları gerekmektedir. Kaya ise buna karşı çıkar, ondan sessiz kalmasını ister. Göle hurdalık demirler atarak avcılığı engelleyeceğine söz veren Kaya, Filiz’i ikna etmeyi başarır (Görsel 4.35 ve 4.36).



Görsel 4.35. Avcılığı engelleme çabaları



Görsel 4.36. “Söz” demiri keser (mi?)

Ertesi gün, Kaya Deniz’i hastaneye götürdüğünde sözünü tutmayacağı anlaşılır çünkü yine birtakım zehirli ilaçlar satın alır. Bu ilaçların tehlikeli olduğunu hatırlatan arkadaşının uyarısına kulak kesilmez ve aynı arkadaşına yaptırdığı özel ahşap kafesi göle kurdurmak üzere yola koyulur. Gizemli balıklardan birini bu kafese atar, diğerlerini ise bir akvaryuma koyarak incelenmesi amacıyla üniversiteye götürür. Eve döndüğünde ise Filiz’e balıkların ağı yırtarak kafesten kaçtığını söyler. Bunun üzerine, elde kalan tek balığı akvaryuma koyan Filiz, tıpkı dedesinin yaptığı gibi, onu kızına emanet eder ve besleyip büyütmesini öğütler. Filiz’in ağzından, filmin açılış sekansında duyduğumuz sözler dökülür: “Dede bizlere yardım et! İki ayaklı birine yardım edeceğim. Dede kızıma yardım et! Bir ses gönder. Bu balık kızımı iyileştirecek”. “İki ayaklı” benzetmesi, Filiz’in insan-insandışı ikiliğini aşındırdığı anlardan biridir. Kızını çok sevdiği apaçıktır ancak göle, balığa ve insana, öz olarak canlılara gösterdiği duyarlılık, bu söylemde eşitlenir.

4.2.8. Kâbusun sonu nereye çıkar?

Gece güne kavuştuğunda, avlanmanın önüne geçmek için demirleri göle atmak bir yana dursun, Kaya'nın ilk işi, zehir dolu bidonlarla göle açılmak olur. Yönetmen Zaim bir kez daha doğrusal ilerleyen anlatıyı keser. Bu sahnede kapı açılır; Kaya, kapıyı açan Filiz'in kız kardeşine Deniz'i görmek istediğini söyler ancak kapı dışarı edilir. Deniz ise camdan babasını izler ancak aksiyon kesilir ve yeniden geçmişe, Kaya'nın gölde olduğu ana dönülür. Kaya kimyasal sıvıyı göle döker dökmez, can veren balıklar su yüzeyini kaplar (Görsel 4.37 ve 4.38).



Görsel 4.37. Toksik balık bedenleri



Görsel 4.38. Kayıp gönderge: balık

Kaya'nın gölde olduğu sırada, Filiz'in amcası Dumrul evlerine ziyarete gelir. Dumrul, önceki bir sahnede de görülmüş, ağabeyinin (Filiz'in dedesi) ruhunu şad etmek için sebil yapma amacıyla Kaya'dan turna balığı istemiş, bu istek ise Kaya tarafından önemsenmemiştir. Kaya'nın evde olmadığını öğrenen Dumrul evden ayrılrsa da ikili, balık pazarında denk gelir. Kaya'nın tuttuğu balıkları gören Dumrul isteğini yineler, Kaya ise balıkları Melih'e sattığını söyleyerek Dumrul'u geri çevirir. Ancak Kaya'nın öngöremediği bir şey olur: Filmi doruk noktasına ulaştıracak eylem gerçekleşir ve Dumrul, zeytin karşılığında Melih'ten balıkları alır. Sebil balıklar ahaliye dağıtılır. Balığı alanlardan biri de Filiz'dir. Balığı pişirip yemeye başladığı sırada eve gelen ve sofraya oturan Kaya, balığı yemeye kalmadan, bir komşusu tarafından çağırılır. Komşunun oğlu rahatsızlanmıştır ve Kaya'dan kendilerini hastaneye götürmelerini rica eder. Hastanede, rahatsızlanan kişinin balıktan zehirlendiğini öğrenmesi üzerine aracını hızla eve doğru süren Kaya yetişemeyecektir: Filiz ölür. Karakola gidip itirafta bulunan Kaya'nın hapse girmesiyle sonuçlanan bu olayla birlikte, film içindeki geçmiş zaman son bulur.

Alaimo'nun (2010b, s. 2), beden ötesi cisimciliği “insan bedenleri ve insandışı doğalar arasındaki karşılıklı bağlar, değiş tokuşlar ve geçişler” olarak tanımladığı belirtilmişti. Bu anlayış, yazara göre insan bedenlerinin, insandışı varlıkların, ekolojik sistemlerin, kimyasal etmenlerin ve diğer aktörlerin çoğu kez öngörülemeyen ve istenmeyen eylemlerini kabul eden devinimli bir alana da kapı aralar. Bu alanda, insan

öznesinin egemen, merkezi konumunu reddeden Alaimo, bunun yerine etik düşünce ve uygulamaların, insanın etkin, çoğunlukla da öngörülemeyen maddi dünyanın hâlihazırda bir parçası olduğu çok daha rahatsız edici ve karmaşık bir yerde ortaya çıktığını söyler (2010b, s. 16-17). Alaimo'nun düşüncelerinden yola çıkarak aşama aşama ilerleyelim. Çatışmayı başlatan karakter Kaya'ydı (erkek). Çatıştığı karakter ise doğaydı (insandışı). Çatışmanın eyleyici katalizörü ise zehirli kimyasallardı. İlkın, Kaya için her şey iyi gidiyordu. Sattığı balıklarla eline para geçiyor, hanesinin ve kızının hastane giderlerini karşılayabiliyordu. Kayıp birer göndergeye dönüşen balıkların, yaşadığı yerden uzaklara satıldığına da emin olmuştu. Bu nedenle içi rahattı. Burada bir ara verip Alaimo'ya dönelim. Alaimo'ya (2010b, s. 18) göre toksin trafiği, insanların kendi gönencimizin gezegenin geri kalanıyla bağlantısız olduğunu ya da yalnızca ayrı, farklı alanlar yaratarak doğayı korumanın olanaklı olduğunu tasavvur etmeyi neredeyse olanaksız hale getirebilir. İşte Kaya'nın “öngöremediği” budur: “toksin trafiği”. Yönetmen Zaim'in tasarımıladığı döngüsellik içinde, Kaya'nın kaybolacağını umduğu o ‘göndergeler’, Alaimo'nın (2010b, s. 20) sözleriyle Kaya'nın “kendisini bir zamanlar uzaktan bile etik ya da politik meseleler olarak görülmeyen uygulamaların ve eylemlerin, ansızın yanı başımızdaki krizlerin ta kendisi olup çıktığı belirsizlik dolu ortamda” bulur. Sonucunda ise Filiz (kadın) ve insandışı varlıklar ölür (balık) ya da zarar görür (su, toprak).

Alaimo (2010b, s. 18), beden ötesi cisimci anlayışta, etiğin uzaklarda değil, hâlihazırda burada olduğunu söyler. Kaya'nın, kazanç hırsıyla kendi yaşam alanında oluşturduğu sınırlı etik alanın dışında kalan herkes –sınırın dışındakiler; uzak şehirlerdeki insanlar, yöre halkı ve insandışı varlıklar– ya da sonuçlarını “öngöremediği” kötücül eyleminden etkilenen Filiz, etiğin her an, eylemlerimiz ve eyleyimlerimizin bir parçası olduğunu kanıtlar niteliktedir. Çünkü etik, “parçası olduğumuz oluşun canlı ilişkisellikleri için sorumluluk ve hesap verebilirlik[tir]” (Barad, 2007, s. 393). Kaya'nın, karşılıklı oluş içinde göz ardı ettiği (diğer insan ve insandışılar) ve gözünden sakındığı (ailesi) herkes, filmde etiği oluşturan unsurların, aslında iç içe geçmiş halkalar olduğunu bize hatırlatır.

4.2.9. Son söz: şimdiki zaman ve politikleşen ölüm

Kaya'yı hapse götüren olaylar dizisini sunan Zaim, şimdiki zamana dönüş yapar. Kaya, hapishane müdüründen iyi haline istinaden bir günlük izin alır ve Deniz'i görmeye gider. Mevsim kıştır, her yer beyaza bürünmüştür. Kaya, Filiz'in kız kardeşinin Deniz'i görmesine izin vermemesi üzerine mezarlığa doğru yol alır. Filiz'in mezarının yanı

başında ağlarken Deniz, elinde akvaryumuyla oracıkta biter: Annesine söz verdiği üzere, balığı büyütüp yaşatmıştır. Şaşırtıcı olan ise Deniz'in artık konuşabilmesidir. Kızının elinden aldığı akvaryumu Filiz'in mezarının yanı başına koyar. Baba-kız birbirine sarılır, ağlaşır ve Kaya, kızını eve bırakır. Ancak akvaryum mezarlıkta unutulmuştur. Kaya, balığı almaya gittiğinde, akvaryum içine düşen buz parçası nedeniyle hayvanın donarak öldüğünü görür. Kızına balığını sağ salim teslim etmek isteyen Kaya, hızla balık pazarına gider ancak balığı bulamaz. Öyle ki bir balıkçıya elindeki ölü balığı gösterdiğinde, balıkçı bu balığı ilk kez gördüğünü söyler. Beslemelik balık satan bir hayvan dükkânına uğradığında da aynı yanıtı alır. Kaya'nın son çaresi kalmıştır: üniversite. Üniversiteden güç bela alabildiği balığı Deniz'e teslim eden ve kızıyla vedalaşan Kaya'nın yapacağı son şey ise Filiz'e verdiği sözü tutmak olur. Evin önündeki demirleri alır, donmuş gölün yüzeyine tek tek dizer; donmuş gölde zaten balık tutulamayacağını, tutulmayan sözün de öleni geri getirmeyeceğini bile bile (Görsel 4.39 ve 4.40).



Görsel 4.39. *Pişmanlık*



Görsel 4.40. *Son görev*

Yönetmen Zaim, gizemli balığın türünün ne olduğunu sır tutar; Deniz'in, nasıl oldu da konuşabildiğini de. Filiz'in rüyalar yoluyla atadan aldığı bilgi mi, yoksa Deniz'in anne ile babasından ayrı düştükten sonra sürdürülen tedavisi mi onu iyileştirmiştir, açıklanmaz. Üstelik Deniz'in tanımlanamayan hastalığının ne olduğu da yanıtızsız bırakılır. Ucu açık bırakılan bu sorular üzerine düşünmeden önce, Zaim'in doğrusal anlatıyı kesintiye uğratan ileriye atlamaları üzerine yorumda bulunmak gerekir.

Zaim, film-içi şimdiki zaman için yaklaşık yirmi bir dakikalık bir süre ayırır (yaklaşık üç dakikalık açılış sekansı ile Kaya'nın hapisten çıkışı ile başlayan, filmin yaklaşık on sekiz dakikalık son bölümü). Bir saati biraz aşan kalan süre ise Kaya'yı hapse götüren olaylar dizisini anlatmaya ayrılmıştır. Sözü edildiği üzere, şimdiki zamanla başlayıp geçmişe dönen anlatı akışı, aşağıdaki ileriye atlamalarla iki kez kesilmiştir:

1. (a) Açılış sekansı – (b) Çiftlik sahnesi: A noktasını oluşturan açılış sekansında, Kaya'nın hapisten çıkıp kızını görmek üzere bir zamanlar yaşadığı yere gittiği görülür.

Onu gören ahali kapıları yüzüne kapar. Kızını çağırmasını istediği Mustafa, “Git kendin çağır” diyerek Kaya’yı tersler. B noktasını oluşturan çiftlik sahnesine kadarki süreçte Filiz’in öyküsü anlatılır. Doğada görece bir denge, uyum vardır ancak aşırı avlanma nedeniyle göl ve diğer insandışı canlılar için tehlike çanları çalmaktadır. Gölün savunuculuğuna soyunan Filiz, hem Kaya’ya hem de yöre insanına uyarılarda bulunur. Kaya, bu uyarılara kulak asmaz. Hastane dönüşü çiftliğe uğradığı sahnede, ölümcül eylemini uygulama, diğer deyişle doğayla çatışma kararı alacaktır.

2. (c) İlk ileriye atlama – (d) Kaya’nın ikinci kez göle açıldığı sahne: Anlatı, Kaya’nın yıkıcı eylem kararı aldığı çiftlik sahnesinde, C noktasını oluşturan ilk ileriye atlamayla kesilir. Burada, Kaya’nın kızını görmek için yola koyulduğu görülür. İlk ileriye atlama ile Kaya’nın ikinci kez göle açıldığı sahne (D noktası) arasında Kaya’nın öyküsü anlatılır. Doğayla çatışma kararı alan Kaya, ölümcül eylemini uygulamaya geçirir. İlk bölümde görülen doğadaki görece denge ve uyum hali, yerini kargaşaya ve istikrarsızlığa bırakır. Doğal işleyiş bozulur, insandışı varlıklar zarar görür.

3. (e) İkinci ileriye atlama – (f) Doruk noktası ve filmin bitişi: Zaim, E noktasının başlangıç noktasını oluşturduğu ikinci bir ileriye atlama yoluyla anlatıyı son kez kesintiye uğratır. Bu kesinti, Kaya’nın ikinci kez göle açıldığı sahnede gerçekleşir. Bu sahnede, Kaya kapıyı çalar ve kızını görmek istediğini söyler ancak kovulur. Filmin üçüncü ve son bölümü, Deniz’in öyküsüne ayrılmıştır. Çatışmayı doruğa ulaştıracak gelişme, bu bölümde yaşanır ve Filiz, Kaya’nın tuttuğu zehirli balığı yer ve yaşamını yitirir. Kaya’nın hapse girmesiyle çatışma son bulur. Bu gelişmeyle birlikte, Kaya’nın neden hapse düştüğü sorusunun yanıtını aldığımız, filmin geçmiş zaman anlatısı son bulur ve şimdiki zamanı oluşturan ardıl gelişmeler başlar. “Annesinin ölmesi, babasının da hapse düşmesinin ardından ‘Deniz’e ne oldu?’ sorusu, bu bölümde yanıt bulur. Yaşadığı olayların ardından teyzesinin bakımını üstlendiği Deniz, konuşmaya başlamıştır. Bu bölüm, çözüm ve uzlaşa ile son bulur. Yaptıklarından pişman olan Kaya, cezaevinden aldığı izinle kızını görmeye gider ve kızından af diler. Barışın sağlanmasıyla film son bulur.

Olay örgüsünü oluşturan tüm gelişmeler birbiriyle ilişkili olsa da, yönetmen Zaim, anlatısını ileriye atlamalarla üçe böler ve bölümlerden her biri, üç ana karakterin öykülerini anlatır. Öte yandan, insan karakterlere odaklı görünen üç bölümde de aslında doğanın öyküsü anlatılır. Filiz’in öyküsünde, hem kadın hem de insandışı canlılar (leylek), bozulma tehdidi altındaki doğal dengeyi koruma uğraşındadır. Kaya’nın

öyküsünde, erkeğin yol açtığı çevresel yıkım anlatılır ve doğayı salt kaynağa indirgeyen eril usun yol açabileceği olası sonuçlar serimlenir. Deniz'in öyküsü ise diğer ikisiyle karşılaştırıldığında, daha karmaşık bir düzeyde işler.

Zaim, Deniz'in tanımsız hastalığından kaynaklanan suskunluğu ile doğanın suskunluğu arasında bir benzeşim kurar. İnsanın yıkıcı eylemlerinden dolayı hasta düşen doğanın (Deniz'in) suskunluğu, Zaim'in işlevselleştirdiği gizemli balık tarafından bozular. Bu balık, hem gerçek hem de metaforik anlamda işlerlik gösterir. Çocukluğunda, kızı Deniz gibi konuşamayan anne Filiz, dedesinin yedirdiği bu balık yardımıyla iyileşmiştir. Atadan aldığı bilgi (rüya) dolayısıyla Deniz'e de bu balığı yediren Filiz, kızının iyileşmesini sağlar ve başlı başına 'ses'i simgeleyen balığı, kızına miras bırakır. Burada, şu bilgi de eklenmeli: Deniz'in konuşabilmeye başlaması, Kaya'nın yıkıcı eyleminin son bulmasıyla gerçekleşir. Sonuç olarak yönetmen Zaim, hem gölün ayrılmaz bir parçası olan balığın varlığını tanır hem de onun dolayısıyla, 'insanın kurtuluşunun doğaya', 'doğanın kurtuluşunun da insana' bağlı olduğunu ima eder. Deniz'in doğa ile ilişkilendirilen simgesel varlığı, filmdeki kanlı canlı bedenselliğiyle desteklenir. Deniz, gelecek kuşakların bir temsilcisi olarak öne çıkarılır ve geleceğe bırakılacak gölün, balığın, kuşun; özcesi, 'doğanın' önemi izleyene hatırlatılır. Zaim'in anlatısında, insandışı ile insan birbirinden ayrı varlıklar olarak yer almaz. Bunlar, karşılıklı var olur ve karşılıklılık ilişkisi içinde, insanın kaçınması gereken eylemler örneklenerek etik bir çerçeve sunulur.

Zaim'in anlatısında değinilmesi gereken önemli konulardan biri de doğa savunuculuğu sorunudur. Zaim, ana karakterler dışındaki yardımcı karakterlerin, doğayla kurdukları olumlu ya da olumsuz ilişkilere yönelik derinlikli bilgi sunmaz; bunu, çoğunlukla izleyicinin çıkarımına bırakır. Örneğin, Filiz'in amcası Dumrul, kendisinden sonraki kuşaklara (örneğin Kaya) göre toprakla, suyla, hayvanla, kısacası insanın dışındaki doğayla daha yakından bağ kurmuş, geleneksel kuşağın bir temsilcisi olarak düşünülebilir. Filiz gibi, o da ağabeyinin (Filiz'in dedesi) bilgeliğine inanır. Kaya'yla karşılaştıkları bir sahnede, bir yandan göldeki balıklara yem atarken, diğer yandan da Kaya'yla söyleşir ve ağzından şu sözler işitilir: "Rahmetli ağabeyim yaşamış olsaydı, Deniz kızımızı iyileştirirdi". Filiz'in balık pazarında yaptığı uyarılara açıktan tepki veren tek kişi toptancı Melih'tir. Pazarda bulunan kalabalık arasında homurdanan ve Filiz'e küçümseyen gözlerle bakanlar ise tepkilerini örtük bir biçimde belli eder. Kısacası, gölün kötüleşen durumu ve aşırı avlanmaya karşın, 'sessiz bir uzlaş' benimsenmiş gözükür.

Bunlara karşın, Zaim'in anlatısında doğa savunuculuğu çoğunlukla kadına yüklenir. Bunu tartışmaya, ilk olarak Zaim'in karakterlerine verdiği adlar ile başlamak gerekir. Filiz'in toprak, Deniz'in ise su ile ilişkili olduğu açıktır. Hem toprak hem de su; yeniden doğan ve doğuran, yenilenen ve yenileyen, canlıların içinde ya da üzerinde yaşadığı devinimli alanlar olarak dışıl doğa imgesini pekiştirirken, Kaya, görece durağan yapısı, büyük ve sert taş kütlesi olması yönüyle eril olana atfedilen değerlerle örtüşür. Üstüne üstlük Kaya'nın kayığının adının 'Filiz' olması, erkeğin doğayla kurduğu tek bağın kadın üzerinden tanımlaması yönüyle dikkate değerdir (Görsel 4.41). Deniz'in konumu da benzerdir. Erkeğin neden olduğu yıkıma maruz kalan 'suskun doğa', Deniz karakteri yoluyla imgeleştirilir. Annesi Filiz'den devraldığı miras, diğer deyişle 'ses', onu Filiz'in ardından doğanın sözcülüğünü yapacak bir sonraki kadın olarak tanımlar. Sözün özü, kadın ile doğaya yönelik kalıplaşmış değerleri, yargıları ve özellikleri eleştiren, özcülük-karşıtı ekofeminist açıdan tüm bu göstergeler, kadını doğayla ilişkilendiren, dişileştirilmiş doğa imgelemine yeniden üretir. Özcülük-karşıtı ekofeminist eleştiri, Freudcu bir okumayla açıldığında, hem Zaim'in üç bölümlü anlatısı hem de öyküde yer alan insan ve insandışı karakterlerin işlevleri çok farklı bir açıdan yorumlanmaya el verir.



Görsel 4.41. *Dişi barındırır, er eyler*

Freud, *A General Introduction to Psychoanalysis* [*Psikanalize Genel Bir Giriş*] ([1920] 2011) adlı kitabının "Symbolism in the Dream [Rüyada Simgencilik]" (s. 122-141) bölümünde rüyada görülen bazı simgelere, Zaim'in anlatısıyla da oldukça örtüşen anlamlar yükler. Buna göre kutsal üç rakamı⁷², erkek üreme organının [genital] bütününe simgesel temsilcisidir. Su, anne kavramı ile ilişkili olarak doğumun yanı sıra, doğrudan kadın cinsel organına gönderme yapar. Freud için simgesel olarak bir şeyle

⁷²Hristiyanlıktaki Baba-Oğul İsa-Kutsal Ruh üçlemesi.

doldurulabilecek bir alanı çevreleyen, diğer deyişle çevreleme özelliği taşıyan tüm nesneler (çukur, mağara, oyuk, şişe vb.) kadın cinsel organını; uzun, dik, vücuda girme ya da yaralama özelliğine sahip nesneler (direk, ağaç, mızrak, silah, yılan vb.) ise erkek cinsel organını simgeler. Tahta-kâğıt gibi gereçler de kadın ile ilişkili simgeler arasında yer alır. Freud, balığı da phallus'a gönderme yapması yönüyle eril cinsellik simgelerinden biri olarak görür.

Bu bilgiler ışığında filmi yeniden okuyalım. İlk, Filiz'in gördüğü rüyaları anımsamak gerekir. Rüyasında gördüğü dedesi, Filiz'e Deniz'in iyileşmesi için rehberlik eder ve onu, gizemli balığa yönlendirir. Üstelik Filiz'in kendisi de bu balığı yiyince konuşabilmiştir. Kaya'nın geçim kaynağı da tutup sattığı balıktır. Kaya her gün kayığına biner, göle açılır. Freudcu bir okuma, tahtadan yapılan bir gereç olarak kayık (ki kayığın adının Filiz olduğu söylenmişti) ve su imgelerini Filiz ile, balığı ise Kaya ile ilişkilendirmeye olanak tanır. Diğer yandan, Kaya'nın yıkıcı eylem kararını alıp uygulamasıyla göl –kadın/anne– yara alır. Suyu dökülen zehirli kimyasal sıvı yoluyla balığın (phallus) gölle (kadın/anne) ilişkisi de zarar görür. Böylelikle suyun döngüselligi içindeki doğum ve yeniden doğum olanakları ortadan kalkar –ki bu durum, Filiz'in öleceğine ilişkin bir kehanettir. İlginç olan, Filiz'i konuşturan (dede) da susturan (eş) da balıktır, yani erkek/phallus'tur. Burada, erkeğin çelişkisinden söz edilmelidir. Phallus'un dişil alanda özgürce eyle(yebil)mesi, yine kendi eyleyimiyle bozulur: Zehirli kimyasal sıvı ölümcül 'sperm' olarak düşünüldüğünde, erkeğin kendi eliyle spermin içindeki canlı hücreleri zehirlediği, böylece gölle (kadın) birlikte erkini simgeleyen balığı, yani phallus'u da yok ettiği açıktır. Döllenme olmayınca, doğum da olmaz. Erkeğin intiharı da işte budur.

Özcülük-karşıtı ekofeminist tutum, bu Freudcu okumayı bir yanda onarken, diğer yanda aforoz ederdi. Onardı çünkü kadına ve doğaya atfedilen değerleri açığa çıkarmak ve eleştirmek için işlevsel bir araç olarak düşünürdü. Aforoz ederdi çünkü bir kadının (Filiz) ölümüyle diğer bir kadının (Deniz) devraldığı 'yaşama ve yaşatma' meşalesi, ataerkiye karşın daha ne kadar sönmesine izin vermeden korunabilirdi? Ayrıca Freud psikanalizinde simgeleştirilen kadınlık ve erkeklik görünümleri yeterince 'eril' değil miydi? Dişil niteliklerle donatılan doğa, bir kez daha erkeğin/kültürün ötekisi olarak ikincilleştirilmez miydi? Fallo(go)santrik Freudcu bir okumada, anne ile kızının seslerini yeniden kazanabilmeleri erkeğe bağlanırken, balığın ölmesiyle seslerini kazanabilmeleri, aşırı anaerkiyi galip ilan ederdi. Bu okumada, ne göl ne de balık tahakküm aracı olarak

ele alınmalıdır. Ne de Zaim'in kutsal üçlemesinin, yolu eninde sonunda 'ataerki'ye vardırıldığı düşünülmelidir. Gölü ve balığı, 'sözde' biri diğerinden üstün olmaktan öte, olumlayıcı bir ilişkisellik bağlamında yeniden tasarımılamak gerekir. Bu noktada, yönetmen Zaim'in, Kaya'yı yol açtığı yıkımın etik sonuçlarını yeniden değerlendirmeye davet etmesi değerlidir. Sonuçta, toprağın oluşumundaki temel etmenlerden biri de aşınan, parçalanmış 'kaya'dır. Yol açtığı yıkımdan dolayı pişman olan; kızıyla (doğayla) uzlaşan; geç de olsa, Filiz'e verdiği sözün gereğini yerine getirip avlanmanın önüne geçme amacıyla gölü demirlerle donatan Kaya'nın filmin sonunda yaşadığı bu çözül(n)me, doğa ile erkek ilişkisinin yeniden gözden geçirebileceğine açık kapı bırakır (Görsel 4.39 ve 4.40).

Çevresel adalet tartışmalarından dayanağını alan feminist ekoeleştirel bir okuma, kadın-doğa ilişkisine yönelik farklı bir açılım getirir. Rachel Stein (2004, s. 2), çevresel adaletsizliği (ABD bağlamında) "yoksul toplulukları ve beyaz olmayan toplulukları haksız tehlikelere ve yüklere maruz bırakan bir dizi kentsel ve kırsal sorun" olarak tanımlar. Burada çevre, "yalnızca doğal kaynakların (zehirli toprak, zehirli su, kirli hava) kirlenmesini değil, aynı zamanda insan sağlığını ve güvenliğini tehdit eden çevredeki her şeyi içerir" (Verchick, 2004, s. 66). Çevresel adalet tartışmalarının, sınıfsal ve ırksal olduğu kadar, cinsiyete dayalı da içerimleri bulunur. Çevresel adalet arayışında kadının en ön cephede yer alması, hem savunmasız topluluklardan sorumlu olması hem de yaşamın ve kültürün sürdürebilmesi için gerekli olan doğal kaynaklardan mahrum kalan aile ve topluluklarının gönencini sağlama isteğiyle ilişkilidir (Stein, 2004, s. 2). Üstelik bahçe, çamaşır ve çocuk bakımı gibi görevleri üstlenen kadının, çevre kirliliği kaynaklı sağlık sorunları ya da mülk hasarı gibi sorunları yetkililerden bile önce fark etme olasılığı daha yüksektir (Verchick, 2004, s. 67).

Bu tartışmalar, bir kadın olarak Filiz'in konumu daha anlaşılır kılar. Gölün kötüleyen durumuna ve aşırı avlanmaya karşı politik ve diğer karar alıcılardan (sorumlusu alan üniversite ekibini düşünelim) önce davranıp hem Kaya'yı hem de yöre halkını ilk uyaran Filiz'dir. Kaya'nın, kendisini ve ev işlerini boşladığını söyleyerek Filiz'i suçlaması da kadına tarihsel olarak yüklenen görevleri özetler niteliktedir. Filiz, ev işleri ve çocuğun genel bakımı gibi görevlerinin yanında, doğanın korunması, sürdürülebilirliği ve yeniden üretimi için uğraşan 'anaç' (olması beklenen) kadın olarak tanımlanır. Ancak çevresel adalet uğraşlarında, çevre/doğa bağlamında 'öne çıkan kadın' konumunu bütünüyle olumsuz düşünmemek gerekir. Filiz gölün kurtarılmasını isterken,

hem kızının hem de başlı başına gölün geleceği için uğraş verir. Başta eşi Kaya olmak üzere, toptancı Melih gibi erkekleri ve cinsiyet gözetmeksizin köy ahalisini uyarır ancak bunu, ‘ortaklaşa yaşam’ bilincini hatırlatma adına yapar. Bu görev, kuşkusuz doğrudan Filiz’e yüklenemez ancak o, içinde/birlikte var olduğu doğayı, ailesini ve topluluğunu tehdit eden tehlikelere karşı durma ve bilinç uyandırma amacıyla öne çıkar.

Alaimo (2018b, s. 51) plastik parçalarını yiyecek sanıp yiyen balıklar, deniz kuşları, deniz memelileri ve diğer okyanus canlıları ile Ulrich Beck’in risk toplumundaki yurttaşlar arasında benzerlik kurar. Buna göre, iyicil gözükken şeylerin ardındaki yeni tehlikeleri değerlendirmek için gerekli bilimsel araçlara ya da verilere sahip olmayan risk toplumunun yurttaşları gibi, bu insandışı canlılar da aynı risk toplumunun üyeleridir. Derviş Zaim’in *Balık*’ı da yer yer şiirsel yer yer gerçek-üstü ve masalsi anlatıma öykünen, ama bunlara başvururken film-dışı gerçeklikten asla kopmayan anlatı yapısıyla Alaimo’nun belirttiği üzere, risk altındaki topluluk üyelerini eşitler. İnsanın, insandışıyla ilişkilerindeki sorumluluklarını hatırlatan film, etik sınırların aşıldığında neler olabileceğine yönelik bir insanlık resmi çizer. Filmin en önemli özelliği, yerelde gerçekleşen küçük ölçekli bir olay aracılığıyla büyük resmi yansıtıyor oluşudur. “Piyasa ekonomisinde, doğal kaynak kullanımının düzenleyici ilkesi, kârın ve sermaye birikiminin en üst seviyeye çıkarılmasıdır” ([1988] 2008, s. 299), der Shiva. Kaya, doğayı metalaştırmakta bir sakınca görmeyen kâr odaklı ataerkil anlayışın cisimleşmiş hali olarak, Zaim’in büyük resme dönük örtük bir eleştirisi şeklinde okunabilir. Filiz’in, leyleği, balığın, gölün, toprağın, kısacası kadının ve insandışının ölümünün politikleşmesi de bundan ileri gelir. *Balık*’ta ölüm, başlı başına politik bir meseledir: Erkeğe, kadına ve doğaya yönelik eylemlerinin sorumluluğunu ve hesap verilebilirliğini yeniden hatırlatan politik bir mesele.

4.3. Maddenin Anlatısallığı, Anlatının Maddeselliği: *Buğday*

Semih Kaplanoğlu’nun *Buğday*’ı, görünüşte Cemil Akman ile Erol Erin’in öyküsünü anlatır. Bu çalışmada ise öykü, alışılagelmiş bir okuma yoluyla salt insanın değil, ‘maddenin’ de öyküsü olarak irdelenecektir. Bu öykü, küresel ısınmanın yol açtığı ekolojik, politik, ekonomik, kültürel ve toplumsal kargaşanın iç içe geçmiş, dolaşık boyutları üzerine temellenen distopik/kıyamet sonrası [post-apocalyptic] bir evrende geçer. *Buğday*, bu çok boyutlu kargaşanın odağında yer alır ve Erol’un öze dönüşünün, arayışının bir simgesi olarak işlev görür. Metnin çözümlemesine, ilkin ulusötesi ekoeleştirel yaklaşımla giriş yapılacak ve anlatıya, neden bu görüden bakılabileceği

açıklanacaktır. Ardıl olarak, yeni maddecilikler ve maddeci ekoeleştiri [material ecocriticism] alanyazını tanıtılacaktır. Son olarak, metnin derinlikli okumasına geçilerek maddenin öyküsü ayrıntıyla irdelenecek ve “öykülenen maddenin canlılığı ya da metin olarak madde”, başlı başına bir “anlatısallık alanı” olarak değerlendirilecektir (Oppermann, 2014, s. 29, 31).

4.3.1. Ulusötesi ekoeleştirel açıdan *Buğday*

Çalışmanın ‘Ekosinema’ alt başlığında ayrıntıyla tartışılan ulusötesi ekosinema yaklaşımını, *Buğday* bağlamında kısaca anımsatmak gerekir. Kääpä ve Gustafsson, *Transnational Ecocinema: Film Culture in an Era of Ecological Transformation* adlı derlemenin giriş yazısında, ulusötesi sinemayı, sinema tarihi boyunca kültürel akış ve dolaşımın öneminin artmasının bir sonucu olarak görür. Ulusötesi sinema, yalnızca belirli ulusal filmlere ait tematik etki ve dağıtım düzenlemelerini araştırmaz; aynı zamanda, iç içe geçmiş küresel film pazarları konusunda artmakta olan bir anlayışla da ilgilenir (Kääpä ve Gustafsson, 2013, s. 4). Yazarlar ulusötesi ile ekoeleştiri paradigmalarının bir araya gelmesini, salt ulusal sınırların kesişimi ile açıklamaz. Onlara göre her iki yaklaşımda da çeşitlilik ve farklılığa açık olma durumu vardır; ekoeleştiri, tekil bir inceleme kapsamının kabul ettiği bakış açılarıyla sınırlanmadığı gibi, ulusötesi de ulusun basitçe kavramsallaştırılmasının ve kültür ile ticaretin tek yönlü akışlarının ötesindeki kapsamını genişletir. Küresel kültürel politikalara katkı sağlaması umulan ulusötesi ekosinema, yerel ile küresel olanın çatışmasında ortaya çıkan çelişkileri, karmaşıklıkları, engelleri ve fırsatları sorgulayan eleştirel bir inceleme biçimidir ve ekolojik bir anlayış geliştirmeyi üstlenirken, hem ekosisteme ilişkin kaygıları hem de insan ekolojisinin biyopolitikasını tartışmaya açar (Kääpä ve Gustafsson, 2013, s. 10-12, 19). Ulusötesi, bu bağlamda “ulusun sosyo-kültürel paradigmalarından kopmuş filmlere vurgu yapan film kültürüne ekoeleştirel bir yaklaşım” olarak kavramsallaştırılır (Kääpä, 2014, s. 16).

Kääpä’ya (2013, s. 26-27) göre, farklı ekolojik metinlerin ve ele aldıkları konuların bölge-merkezci bağlamsal çözümlemelerini yapmak gerekli olsa da, özellikle çevresel kaygılara yönelik önerilen küresel çözümler konusunda, dünyayı ulusötesi ekonomik ve jeopolitik sistemler kapsamında bağlamsallaştırmak da önemlidir. Ekosinema, bu yeni ulusötesi bağlamında, ulusötesi sinema çalışmalarından doğan kaygılardan (örneğin melezlik, sömürgecilik sonrası, diaspora, jeopolitik ve küresel eşitsizlik ekonomisi) yararlanabilirken, sınır ötesi anlatıların ekolojik sorunları ve bunların ekosistemik etkisini nasıl yansıttığı irdelenerek bu kaygılar, küresel bir çerçevede uğraş haline getirilebilir.

Kääpä (2013, s. 22), ulusötesi ekosinemayı içerik, üretim, dağıtım, gösterim ve alımlama gibi bir dizi değişkenlerle incelemeyi önerir. Hakan Aşkan (2019, s. 125-126) da Eurimages desteği alan filmleri incelediği kitabında, Türkiye bağlamında ulusalın dışına taşan ulusötesi anlatıları belli başlı değişkenlerle okur. Çalışmasında incelediği filmlerden biri de *Buğday*'dir.

Aşkan'ın (2019, s. 235-236, 239-240) derlediği bilgilerinden yola çıkıldığında, *Buğday*'in Türkiye, Almanya, Fransa ve İsveç ortak yapımı olup hem ulusal hem de birçok ulusötesi kurum ve kuruluşun desteğini aldığı görülür. Filmin sanat ve teknik kadrosunun yanı sıra oyuncu kadrosu da çok ulusludur. Zaman, günümüzden sonraki bir zaman dilimine aitken, filmin çekimleri Türkiye, Almanya, ABD ve Fransa'da gerçekleştirilmiştir. Bilimkurgu türündeki film, çağdaş anlatı yapısına sahiptir ve siyah-beyaz çekilmiştir. Türkçe diyaloga yer verilmeyen filmin başındaki bir sahnede Arapça duyulur ancak filmin dili İngilizcedir.⁷³ Oldukça az müzik kullanılan filmin diegetik olmayan müziği Mustafa Biber imzası taşırken, diegetik müzik tek bir sahnede kullanılır ve bu müzik Uzak Doğu'yu çağırıştırır. Peki ama tüm bu teknik bilgiler anlatıyı nasıl destekler?

İlk olarak, Semih Kaplanoğlu'nun *Buğday* bağlamında küresel eşitsizlikleri açığa vururken, tüm farklılıkları sıfırlamaya çabaladığı söylenebilir. Siyah-beyaz estetik de buna hizmet eder. Siyah-beyaz estetik, uzam ve zamanı bağlamsızlaştırırken, belirsiz gelecek zamanda geçen öykünün lamekân, diğer deyişle yersiz yurtsuz oluşu, insan ve insandışı yaşama kargaşasının egemen olduğu tekinsiz 'uzaman'ı⁷⁴ pekiştirir. Sözün özü, *Buğday*'da uzam ve zaman 'hep' ile 'hiç' arasına sıkışmış 'herhangi'dir.

Bu belirsizliğin içinde eyleyen insanlar da dikkat çekicidir. Yapay ulusal sınırların kalktığı, uyruğun önemini yitirdiği bu yerde tüm ırklar iç içe yaşamaktadır. Almanya doğumlu Fransız-Amerikan aktör Jean-Marc Barr bir Türk profesörü (Erol Erin) canlandırırken, filmin Erol ile birlikte diğer ana karakteri olan Cemil Akman'a eski Yugoslavya doğumlu, Bosna-Hersekli Ermin Bravo can verir. Adından Rus olduğu anlaşılan Andrei adlı yardımcı karakter SSCB doğumlu Grigoriy Dobrygin, Batılı herhangi bir ülkede doğmuş olabilecek Alice karakteri ise Rumen oyuncu Cristina Flutur

⁷³Filmde, Erol ile Cemil'in kızı Tara'nın karşılaştığı sahnede, Tara'nın ağzından Aramice sözcükler de duyulur (Demirtaş, 2018, s. 11).

⁷⁴Uzam ile zaman birlikteliğine dilsel bir öneri: uzam-an, u-zaman.

tarafından canlandırır. Bunlara ek olarak, filmde Türkiye, Belçika, Almanya, Japonya, İsviçre, Yunanistan, Angola gibi ülkelerden oyuncular yer alır.

Kaplanoğlu'nun bu seçimi birçok açıdan üzerinde durulması gereken bir konudur. İlk olarak, bu teknik bir meseledir: Çok uluslu üretim, dağıtım ve gösterim aşamalarının yanı sıra, destek alınan ulusal/ulusötesi fonlar ve yönetmenin ulus aşırı başarı, tanınırlık ve saygınlık hedefleri gibi ölçütler bu seçimin ilk sacayağını oluşturur. Öte yandan, bu teknik meselenin ardında daha farklı etkenler bulunur. Bunlardan ilki, insan ve insandışı yaşamın, insan kaynaklı ekolojik yıkım nedeniyle tehdit altında olmasıdır. Bu tehdit altında ulus ya da uyruğun görece⁷⁵ önemi kalmamıştır; yönetmenin kurduğu film-içi evren, film-dışı dünyanın metaforik bir karşılığıdır. Tek fark ise filmde sınırların yok olması, önemini yitirmesi ve farklı ırkların tek çatı altında barınmasıdır.

İkincisi ise Kaplanoğlu'nun ırklar arasında bir duygudaşlık kurma uğraşısıdır. Örneğin, Fransa-Amerika kökenli bir oyuncu (Jean-Marc Barr) bir Türkü (Erol Erin), Türkiye kökenli bir oyuncu (Mehmet Yılmaz Ak) bir Batılıyı (Paul) canlandırır. Kaplanoğlu'nun arabulma uğraşını, hem oyuncular hem de izleyenler arasında bir 'eko-evrendişlik' kurma çabası olarak okumak olanaklıdır. Heise, "çevreci dünya yurttaşlığı" olarak da adlandırdığı eko-evrendişliği; "bireyleri ve grupları, hem insan hem de insandışı türlerin gezegensel 'hayali cemaatlerinin' bir parçası olarak düşleme girişimidir" (2008, s. 10, 61). Kaplanoğlu'nun kurduğu evren, Heise'nin düşlediği gezegensel yurttaşlıkla belirli ölçüde örtüşür çünkü ekolojik kriz karşısında ten rengi, ırk ve ulusal sınırlar gibi değişkenler görece önemini yitirir. Ancak burada yinelenmelidir ki bu evren eşitsizliklerden uzak, tüm yurttaşların ekolojik yıkıma karşı kenetlendiği bir evren değildir: Eko-evrendişlik bilincini taşıyanlar ve taşımayanlar arasında bir uçurum bulunur. Filmin derin okumasında, bu satır araları ayrıntıyla irdelenecektir.

Kaplanoğlu, uzlaştırmacı tutumunu dil seçimleriyle de sürdürür. Yönetmenin, anlatısı içinde işler kıldığı retoriği destekleyecek ve güçlendirecek şekilde filmde duyulan ve/veya görülen Arapça ile Aramice sözler ve/veya yazılar, kadim inançlara –Musevilik, Hristiyanlık ve İslam– gönderme yaparken, farklılıklar bir kez daha 'birlik' ilkesine iç edilmeye çalışılır.⁷⁶ Filmin dili ise günümüzün *lingua franca*'sı [ortak dil] olan

⁷⁵Teoride silinen sınırlar ve farklar, pratikte ayrımcılık, sınıfçılık, cinsiyetçilik ve ırkçılık gibi biçimlerde varlığını sürdürür. Bunlar tartışmaya açılacaktır.

⁷⁶Bunlara ek olarak, filmin değişik sahnelerinde görülen ve Anadolu-İslam sanat ve mimarisinin yanı sıra, Hint ve Uzakdoğu inançlarında da bir karşılığı olan, simgesel bir görsel dil örneği olarak mandala (daire) için bkz. (Küçükhemek, 2018).

İngilizcedir. Kaplanoğlu'nun bu seçimini evrensellik uğraşı, tüm uluslara ulaşabilme amacı ve günümüz dünyasında köprü dil görevi gören İngilizcenin uluslar arasında kullanılagelen ortak bir dile evrilmiş olması gibi gerekçeler ışığında düşünmek olanaklıdır.

Buğday, 'yabancılaşma, arayış ve öze dönüş' temalarını yinelemesi yönüyle Semih Kaplanoğlu'nun Yusuf üçlemesini oluşturan *Yumurta* (2007), *Süt* (2008) ve *Bal* (2010) filmlerinden ayrı yerde durmaz. Kaplanoğlu, sözü edilen bu filmlerinde doğa-insan ilişkisi üzerine ısrarla eğilir. Doğal çevreler ile çatışan yapay manzaralar, Kaplanoğlu'nun bu filmlerinin başkahramanları arasında yer alır. Doğadaki uyum hali ile ondan kopmuş, özüne uzaklaşmış insanın yabancılaşması örtük bir biçimde filmlerinde sezdirilir. Sondan başa akan Yusuf üçlemesinin ilk filmi *Yumurta*'da, bir sahaf işleten ve kendisi de bir şair olan Yusuf, kendisini çevreleyen onca kitaba karşın, özünden uzak düşmüş, bilgi içinde cahil kalmış olarak resmedilir. Annesinin ölümü üzerine memleketine geri döndüğünde ise büyük bir yüzleşme yaşar. Filmde çatışmanın doruğa ulaştığı sahnede, doğanın orta yerinde, gecenin karanlığında korkutucu bir köpekle karşı karşıya gelen Yusuf, bu deneyiminin ardından bir çözülme yaşar, doğayla uzlaşır ve özünü hatırlar; bu yeniden doğuş, yumurta ile simgelenir. *Süt*, Yusuf'u özünden koparan koşulları serimlerken, *Bal*'da ise çocuk Yusuf ile doğa arasındaki ilişki uyum içinde sunulur. Sonuç olarak, Kaplanoğlu'nun eleştirisi doğadan kopan, mekanik bir yaşamın makineleşmiş öznelere yöneliktir.

4.3.2. Yeni maddecilikler

Bir önceki film okumasında, yeni maddeci yaklaşımlara giriş yapılmıştı. Barad'ın, olguların oluşmasında insanla birlikte etkin rol biçtiği maddenin eyleyiciliği, Alaimo'nun iç içe geçmiş, dolaşık maddesel bedenleri beden ötesi cisimsel süreçler olarak tanımlamasıyla onaylanmıştı. Edilgen, etkisiz, süreduran madde görüşünü sarsan yeni maddecilikler, feminist ekoeleştirinin yanı sıra maddeci ekoeleştiriyeye de zemin oluşturur.

Oppermann (2018a, s. 120), yeni maddecilik [new materialism], neo-materyalizm [neomaterialism], maddeci ekoeleştirici ve ekomaddecilik olarak adlandırılan yaklaşımların liberal hümanist kültürün ana anlatılarına karşı çıktıklarını; bunun yerine, günümüzün ve geleceğin ekolojik karmaşalarının kavranması için eyleyici maddesellik düşüncesine dayanan devrimci bir çevre modeli geliştirdiklerini söyler. Yazara göre ekomaddecilik, ekolojik krizlerin ve maddesel yakınlıkların artması karşısında nesneleştirilmemiş, kutuplaştırılmamış, cinsiyetlendirilmemiş ve insanmerkezci olmayan

yeryüzü temelli bir dünya tasavvur etmeye yardımcı olur. Bu da bizi mineral, bitki, hayvan ve insan olmanın değişken koşulları yoluyla yaşayan/canlı bir dünyayı hesaba katmaya zorlar; dünyevi varlıkların, şeylerin ve güçlerin aynı ekolojik, jeolojik ve de biyopolitik durumla çevrelenmiş olduğu maddi bir dünya (2018a, s. 121).

Yeni maddeciliklere duyulan gereksinimin altında birtakım öncüller yatar. Bunlardan ilki, yeni fiziğin madde görüşüdür.⁷⁷ İkincisi, iklim değişikliği ya da küresel sermaye ve nüfus akışları, genetiği değiştirilmiş organizmaların biyoteknoloji mühendisliği ve fiziksel yaşamlarımızın yakın ilişki içinde olduğu dijital, kablosuz ve sanal teknolojilerdir. Son olarak, toplumsal incelemelere egemen olan yapılandırmacı [constructivist] yaklaşımın madde, maddesellik ve politikayı açıklamada yetersiz kalmasıdır (Coole ve Frost, 2010, s. 5-6). Yeni maddecilikler, bu noktada birbirleriyle ilişkili ancak ayırt edici üç yön belirler:

- (1) ontolojik bir yeniden yönelim: maddeyi, başlı başına canlı ve eyleyici gören posthümanist yaklaşım; (2) yaşamın ve insanın konumuyla ilgili bir dizi biyopolitik ve biyoetik sorunun ele alınması; (3) Gündelik yaşamın maddesel ayrıntıları ile daha geniş jeopolitik ve sosyo-ekonomik yapıların doğası ve bunlar arasındaki ilişkinin yeniden araştırıldığı ekonomi politiğe eleştirel ve dogmatik olmayan bir yeniden katılım (Coole ve Frost, 2010, s. 7).

Bu üçünün ortak özelliği ise “karmaşık, çoğulcu, görece açık uçlu bir süreç olarak maddeleşme[nin]”; “başta kuramcılar olmak üzere, insanların maddeselliğin üretken olasılıkları içine bütünüyle gömülü oldukları[nın]” ve “maddenin üretkenliği ve esnekliği[nin]” kabul edilmesidir (Coole ve Frost, 2010, s. 7).

Bu üç yönü açıklamaya ilkiyle başlanmalıdır. Bu, maddeye yönelik geleneksel anlayışın alt üst olmasıyla ilgilidir. 17. yüzyılda maddeyi uzunluk, genişlik ve kalınlıktan oluşan geniş çaplı, tekdüze ve süreduran cisimsel bir özdek olarak tanımlayan Descartes, Öklid geometrisi ve Newton fiziği için temel oluşturmuştur. Nicellenebilir ve ölçülebilir modern doğa görüşleri, maddeyi tanımlanabilir şekilde ayırık, ancak dışsal bir güç ya da bir eyleyen ile karşılaştığında hareket edebilen ve doğrusal neden-sonuç mantığına göre işleyen şekilde görmüştür. Temel ve değişmez hareket yasalarına uydukları için de hareketleri ya da davranışları öngörülebilir, denetlenebilir ve yinelenebilir. Yeni maddecilikler ise cisimleşmiş insanların ayrılmaz bir parçası olduğu etkin maddeleşme süreçlerini tanıır. Bu yeni dirimselcilik [new vitalism], sıklıkla inorganik madde içinde bile ortaya çıkan üretici güçleri (ya da etkin yeterlikleri) ayırt eder ve ontolojik düzeyde,

⁷⁷Mekanik[çi] fizikten Einstein’ın görelilik kuramına, oradan da kuantum fiziğine doğru yol alan post-modern fiziğin seyrine ilişkin bkz. (Bohm, 2008 [1988]).

organik ve inorganik ya da canlı ve cansız arasındaki ayırmadan kaçınır (Coole ve Frost, 2010, s. 7-8). Maddeye atfedilen canlılık [vitality], “şeylerin –yenilebilir şeyler, metalar, fırtınalar, metaller– yalnızca insan istencine ve tasarımlarına ket vurma ve bunları engelleme yeterliğine değil, aynı zamanda kendi yörüngeleri, istekleri ya da eğilimleri olan benzer eyleyiciler ya da güçler olarak etkiye yeterliği[ne]” de gönderme yapar (Bennett, 2010, s. viii). Dolayısıyla maddesellik salt maddeden fazlasıdır: Maddeleşme sürecinde maddeyi “etkin, kendi kendine yaratıcı, üretken ve öngörülemez kılan bir çokluk, güç, canlılık, ilişkisellik ya da farklılık” bulunur. Diğer deyişle, maddeyi “beklenmedik şekillerde sürekli şekillenen ve yeniden biçimlenen, belirsiz” olarak tanımlamak olanaklıdır; madde olmaktan [being] çok oluşur [becoming] (Coole ve Frost, 2010, s. 9-10). Öz olarak “insan türü, başlı başına maddesel güçlerin belirli eyleyicilik yeterlikleri sergilediği ve istenç-dışı ya da beklenmedik etkiler alanının önemli ölçüde genişlediği doğal bir çevre içinde yeniden konumlandırılır” (Coole ve Frost, 2010, s. 10).

İnsanın saltık erk alanını sarsan bu “bölüşümlü eyleyicilik” [distributive agency] (Bennett, 2010, s. ix), “maddesel eyleyiciliğe ve insanların eyleyicilik etkinliğinin sınırlandırılmasına ilişkin posthümanist bir anlayış[a]” kapı aralar (Coole ve Frost, 2010, s. 14). David Jay Bolter (2016, s. 1), posthümanizmi “modern Batı kültürünün temel varsayımlarından bir dizi kopuş” olarak nitelerken, bu kopuşa neden olan belli başlı gelişmeleri sıralar. Posthümanizm geleneksel Batı hümanizmini, insanmerkezciliği, Kartezyen ikiciliği, insan, hayvan ve teknoloji arasındaki geleneksel sınırları, gözlem gücü ve us yoluyla ortaya çıkarılabileceği düşünülen indirgeyici evrensel yasaları ve insanın doğadan özerk bir eyleyen olduğunu reddeder. Posthümanizm, “ikiciliği, özellikle doğa/kültür karşıtlığını reddeden ve bunun yerine, canlı maddenin kendi kendini örgütlenme [ya da öz-yaratıcı; auto-poietic] gücüne vurgu yapan tekçi [monistic]⁷⁸ bir felsefe[dir]” (Braidotti, 2013, s. 3). Posthümanist görüş, “bitkilerden ve hayvanlardan teknolojik insan yapıtlarına, insandışı eyleyenleri kapsayan devinimli ve sürdürülebilir bir dirimselci maddecilik kavramı” (Braidotti, 2018, s. 339) tasavvur eder çünkü “doğal ve kültürel kategoriler arasındaki sınırlar, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin etkisiyle yer

⁷⁸Tekçidir çünkü Barad’ın (2007, s. 140) sözleriyle “aralarında ilişki olduğu düşünülen nesneler [relata], ilişkilerinden önce var olmaz; tersine, olgular içindeki ilişkili nesneler belirli içten-etkimeler yoluyla ortaya çıkarlar”. Bu, maddesel-söylemsel uygulamalar [aygıtlar; apparatuses] aracılığıyla olur. Barad bu duruma “eyleyici yarı” [agential cut] adını verir. Eyleyici yarı, “ontolojik belirsizliğin çözülümü/ayırımıdır” (Barad, 2007, s. 175). Bunun anlamı şudur: Şeyler, içten-etkimeden önce belirsizdir. Bunlar, Barad’ın (2007, s. 148) “eyleyici olarak içten-etkiyen bileşenlerin ontolojik ayrılmazlığı” olarak tanımladığı olgular içinde oynadıkları role göre tanım kazanır. Bu dolaşıklık hali de bizi ‘birlik’e götürür. Burada, doğa ile kültür ayrı görülmez; Haraway’ın (2016) deyişiyle “doğakültür” ‘bir’dir, iç içedir.

değiştirmiş ve büyük ölçüde bulanıklaştırılmıştır” (Braidotti, 2013, s. 3). Cary Wolfe (2010, s. xv-xvi), bulanıklaşan bu sınırları ifade ederken “insanın hem biyolojik hem de teknolojik dünyasında cisimleşmesi ve bunlara gömülü olması” durumuna dikkat çeker. Ona göre insan, “araç-gereç kullanım becerisi ve (dil ve kültür gibi) dışsal arşiv mekanizmaları ile prostetik [prosthetic] olarak karşılıklı” evrimleşir. Burada şu anlaşılır: Biyolojik süreçlerinin yanı sıra, biçimlendirdiği ve buna karşılık, kendisini biçimlendiren teknoloji ve kültür, insanı insan yapan, ona eklenenen protezlerdir. Wolfe için posthümanizm, insanın teknik, tıbbi, enformatik ve ekonomik ağlarla iç içe geçerek yitirdiği merkezi konumun artık göz ardı edilemeyecek seviyeye ulaştığını ve sonucunda, yeni kuramsal paradigmalara gerek duyulduğunu imleyen bir dönüm noktasıdır. İnsandışı canlıların öz-yaratıcılığı göz önüne alındığında insan, “büyük ölçüde ‘insan olmayan’ ama yine de insanı olduğu şeye dönüştüren türlü teknik beceri ve maddesellik biçimi ile karşılıklı olarak evrimleşen protez bir yaratık[tır]” (Wolfe, 2010, s. xxv).

İkinci olarak, biyoetik ve biyopolitika tartışmalarından söz edilmelidir. Bu yöndeki tartışmalar, görünüşte önemsiz gözükken gündelik eyleyimin –toplumsal varoluşun maddesel boyutlarının– küresel ısınma ve iklim değişikliği gibi sorunlarda ne ölçüde payı olduğunu eleştirel, politik ve yasal düzlemlerde yeniden düşünmeye çağrı yapar. Biyoteknolojik ve dijital teknolojik gelişmeler yoluyla insan ile insandışı arasındaki belirgin sınırların ya da ayrımların bulanıklaşması bu tartışmaları besler. Genetiği değiştirilmiş organizmaların gıda, yakıt, tarımsal üretim biçimleri, enerji kullanımı gibi gündelik yaşam gereksinimlerini ve uygulamalarını dönüştürmeleri ve yanı sıra, tıbbi ve dijital protezlerin fiziksel ve toplumsal yaşamlarda gitgide artan kullanımları, insan ile insandışının dolaşıklığına kanıt oluşturur (Coole ve Frost, 2010, s. 16-17).

Son olarak, yapılandırmacı yaklaşımların noksanlığından söz edilmelidir. Yeni maddecilikler, toplumsal değişimin salt öznelliklerin, söylemlerin, etğin ve kimliklerin yeniden inşası yoluyla kaydedilemeyeceğini savunur. Değişim için bunların sosyoekonomik koşullarını değiştirmek ve farkında olmadan hizmet ettikleri ekonomik çıkarları göz önüne almak gerekir. Toplumsal inşaların rolü yadsınamasa da, toplumsal eyleyen öznelerin etkileşimde bulunduğu, onların söylemlerini sınırlayan, destekleyen ve sınayan maddesel biçimlerin [form] üretkenliği ve esnekliği de göz önüne alınmalıdır. Eleştirel maddeciler için toplum aynı anda hem maddesel hem de toplumsal olarak inşa edilmiştir: maddesel yaşamlarımız her zaman kültürel olarak dolayımlanır ancak bunlar yalnızca kültürel değildir, aynı zamanda maddeseldir (Coole ve Frost, 2010, s. 25-27).

4.3.3. Maddeci ekoeleştiri

Maddeci ekoeleştiri, Serenella Iovino ile Serpil Oppermann'ın yeni maddeci metodolojilerden yararlanarak geliştirdikleri özgün bir ekoeleştirel yaklaşımdır.⁷⁹ Düşünürler, maddeci ekoeleştiri "öykü olarak yorumlayabileceğimiz anlam ve söylem yapılanmaları üreten, maddesel biçimlerin –bedenlerin, şeylerin, elementlerin, toksik maddelerin, kimyasalların, organik ve inorganik maddenin, manzaraların ve biyolojik varlıkların– birbirleriyle ve insani boyutla içten-etkime şeklinin incelenmesi" olarak tanımlar (Iovino ve Oppermann, 2014, s. 7). Bu türden bir "ekoeleştiri, maddeyi yalnızca metinlerde değil, aynı zamanda bir metin olarak da araştırır" (Iovino, 2018, s. 113). Böylesi bir bakış açısı da "ister temsillerde ister somut gerçekliklerinde, bedensel doğaların ve söylemsel güçlerin etkileşimlerini ifade etme biçimlerine ışık tutmaya çalışır" (Iovino ve Oppermann, 2014, s. 2). Maddeci ekoeleştirel bir okuma, insan söyleminin maddesel dünya ile kurucu ilişkisine yönelik "eleştirel bir öz düşünömsellik" gerektirir (Iovino ve Oppermann, 2014, s. 9)

Maddeci ekoeleştiri, yeni maddecilerin maddeye yönelik göröşünü paylaşır: Madde, "öngörölemez, kendi kendine yaratıcı, üretken, etkin ve öyköleyici[dir]" (Oppermann, 2014, s. 24-25). Tüm insandışı şeyler –su, toprak, taşlar, metaller, mineraller, bakteriler, toksinler, elektrik, hücreler, moleköller ve atomlar ve doğanın türlü türlü bileşenlerinin yanı sıra, költürün çöp ve atıkları– açıkça canlıdır ve değişik ölçölerde eyleyicilik yeterliğine sahiptir (Iovino ve Oppermann, 2012a, s. 461).

Iovino'ya (2018, s. 112-113) göre ekoeleştiri, bizi dünyanın ve metinlerin nasıl bağlantılı olduklarını, nasıl bir araya geldiklerini ve sonunda nasıl birleştiklerini görmeye çağırır. Bu, bir yönöyle yazınsal yaratımların 'dış dünyanın' ekolojilerini nasıl yansıttıklarını ya da bu ekolojileri etkileyen krizlere költörel olarak nasıl tepki verdiklerini incelemek anlamına gelir. Diğer yönöyle ise başlı başına dünya, doğa ile költürün keşişimleri sonucunda bu krizlerin senaryolaştırıldığı bir metin haline gelir. Maddesel ilişkiler –Baradcı deyişle– salt cisimlerin, süreçlerin ve şeylerin maddeselliğine değil, ayrıca hem toplumsal hem de biyolojik olarak yaşamımızı oluşturan bedensel ve söylemsel ilişkilerin dolaşıklığına da atıfta bulunur. Iovino, burada maddeyi iki temel

⁷⁹Iovino ve Oppermann, yeni maddeci metodolojiler ile ekolojik postmodernizm arasında önemli benzerlikler, ilişkiler ve bağlar kurarlar: Tüm doğal-költörel süreçlerdeki şeylerin canlılığını ve dil ile gerçekliğin eşi süreliiliğini tanıyan ekolojik postmodernizm, doğayı esasen birbiriyle etkileşen, birbiriyle ilişkili olgulardan oluşmuş olarak algılar (Iovino ve Oppermann, 2012b, s. 78). Bu alt başlıkta sözü edilen çalışmalara bakılarak ekolojik postmodernizme ilişkin ayrıntılı bilgi edinilebilir.

açından ele alır: Birincisi, biçimlendirici ve yaratıcı; ikincisi, anlam ile söylemsel uygulamalarla (örneğin erk, ırk, cinsiyet, sınıf, etnisite, kimlik, adalet vb.) iç içe geçmiş olarak. Bu nedenle maddeci ekoeleştirir, hem karşılıklı ve anlam üreten geçirgenlikleri hem de kültürel temsilleri ve toplumsal algıları açısından insan ve insandışı eyleyenlerin, olguların, müştereklerin ve çevrelerin maddesel boyutuna odaklanan bir bakış açısıdır. Maddeci ekoeleştirmenin bir diğer önemli özelliği, yorumun odağını geleneksel metin kategorilerinin ötesine doğru genişletmesidir. Örneğin, çevresel risk durumlarını temsil eden yazınsal metinleri çözümlemekle kalmaz, aynı zamanda risk ekolojilerinin maddesel gerçeklere nasıl kazındığına da ışık tutar. Bu anlamda, birçok yönüyle toksik bedenler, kirlenmiş ekosistemler ve türlü risk manzaraları, bir toplumun doğakültürel devinimlerinde işleyen maddesel güçleri ve söylemsel uygulamaları ifade eden cisimsel metinler haline gelir.

Maddeci ekoeleştirmede, dünya başlı başına “öykülerle donatılmış bir madde” olarak görülür (Oppermann, 2014, s. 21). Dünyanın maddesel olguları anlatılır, öyküler oluşturduğu için ‘okunabilen’ ve yorumlanabilen geniş bir eyleyici ağındır. Bedensel biçimlerde ve söylemsel formülasyonlarda gelişen ve doğa ile göstergelerin karşılıklı evrimsel görünümünde ortaya çıkan maddenin öyküleri her yerdedir: soluduğumuz havada, yediğimiz yiyeceklerde, bu dünyanın şeylerinde ve varlıklarında, insanın varlık alanında (Iovino ve Oppermann, 2014, s. 1). Iovino ve Oppermann (2014, s. 7), insandan insandışına tüm canlıların bir arada yaşama, karşılıklı bağımlılık, uyumlanma ve melezleşme, yok olma ve sağkalım gibi evrimsel öyküler anlattığını savunurken, bunu gezegenimiz üzerinden örneklendirir. Dünyevi [telluric] güçler, manyetik kuvvetler, çarpışan ve eriyen unsurlar ve ortaya çıkan yaşam biçimleri tarafından inşa edilen dönüştürücü öyküler, dünyanın geçmişini günümüze doğru genişleterek, tüm varlıkların dünyayla ilişkilerini ifade etme şeklini belirler. Böylece maddeye bir anlatisallık alanı olarak yaklaşılr. Buna “öyküleyici eyleyicilik [narrative agency] adı verilir. Öyküleyici eyleyicilik, “maddenin dilsel olmayan bir edimi[dir], “öykülenen dünyadaki içsel ilişkileri somut olarak ortaya koyar” ve burada anlatı, “elektronlardan hücrelere kadar maddeye özgü hale gelir ve bunların tümü, ortak bir söylem ve madde evreninde anlam taşıyıcıları olarak kabul edilir” (Oppermann, 2014, s. 29, 30). Bu tartışmalar, bizi maddeci ekoeleştirmenin önemli bir kavramına götürür: öykülenen madde [storied matter].

4.3.4. Öykülenen madde

“Öykülenen madde”, temel olarak maddenin yalnızca canlı, yaratıcı ve üretken olduğunu değil, [...] aynı zamanda yoğun bir öyküye sahip olduğu görüşünün altını çizen maddeci ekoeleştirisinin kavramsal araçlarından biridir. Maddenin, en derin taş ve su yataklarından atmosferin enginliğine, atom altı varlık alanından evrensel [cosmic] varlık alanına kadar bir hitabet gösterisi ortaya çıkarabileceği düşüncesini tanımlar (Oppermann, 2018b, s. 411). Öykülenen madde, “maddesel-söylemsel güçlerin eşzamanlılığından ortaya çıkan ve insan ile insandışı eyleyen öznelere etkileşimlerini ifade eden anlamlı bir metin[dir] (Iovino, 2018, s. 113-114). Madde; buz ya da taş, fosil parçası ya da bakteri, hangi biçimi alırsa alsın, belirlenimci olmayan [non-deterministic] yollarla dünyevi esneklik, yaratıcılık, belirsizlik, evrim ve çözünme öykülerini açığa vurur (Oppermann, 2018b, s. 412).

Oppermann (2018b, s. 412), “canlı ve cansız biçimleriyle geniş bir izgeye yayılmış olan maddenin devinimli ifade gücü, canlı organizmalar arasındaki anlamlı bir iletişimden daha fazlasıdır”, der; “tıpkı ‘çoğunluğu algılama dilini’⁸⁰ (iletişim için kullanılan imleşim molekülleri) kullanarak türler içinde ve türler arasında iletişim kuran bakteriler gibi”. Yazara göre hitabet, biyolojik dünyanın ötesindeki tüm maddelerin tanımlayıcı özelliğidir. Yani, atom altı parçacıklardan evrensel [cosmic] güçlere kadar tüm eyleyiciler, sürekli gelişen bir öykünün öykülenen öznelere dir. Biyosferde dolaşan kimyasal maddeler ya da örneğin, okyanusları istila eden ve deniz yaşamını boğan plastik torbalar, en az bakteriler ve bitkiler, hayvanlar ve insanlar gibi daha karmaşık organizmalar kadar öyküleyicidir. Iovino ve Oppermann, okyanus plastiği örneğini şu şekilde açıklar:

[...] “okyanus plastiği” yalnızca “insan eyleyiciliği” ile değil, aynı zamanda maddesel, endüstriyel, politik, kimyasal, jeolojik, biyolojik ve anlatsal olan bir dizi eyleyici ağ ile doludur. Okyanuslarımızdaki varlığı endüstriyel süreçlerin, maddesel dönüşümlerin, ekonomik hareketlerin, kültürel meta anlatıların dolaşıklığından kaynaklanır ve dolayısıyla insan ve insandışı varlıkların yaşamını etkilerken aynı zamanda, politik söylemleri, ticaret yollarını ve teknolojik gelişmeleri belirler (2012a, s. 456).

⁸⁰Çoğunluğu algılama [QS; quorum sensing], bakterilerin otoindüktör [autoinducer] olarak adlandırılan kimyasal hormon benzeri moleküllere yanıt verme yeteneğini ifade eden hücreden hücreye sinyal gönderme mekanizmasıdır (Reading ve Sperandio, 2006, s. 1). Otoindüktör ise “özellikle bir mikroorganizma popülasyonu tarafından üretilen ve yeterli yoğunluğa ulaşıldığında bir bütün olarak popülasyonda belirli bir süreci tetikleyen hücre dışı bir molekül[dür]” (http-22). Bu iletişim sürecinde “bakteriler, kimyasal imleşim [signalling] moleküllerini tıpkı sözcükler gibi kullanarak birbirleriyle iletişim kurar” (Schauder ve Bassler, 2001, s. 1468).

Madde; evrim tarihleri, iklim anlatıları, biyolojik anlamlar, jeolojik anlatılar/kayıtlar, yer hareketlerinin tarihçeleri ve yanı sıra, tür trajedileri ve DNA yazınbilimi gibi öyküleri bize aktarır (Oppermann, 2014, s. 32; Oppermann, 2018b, s. 412). Oppermann (2018b, s. 412), maddeyi öyküleyen şeyi, bir önceki alt başlıkta da sözü edildiği üzere, her maddesel oluşumun doğasında bulunan ve onları anlatmaya ya da öykülemeye yönlendiren dil dışı bir edim olarak “öyküleyici eyleycilik” olarak imler. Bir hücre, şarkı söyleyen bir balina, fısıldayan bir rüzgâr, sahilde bir çakıl taşı, patlayan bir volkan, bir kasırga ya da bir plastik torba olsun, madde anlamlı anlatılar ya da dünyanın anlamlı hale geldiği öyküleyici eyleycilikler yoluyla kodlanır.

Oppermann (2018b, s. 413), öykülenen maddenin salt bir eğretilme olmadığını altını çizer. Örneğin fosiller, zamana tutsak soyu tükenmiş varlıkların öykülerini anlatır. Volkanlar, dünyanın çalkantılı geçmişi hakkında öyküler anlatır. Ağaç halkaları, uzun yıllar süren kuraklık ve yağmur öykülerini aktarırken, geri çekilen buzullar, küresel ısınmayı politik kaygılar ve toplumsal değişikliklerle harmanlayarak değişen ekosistem ve iklimle ilgili öyküler aktarır. Burada öne çıkan, maddenin “anlatı gücü[dür]” (Iovino ve Oppermann, 2012b, s. 83). Üstelik bu, biyolojik alanın da ötesine taşar: İnsan türü elektrik, elektromanyetik alanlar, metaller, taşlar, plastik ve çöp gibi inorganik maddesel güçlerin daha geniş doğal-kültürel ortamlarda yeniden konumlandırılır (Iovino ve Oppermann, 2012b, s. 84).

Öte yandan, maddeci ekoeleştiride insan kapsam dışı bırakılmaz. Maddeci ekoeleştirisi için metin, hem insani maddesel-söylemsel yapıları hem de insandışı şeyleri kapsar. Bunlar, birbirlerinden yalıtılmış tekil unsurlardan oluşmaz. Tersine, hem doğal hem de kültürel bileşikler oluştururlar ve çoğu durumda, insani eyleycilik ve anlamlar, bu insandışı varlıkların ortaya çıkan eyleyciliği ve anlamları ile derinden iç içe geçmiştir (Iovino ve Oppermann, 2012b, s. 83). İnsanı öncelemeyip maddeyi de yüceltmeyerek arabulucu bir rol üstlenen maddeci ekoeleştirisi, bu yönüyle “daha az insanmerkezci edebiyat görüşü” sunar (Iovino ve Oppermann, 2014, s. 8).

Maddeci ekoeleştirisi, tahakküme dayalı dikey hiyerarşiden öte, “ahlaki yataylığı” yeğler (Iovino ve Oppermann, 2012b, s. 86). İnsan ve insandışı öznelerin eş süreli maddeselliğine dayanan bu kavrayış, insanın eylemlerini daha karmaşık ve birbirine bağlı özneler ve güçler coğrafyasına yerleştirirken, insanın merkezi konumunu sarsan “yeni posthümanist etik” anlayışı benimser (Iovino, 2018, s. 114).

4.3.5. Modern olanın sonu ya da cehennem

“Distopya” sözcüğü rahatsız edici imgeler çağrıştırır. Tufan –ilahi gazabın neden olduğu evrensel su baskını– ve Vahiy bölümündeki⁸¹ Kıyamet Günü’ne ilişkin kadim söylenleri anımsarız. Yıkım, ölüm, yok olmayla tanımlanan manzaralar görürüz. Şişmiş cesetler, terk edilmiş binalar, sular altında kalmış anıtlar, çürüyen şehirler, çorak araziler, çökmüş uygarlıkların molozlarını görürüz. Afet, savaş, kanunsuzluk, düzensizlik, acı ve ıstırap görürüz. Terk edilmiş arabalar üzerinde kuleler oluşturmuş, toplanmamış çöp yığınları. Sinekler, hayvan leşlerinin üzerinde vızıldar. [Artık] yararı olmayan banknotlar rüzgârla uçuşur. Tür[ümüzün] gücüne ilişkin simgelerimiz büsbütün işe yaramaz: çürüme evrenseldir (Claeys, 2017, s. 3).

Gregory Claeys, yukarıdaki alıntıda tanrı kaynaklı bilindik bir distopya görüşü sunar. “Ortaya çıkarma/çıkarıcı” anlamına gelen Yunanca *apokalypsis*, bu alıntıda insan yazgısının tanrı temelli belirgesidir. Çağdan çağa türlü şekillerde düşlenen *apokalypsis*, Claeys tarafından almaşık olarak, çağcıl distopyalar içinde yeniden çerçevelendirilir: Makineli tüfekler ve ışıldaklarla dolu koruma kuleleri ile kuşatılmış kilometrelerce uzunluktaki dikenli teller... Ölüm şeritleri ve mayın tarlaları... Tıpkı kütükler gibi yığılmış cesetler... Otoriter rejimlerin altında ezilen aç işçilerin oluşturduğu yiyecek kuyruğu... Nükleer savaş sonucu insanlığın sonunun geldiğini imleyen mantarimsi bulutlar... Kükreyen uçakların üzerimize attığı bombalar... Bizi kesip biçen, yakıp kül eden gaz maskeli adamlar... Tehditkâr güvenlik güçlerinin koruduğu seçkin yerleşim yerlerinden duvarlarla ayrılmış, uçsuz bucaksız gecekondu mahalleleri ile muazzam gökdelenlerin hükmettiği dev şehirlerde, bir karınca yığınınını andıran insan toplumu... (2017, s. 3-4).



Görsel 4.42. Dış uzam



Görsel 4.43. İç uzam

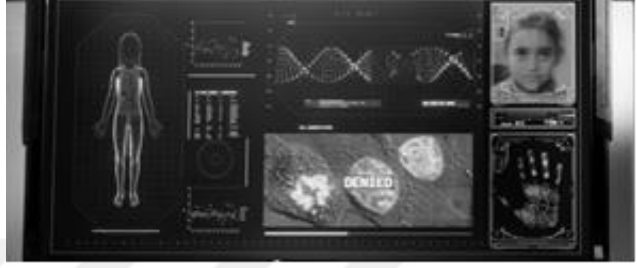
Buğday, Claeys’in sözlerini andırırcasına, demir teller arkasına konuşlanan ve sağdan sola, soldan sağa çevrinen kameranın bir grup çocuğu betimlemesiyle başlar. Teller, devasa uzamı ikiye böler: Dış uzamda bekletilen çocuklardan biri, kendisine eşlik eden (bilimci ya da doktor olması olası) beyaz önlüklü bir kadının gözetiminde, girişi

⁸¹İncil, Yeni Antlaşma, “Apokalips [Apocalypse]” olarak da bilinen “Vahiy” [Esinlenme] bölümü.

kolluk kuvvetlerince korunan iç uzama doğru yol alır (Görsel 4.42 ile 4.43). Uzamın dolambaçlı yollarının sonu bir laboratuvara çıkar. Burada, adının Fidâ olduğu anlaşılan kız çocuğunun bedeni ileri teknolojik bir aygıt aracılığıyla taranırken, taramayı gerçekleştiren kadın, Arapça yönergelerle Fidâ'ya yapması gerekenleri sıralar. Ekrana düşen tarama sonucunu ise küçük kızla dolaylı olarak paylaşır: “Bu kadarı yeter Fidâ”. Ekranda ‘reddedildi’ (İngilizce ‘denied’) yazar (Görsel 4.44 ile 4.45).



Görsel 4.44. Fidâ



Görsel 4.45. Tarama

Yeni maddeci tartışmalar içinde gen tedavileri, mikrocerrahiler, yardımcı üreme teknolojileri, yaşam kurtaran protez aygıtlar, farmasötik ruh durumu ve davranış düzenleyicileri, klonlama, genetiği değiştirilmiş ürünler ve gen melezleşmesi gibi biyo-bilimsel ve teknolojik gelişmeler önemli yer tutar. Maddeyi bir dizi dönüşüme uğratan bu uygulamalar, biyoetik açıdan sorunlu bir alan oluşturur çünkü bunlar, yaşamın gizli derinliklerini ve ayrıntılarını keşfedip denetlemeye yardımcı olurken, doğaya egemen olmaya yönelik modern ereği de pekiştirir (Coole ve Frost, 2010, s. 21). Filmin bu sahnesi bağlamında, yapay us kavramına ilişkin akıllara şu soru gelir: “Yapay yaşam türlerine, hangi ölçütlere göre, ne tür bir etik değer atfetmeliyiz?” (Coole ve Frost, 2010, s. 22).

Bu soruyu, bedenler üzerinden düşünelim. Iovino ve Oppermann (2014, s. 6), hem insan hem de insandışı bedenleri, maddenin bir metin olarak okunma biçimine ilişkin anlamlı birer örnek olarak görür. Maddenin politika, toplum, teknoloji ve biyolojinin söylemsel güçlerine karıştığı “orta yer” olan bedenler, yazarlara göre etin [flesh], doğal varlıkların [elemental properties; örneğin, su] ve simgesel imgelemlerin [bu bağlamda, film] bileşimleridir. Fidâ örneğinde, biyolojik insan bedeni ile karşı karşıya gelen teknolojik beden, insan bedenini denetleme, seçme ve ayıklamanın bir aygıtı olarak işlev kazanır ve diğer bir mayınlı alana kapı aralar: “biyo-erk” (Coole ve Frost, 2010, s. 22). Bu da Foucaultcu bir okumayla biyopolitikleştirilmiş bedeni, sorunsal bir zemininde tartışmaya açar.

Michel Foucault’nun biyopolitika kavramı, Fidâ bağlamında anahtar bir işlev görür. Foucault, “canlı varlık olarak insan üzerinde bir iktidar kurma”, “biyolojik olanın

devletleştirilmesi” olarak tanımladığı biyopolitikanın 17. yüzyıldan günümüze uzanan görünümünü irdeler ve erkin “disiplin[e]” dayanan ve “güvence sağlayıcı, düzenleştirici” bir mantıkla beden üzerinde nasıl tahakküm kurduğunu çözümler (2002, s. 245, 254-255). Foucault’ya göre söz konusu tahakkümün iki ayağı vardır. İlki, “bireysel bedenlerin bakımının üstlenilmesine, işe yarar güçlerinin alıştırma, terbiye vesaireyle yükseltilmesi[ne]” yarayan disipline edici, yararçı bir anlayış. İkincisi ise insan çokluğunu “gözetlenecek, eğitilecek, kullanılacak, belki de cezalandırılacak bireysel bedenlere” dönüştürme (2002, s. 247-248). Foucault, bunlara sırasıyla “disiplinci beden teknolojisi” ya da “beden-organizma-disiplin-kurumlar dizisi” ve “düzenleştirici yaşam teknolojisi” ya da “nüfus-biyolojik süreçler-düzenleştirici mekanizmalar-devlet dizisi” adlarını verir (2002, s. 254, 256). Üreme, doğum oranları, hastalıklar ve salgınlar, nüfus, yaşlılık, kazalar, çeşitli sakatlıklar ve anomaliler vb. erkin denetim ve düzenleyiş alanına girer (2002, s. 250-251). Foucault, burada tıbbi “hem bedeni ve nüfusu, hem organizmayı ve biyolojik süreçleri konu alan ve böylece disiplinci etmenlere sahip olacak bir bilme-iktidarı” olarak görür (2002, s. 258).

Fidâ, Foucault’un (2012, s. 39) politikacılarla birlikte “toplumsal beden kurumları[nın]” cisimleşmiş bir örneği olarak gördüğü doktorun (ya da bu bağlamda, bilimcinin) edindiği bulguyla ‘uzam-dışı’ bırakılır çünkü kente kabul edilmesi için gerekli olan fiziksel, fizyolojik ve kalıtsal yeterliği taşımaz. Burada, ileri teknolojik aygıt “bireylerin bedenleri üzerindeki iktidarın maddiliği[nin]” (Foucault, 2012, s. 39) ve yanı sıra, biyolojik insan bedeninin bir kaynak olarak görüldüğünün göstergesidir. Yapay ussal beden, erkin düzenleştirici bir aygıtı olarak teknolojiye dönük kötümser bir anlam kazanırken, Claeys’in (2017, s. 15) faşizm ve komünizm gibi totaliter rejimlerin ilkesi olarak yorumladığı Darwinci “en güçlü olanın sağkalımı/doğal seleksiyon” olgusunu da dolayım lamış olur.

Foucault (2012, s. 110), bu “biyo-iktidar, bedensel-iktidar ağı” içine, ırkçılık sorununu da katar. Kaplanoğlu’nun farklılıkları görece ‘bir(lik)e’ iç etme eğiliminden söz edilmişti. Öte yandan, akıllara şu soru gelir: Neden Arap uyruklu bir kız çocuğu? Kaplanoğlu’nun ırkçılığa –belki de İslamofobiye– dönük örtük eleştirisini anlamlandırmak ve bu soruya olası bir yanıt vermek için yeniden Foucault’ya dönmek gerekir. Foucault’ya (2002, s. 260-261) göre ırkçılık, erkin sorumluluğunu yüklediği yaşam alanı içerisinde bir kopukluk yaratmanın yoludur. ırkçılık, burada birtakım işlevler kazanır. İlki, erkin biyolojik sürekliliği sağlama adına ırkçılığı parçalama amacıyla

kullanmasıdır. İkincisi, aşağı görülen, anormal ırkların ortadan kaldırılması ve böylelikle sözde üstün olanın, daha sağlıklı ve güvenli bir biçimde yaşamını sürdürebilmesidir. Foucault, ikincilleştirilen ırkların yok edilmesini doğrudan “siyasal” değil, “biyolojik”, diğer deyişle “biyopolitik” bir tehlikenin bertaraf edilmesi olarak görür. Bu bağlamda, modern ırkçılığın özgüllüğü, “zihniyetlere, ideolojilere, iktidarın yalanlarına bağlı değildir”; “iktidarın tekniğine, iktidarın teknolojisine bağlıdır” (Foucault, 2002, s. 264). Buradan yola çıkıldığında, erkin araçsallaştırdığı yapay ussal bedene –ileri teknolojiye– ırkçı içerimler yüklendiğini düşünmek de olanaklı hale gelir. Bununla birlikte, buradaki ayrımcılığın sınıfçı boyutu da göz önüne alınmalıdır. Nitekim yoksul olan, uzamın dışında bırakılırken, kaynakların bölüşümündeki eşitsizlikler de su yüzeyinde belirir. Kısacası, erkin ideolojisinin cisimleşmiş biçimi olan teknoloji, kimin yaşayıp yaşayamayacağına, işe yarayabileceğine ve tersi durumda, eleneceğine karar veren bir aygıt işlevi görür. Burada ilginç bir bilgi verilmeli: Türkçede kullanılan ‘feda’ sözcüğü, Arapça kökenli ‘fidâ’ sözcüğünden türetilmiştir. Feda, “bir amaç uğrunda bir değer veya varlıktan vazgeçme, uğruna verme” demektir (http-23). Buradan anlaşılır ki Fidâ gözden çıkarılmış, feda edilmiştir.⁸²



Görsel 4.46. *Kolluk kuvvetleri*



Görsel 4.47. *Manyetik sınırlar*

Gözden çıkarılan tek kişi Fidâ değildir. Kesmeyle dış mekâna geçildiğinde, ‘yetersiz’ onayı almış çocuklardan oluşan insan deneklerin, demir kafeslerle örülü çıkış kapısından laboratuvarı terk ettikleri görülür. Aileler, çevresi demir tellerle kuşatılmış, kolluk kuvvetlerinin koruduğu kentin girişinde çocuklarını beklemektedir (Görsel 4.46). Tam bu sırada koşmaya başlayan bir çocuk, erkin fallik simgeleri olarak göze çarpan manyetik kalkanlarla korunan sınırdan geçmeye yeltenir ancak yanarak ölür (Görsel 4.47). Foucault’nun sözleriyle biyo-erkin aşırılığı, “yalnızca yaşamı düzenleme değil, yaşamı çoğaltma, canlı üretme, canavar üretme –hatta– denetlenemez ve evrensel yıkıcılığı olan virüsler üretme olanağı, insana teknik ve siyasal olarak verildiğinde ortaya

⁸²Feda edilenin bir kadın olması, ayrımcılığın cinsiyetçi boyutunu da açığa vurur.

çıkar” (2002, s. 259). Elektrik dolayımıyla maddenin eyleyici –ölümcül– gücü, yapay us örneğinde olduğu gibi bir kez daha politik bir içerim kazanır ve erkin gücünü pekiştirmeye yarar. Buradaki içerim, erkin sürdürülebilirliğine karşı herhangi bir tehdidin savuşturulması için hem insanın (kolluk kuvvetleri) hem de insandışının (elektrik), sınır-koyucu erk alanını koruyan birer “baskı aygıtı” (Althusser, 2010, s. 17) olarak işlev kazanmış olmasıdır. Erkin hem simgesel hem maddesel sınırlarının ihlali durumunda olabilecekler bu yolla imgelenir.

Çekim, bu olayın bitimiyle kesintiye uğratılmaz. Manyetik kalkanlardan sola doğru çevrilen kamera, uçsuz bucaksız buğday tarlalarını betimleyerek devinirken, rüzgârın uğultusuyla salınan buğday başaklarının orta yerinde gezinen filmin başkarakterlerinden biriyle bizi buluşturur: Tohum genetikçisi Profesör Erol Erin ile. Erol, çalışma arkadaşlarıyla birlikte başakları denetlemektedir. Buğday ekili devasa araziden ayrılıp arabasıyla yola koyulan Erol, kendisini bir kargaşanın orta yerinde bulur. Bu iki çekim arasında koşutluk kuran Kaplanoğlu, ilkinin ikincisiyle ilişkilendirerek hem bu denetimin nedensiz olmadığını hem de kargaşanın nedenini yazılı pankartlar dolayımıyla açığa vurur. Kolluk kuvvetleriyle çatışan kalabalığın ellerinde “gıda özgürlüğü”, “sınırları açın”, “yaşamı koru”, “kahrolsun genetik ırkçılık”, “genetiği değiştirilmiş organizmalara (GMO) hayır de” yazılı pankartlar göze çarpar. Uğultulu esen yelin yerini insan çığlıkları ve silah sesleri, buğday tarlalarına egemen olan dinginliğin yerini ise kargaşa almıştır (Görsel 4.48 ile 4.49). Değişmeyen tek şey ise Erol’un ‘arada’ olma durumudur; hem başakların, hem de kargaşanın orta yerinde.



Görsel 4.48. Kargaşa



Görsel 4.49. Çatışma



Görsel 4.50. Deformasyon

Erol, kargaşayı yarıp çalıştığı kuruma, Yeni Yaşam Teknolojileri'ne ulaşır ve bir toplantıya katılır. Toplantı, üretilen tohumların neden birkaç hasat sonrasında deformasyona uğradığı üzerindedir (Görsel 4.50). Burada ilk kez ikinci başkarakterin adı geçer: Cemil Akman. Cemil, genetik kaos tehlikesine karşı kurumunu uyarılmış, kusursuz tohum yaratılamayacağını savunmuş, öne sürdüğü M maddeciği tezini⁸³ bilimsel temeli olmayan bir etik ve metafiziğe dayandığı için şirketten kovulmuştur. Erol'un oldukça ilgi duyduğu bu tezin ayrıntılarına ve Cemil Akman'ın nerede olduğuna yönelik ısrarlı soruları yanıt bulmaz. Sahnede, şu diyaloglar dikkat çeker: "SP17Z geçen haftaya kadar kontrol altındaki iklim şartları ve moleküler destekle hep aynı reaksiyonu veriyordu". Buna karşılık: "Peki ne oldu da kendini imha etti?". Yanıt: "Araştırıyoruz. Biyomoleküler analiz sonuçlanır sonuçlanmaz öğreneceğiz". Diyaloglar bağlamında, Oppermann'ın sözlerine kulak verelim:

İnsanlar şekillendirdikleri dünyayla tortulaştıklarında, edimlerinin sorunlu koşulları, yalnızca madde temelli ekolojik değişime değil; aynı zamanda, çoğu kez bölgesel kargaşa, toplumsal savaşimler ve alt üst olmuş sosyopolitik yapılar olarak tezahür eden toplumsal dönüşümlere de duyarlı olanı açığa çıkarmak için insandışıyla sorunsuz bir şekilde birbirine bağlanır. İklim değişikliğinin tarım ve ekosistemler üzerindeki etkileri, ekolojinin nasıl toplumsal olanın bir uzantısı haline geldiğini ve çoğu zaman, politik ve toplumsal çatışmaya ve bunalıma yol açtığını göstermektedir (2018a, s. 122).

Filme ilişkin şimdiye değin yürütülen tartışmaları toparlayalım. Kaplanoğlu, filmin ilk bölümünde fiziksel çevreyi ve bu çevrenin insan ile insandışı bileşenlerini tanıtır. Kamera, sabit konumuyla yer yer betimleyici, yaklaşma/uzaklaşma gibi kaydırmalar yoluyla ise yer yer gözlemci bir rol üstlenir. Görüntüler arasında kesmelerle yapılan geçişlere, iç/dış mekânları ve insan ile insandışı eyleyenleri betimlemek için başvurulur. Eylemler arasında kesinti değil, bağdaşıklık vardır; her biri, bir diğerini serimler. Cemil Akman'ın adının ilk kez işitilmesiyle Erol'un arayışına zemin hazırlanır. Ayrıca diegetik olmayan müzik ilk kez duyulur; bu müzik, manyetik kalkanlarla korunan sınırların ölümcüllüğünü pekiştirme ve gerilimi artırma amacıyla kullanılır.

Kaplanoğlu'nun simgelerle bezediği evreninde farklı uyruklardan insanlar iç içe yaşarken, ulusal sınırların yok olduğu görülür. Aslında Kaplanoğlu, tüm dünyayı kendi kurduğu evrene iç etmiştir. Bu evren, simgesel anlamda dünyanın bütünü'nün bir karşılığı; tüm uluslar da bu tekil evrenin bir parçasıdır. Bu evrende, biyolojik kaynağa indirgenen ve sürekli denetlenen insan ve insandışı (buğday, iklim, genler), yapay us ve ölümcül

⁸³"Düşsel' M maddeciğine ilişkin Kaplanoğlu'nun verdiği bir röportaj için bkz. (Şanlıer, 2018).

manyetik sınırlar gibi diğer insandışılarının eyleyciliği yoluyla erkil denetimin göz hapsine alınmıştır. Dolayısıyla teknolojinin, yaşamı kolaylamaya yarayan bir araçtan öte, insan ve insandışı yaşamlar üzerinde tahakküm kurmanın erkil bir aracı olduğu açıktır. Öyle ki iklim koşulları bile denetlenebilir olmuş; örneğin, buğday bağlamında maddeye içkin eyleycilik göz ardı edilerek buğday tohumunun üretimi insan eyleyciliğinin tekeline alınmıştır.

Söz edilmesi gereken diğer bir konu, “Yeni Yaşam Teknolojileri” adlı kurumdur. Bu kurum ve hizmetindeki insanlar, Kaplanoğlu’nun kurduğu simgesel evrende, örtük olarak eleştiri getirdiği kapitalizmin ve karar alıcılarının cisimleşmiş halleridir. Örtük kapitalizm eleştirisini açıklamak için yeniden “biyo-erk” kavramına dönülmelidir. Biyo-erkin bedenlere tahakküm kurma gücünden söz edilmişti. Biyo-erk, ayrıca “yeni patentlerin mülkiyetine ve kendi paydaşları dışında dünya nüfusuna karşı hiçbir sorumluluğu olmayan, ancak insanın sağ kalması için gerekli olan gıda, su ve enerji üzerinde kapsamlı bir denetim elde eden küresel şirketlerin elinde topladığı kayda değer güç” olarak da okunmalıdır (Coole ve Frost, 2010, s. 22). Sermayeyi elinde bulunduran karar alıcılar, gezegensel yaşamı kapitalist sistem içinde tümel olarak dönüştürme ve denetim altına alma uğraşı gösterir. Öte yandan, yeni maddeci açıdan kapitalizm, salt ekonomi terimi olmanın ötesinde düşünülür: “öngörülemeyen yayılımı ve beklenmedik krizlerinin yanı sıra üretkenliğini ve yeniden üretimini sürdüren çok sayıda birbirine bağlı olgu ve süreci içeren, indirgeyici olmayan [detotalized]⁸⁴ bir bütünsellik [totality]” (Coole ve Frost, 2010, s. 29). Bu tanım, film bağlamında iki biçimde geçerlik kazanır: İlki, kusursuz işlediği ya da işleyeceği düşünülen teknoloji güdümlü kapitalist üretim biçimlerinin, ekolojik sınırları zorlaması yönüyle hem beklenmedik yeni krizlere yol açması hem de bunlardan etkilenmesi. İkincisi ise doğa ile maddeyi insanın dışında, insan tahakkümünün bir nesnesi olarak konumlandıran ekoloji-politiğin miyopluğu: Bu sorunlu –kapitalist– anlayışın taşıyıcıları olan paydaşlar, ekolojik krizin diğer eşitsizliklerle olan girişik yapısına ya kördür ya da bunları göz ardı eder. Her önemsemeyiş, yeni bir krizi tetikleyen kısır bir döngü halini alırken, insan ile insandışı yaşamı kâr pahasına dönüştürme ereğine hizmet eden yüksek teknolojik aygıtlar, böylelikle işlevlerini yitirir.

⁸⁴İngilizce ‘totalize’ (eylem) “(bir şeye) tek bir karakter, ilke ya da uygulamaya sahipmiş gibi davranmak” anlamına gelir (http-24). Sözcüğe olumsuzluk katan ‘de-’ öneki eklendiğinde, bu anlamın zıttı düşünülmelidir.

Claeys'in almaşık distopya betimleri ile başlayan bu bölümü, yine onun sözleriyle bitirelim. Distopya; “hastalıklı, kötü, kusurlu ya da elverişsiz” “yer” anlamına gelen Yunanca *dus* ve *topos* sözcüklerinden türetilmiştir. Yaygın deyişle “iyi bir yer, cennetin seküler bir yorumu” olarak düşlediğimiz ‘ütopya’nın⁸⁵ zıttı olan “kötü bir yer” olarak işlev görür. “Distopik”, kargaşa ve yıkımın hüküm sürdüğü korku verici geleceğe gönderme yapar (Claeys, 2017, s. 4-5). Claeys’e göre bolluk ve tüketim ütopyası, kıtlık ve çevresel bozulum distopyası olarak da anlaşılabilir. Eşdeğer biçimde, ütopyanın barışı ve bolluğu savaşa, imparatorluğa ve başkalarının acımasızca baskı altına alınmasına; başka bir deyişle, onların distopyasına da dayanabilir. Claeys, buradan yola çıkarak ütopya ile distopyanın “ikiz”, “aynı ebeveynlerin ürünü” olarak tanımlanabileceklerini öne sürer (2017, s. 6-7). Film bağlamında düşünüldüğünde, modernizmin ilerleme, kalkınma, teknoloji, gönenç, bolluk vb. ülkülere dayanan ütopyasının bir distopyaya evrildiğini söylemek yanlış olmaz. Dolayısıyla her *topos*, hem iyiye hem de kötüye gebe olasılıkları içinde barındırır.

4.3.6. Sondaki başlangıç ya da araf



Görsel 4.51. Sera-dış



Görsel 4.52. Sera-iç

“Çağdaş insan ile yeryüzündeki yaşamın kozmobiyojik boyutu arasındaki ilişkiyi imleyen bölünme ve bu bölünmenin yarattığı yabancılaşma, doğal ve çevresel kaynakların gitgide tükenmesine yol açan koşulların değiştirilmesinin neredeyse olanaksız hale gelmesiyle sonuçlanmaktadır” (2013, s. 101), der Ilda Teresa de Castro. Yabancılaşma, Erol karakteri bağlamında anahtar sözcüktür çünkü içinde bulunduğu gerçekliğe yabancılaşmasından kaynaklanan içsel huzursuzluğu, onu Cemil Akman’ı aramaya sürükler. Büyük bir serada çalışan Victor’dan, en son ‘Terkedilmiş Doğa’⁸⁶ ile ‘Ölü Topraklar’ arasındaki tampon bölgede görüldüğü bilgisini alır: Cemil, evine kurduğu laboratuvarın alev alması sonucu eşini kaybetmiş, kızı Tara ise ağır yanıklarla kazadan kurtulmuştur.

⁸⁵Yunanca ‘ou’ (olmayan) ve ‘topos’ (yer) sözcüklerinden türetilmiş olan ütopya, ilk kez Thomas More tarafından, *Utopia* (1516) adlı kitabında kullanılmıştır (http-25).

⁸⁶İngilizce ‘untended nature’ ifadesi kullanılır. ‘Untended’ “ilgi gösterilmeyen, gözetilmeyen, bakımsız” anlamlarına gelir (http-26).

Erol, Cemil’in izini sürmeye kararlıdır: Tramvaya biner, eylemcilerin bulunduğu izbe bir binaya uğrar. Bu izbe binanın çevresi ve içi pankartlar, posterler ve yazılarla donatılmıştır: “Kahrolsun genetik ırkçılık”, “Demokrasi istiyoruz, belediye üyesi değil”, “Bizler bir deney değiliz”, “Göçmenlere kapıları aç”, “Yaşamı kurtar, suyu kurtar”, “Dünyayı kurtar”, “Mücadeleye devam” “Katil şirket”. Burada, eylemciler arasında yer aldığı anlaşılan bir öğrencisiyle buluşur. Öğrencisine Cemil Akman’ı tanıyıp tanımadığını sorar ancak yanıt olumsuzdur. Erol’un son durağı ise arşiv olur. Arşiv de ilginç bir yapıdır: Burada yalnızca insanların kütük bilgileri bulunmaz; aynı zamanda, koruyucu sıvı dolu kavanozlarda saklanan bitkiler de arşivlenmiştir. Arşivden istediği bilgiyi edinen Erol, Cemil’in evine doğru yola koyulur. Kaplanoğlu’nun, bu sahnelerde mekânları betimleme seçimleri dikkat çekicidir: Geniş, boylu boyunca uzama yayılan mekânlar ve yapılar, post-modern insanın eriştiği son noktayı imler. İnsan, yazının başında Claeys’den alıntılanan betimleri anımsatırcasına, devasa uzam içinde bir karıncayı andırır. Kentsel uzamlar, tüm bu görünümüleriyle Miguel Amorós’un “bileşik kent” olarak tanımladığı bütünü oluşturur (Görsel 4.51-4.59).



Görsel 4.53. ile 4.54. *Panoramik kent – Tramvay camından kent: çerçeve içinde çerçeve*



Görsel 4.55. *İzbe bina – Dış*

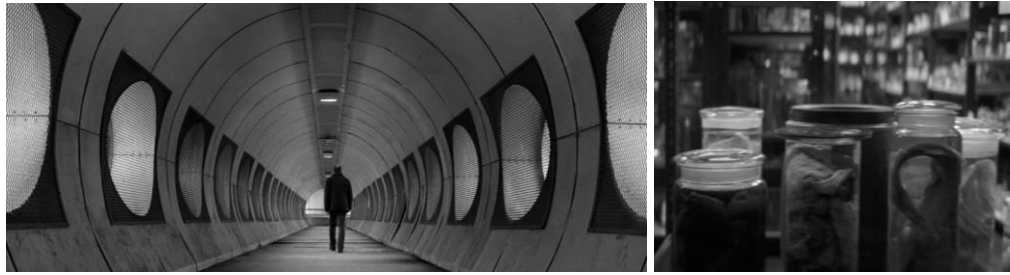


Görsel 4.56. *İzbe bina – İç*

Amorós (2016, s. 129), doğal mekânın olmadığını savunurken, tüm mekânları toplumsal ilişkileri gösteren, kapsayan ve saklayan mekânlar olarak tanımlar. Toplumsal ilişkiler uzamsal birer oluşa sahiptir; mekân içinde tasarlanırlar ve onu üreterek üzerinde iz bırakırlar. Bu ilişkiler kapitalist olduğundan, toplumsal mekân da sermayenin mekânı, eylem alanı ve etkinliklerinin temelidir. Amorós, bu bağlamda “bileşik-kent” kavramını şu şekilde tanımlar:

Bileşik-kent, kent toplumunun kurucu ögesi, üretim güçlerinin kontrolsüz gelişiminin sonucu olan bir mekândır. [...] Bileşik-kent bozulmuş sınırların ve talimlerin mekânıdır; bellek ve hayaller için değil unutmaya ve uyku için hazırlanmış bir mekân. Kapitalizm gibi o da krizler üzerine kurulur: Demografik kriz, enerji krizi, finansal kriz, siyasal kriz, kültürel kriz, emek krizi, sağlık krizi, çevre krizi, vb. [...]. Bileşik-kentlerde, önleyici gözetim üst seviyede otomatikleştirilebilir; tıpkı metalar gibi nüfus da sürekli gözetimin sağlanabilmesi için takip edilebilir (2016, s. 129-130).

Kaplanoğlu'nun tasarımı kent, tümleşik yapısı ve mekanikleştirilen yaşamın insan ve insandışı tüm unsurlarıyla Amorós'un sözünü ettiği tanıma uyar gözüktür. Amorós, kent sorunu denen şeyin temelinde yatan şeyin, aslında sermaye olduğunu savunur. Belirli ücretler karşılığında sömürgeleştirilen emeğin varlığı, türlü borçlanmalar (barınma-emlak gibi) ve görece sağlanan özerklikler (gıda, giyinme, ayakkabılar, eğitim, ulaşım, sağlık, öz-savunma, enformasyon vb.; özcesi tüketim) yoluyla sorgulanmaya kapatılır. Tüm bunlara yönelik çözüm, başta tarımsal temelli özgürlükleri kazanmak ve gündelik yaşamın kapitalist buyruklarına karşı gelen bireyleri örgütlemekten geçer. Yazara göre gerçek kurtuluş, tek anti-kapitalist yöntem olarak tanımladığı "ilerleme-karşıtlıdır" (2016, s. 132-135). Kaplanoğlu'nun, kurduğu evrende –ve aslında gerçekte de– var olan eşitsizlikleri dolayımıldığı, yukarıda sözü edilen pankartlar, posterler ve duvar yazıları, kusursuz gözüken mimarinin ardında yatan sorunları imgeleştirir. Gettolarda örgütlenen muhaliflerin karşı koyduğu, apaçık bir biçimde sermayenin metalaştırdığı yaşamdır: Ölçsüz gelişme, kalkınma ve ilerleme uğruna gözden çıkarılan insan ve insandışı 'ötekilerdir'.



Görsel 4.57. ile 4.58. *Arşiv binası: uzamsal boşluk – Arşivlenen bitkiler*



Görsel 4.59. *Kentin kaotik düzeni*

Erol, Cemil’in evine vardığında kızı Tara ile karşılaşır.⁸⁷⁸⁸ Tara, Erol’un ısrarlı sorularına karşın babası Cemil’in nerede olduğunu söylemez. Erol tam ayrılacağı anda, ona bir soru yöneltir: “Nefes mi Buğday mı”?



Görsel 4.60. ile Görsel 4.61. *Canlı organizmadan geriye kalan – Böcek koleksiyonu*

Erol’un Cemil’e ulaşma çabalarında son durağı Leon olur. Gittiği barda (diegetik müziğin tek duyulduğu yer), Leon’dan manyetik sınırları aşması için yardım ister. Bu yardımın karşılığında ise bir böcek koleksiyoncusu olan Leon’a koleksiyonu için nadide bir tür getirmiştir. Erol’un deyişiyle bu türün, “kontrol dışı melez türlerden biri” olma olasılığı yüksektir. “Belki de ilk ve son örnek”, der Erol (Görsel 4.60 ile 4.61). Akşam olup evine döndüğünde ise Cemil Akman’ın teziyle ilgili öğrencisinin ele geçirdiği mahkeme kayıtlarını görüntülü bir telesekreter aracılığıyla izler-dinler:

Cemil: Benden M Maddeciği’ne dair kanıtlar istiyorsunuz. Kanıt, bizim ürettiğimiz, içinde M maddeciği olmayan tohumlar. Kâinata her şeyde bir M maddeciği var. Ama bizim ürettiğimiz tohumlarda yok. Çünkü hiçbir şeyin ilk örneğini yapamıyoruz. Sıfırdan bir tohum yaratamıyoruz. Yaratsak da, bir yerde bozuluyor işte. Çünkü havada, suda, toprakta olan özellik bunlarda yok. Bizim ürettiğimiz tohumlar, hayatı sağlayan bu döngünün parçası olamıyorlar. Uyum sağlayamıyorlar. Hayat onları bir süre sonra dışarı atıyor. Bir kez daha tekrarlıyorum: Hücrelerinde onları birbirleriyle ilişkilendirecek ve hayata bağlayacak M maddeciği yok. Bu eksiklik yüzünden evrendeki ortak belleğe dâhil olamıyorlar. Her genetik müdahalenin, milyonlarca yıldır devam eden köprüyü koparma tehlikesi var. Mesela ilk pirinçle son pirinç arasındaki bağı. Elde ettiğim sonuçlar bana şunu gösterdi: Evrende içerisinde M maddeciği taşımayan hiçbir şey yok.

Cemil’in, evrendeki her şeyin karşılıklı bağlılığına ve ‘içkin’ M maddeciği tezine dayanan bu savunmasını dinleyen Erol, Andrei ile birlikte ertesi gün yola koyulur. İkili, Leon’un

⁸⁷‘Tara’ adının, İbranice ve Aramice dillerinde “(tapınakta) kapıcı görevlisi” anlamına geldiği bazı kaynaklarda geçmekte (http-27 ile 28). Erol’un, bu sahnede ‘Tara’ adını ‘r’ harfini yutarak telaffuz etmesi de İbranice telaffuzu çağrıştırıyor. Tara burada, Erol’un Cemil’e ulaşması için kapı önünde bekleyen bir gözcü/bekçi, bir aracı işlevi görüyor.

⁸⁸Yine bu sahnede, Erol Tara’ya kendini tanıtırken çalıştığı yeri, filmin özgün dilinde (İngilizce) ‘Novus Vita’ olarak belirtiyor. (Türkçe altyazı ve dublajda ise ‘Yeni Yaşam Teknolojileri’ olarak çevrilmiş.) Latince ‘Novus Vita’, Türkçede ‘Yeni Yaşam’ anlamına geliyor. ‘Novus Vita’ ile ilgili dini anlatılara dayanan bir okuma için bkz. (Çalışkan, 2017).

aracı olduğu Alice ile buluşur. Sınırı geçecekleri yere ulaştıklarında, Alice kaybolma olasılığına karşı Erol'a çip özelliği taşıyan bir aşı vurur. Böylece onu her an izleyebilecektir. Alice'in ikiliyi sınırdan geçirmesiyle arayış başlamış olur. Kaplanoğlu, ikilinin arayışı sırasında, Terkedilmiş Doğa ile Ölü Topraklar'ı ayrıntıyla betimler ve insanın doğaya verdiği hasarı imgeleştirir: Yıkık dökük binalar... Uçsuz bucaksız, kısır araziler... Terkedilmiş kamp alanları... Salgına yenik düşmüş ölü bedenler... Bataklıklar... Ve bütünüyle sessizliğe gömülmüş doğa... (Görsel 4.62-4.64).

İkili, kat edilen onca yolun ardından Cemil'e ulaşmayı başarır. Cemil, bu ilk karşılaşmada pek içten bir tutum sergilemez. Erol, sentetik biyolojiyle üretilen tüm organizmaların eninde sonunda öldüğünü ve Cemil'in, bu gerçeği seneler önce kanıtladığını söylediğinde, işittiği yanıt "Şirketinize dönseniz iyi olur" yönünde olur. Kendisiyle gelmek istediğini söylediğinde ise böylesi bir yolculuğa dayanamayacağı karşılığını alır. Cemil, kayığına binip uzaklaşmaya başladığı anda suya atlayan Erol, güçbela kayığa binmeyi başarır. Böylelikle Erol'un Cemil ile –aslında kendisiyle– olan sınavı başlar.



Görsel 4.62. *Yıkık binalar*



Görsel 4.63. *Ölü topraklar*



Görsel 4.64. *Terkedilmiş doğa*



Görsel 4.64. *Kamp alanı: salgın ve ölüm*

4.3.7. Yitik topraklar içindeki cennet ya da bilgeliğe adım

Yolculuk sürerken, Erol'dan ıslanan giysilerini çıkarmasını isteyen Cemil, sarınması için ona bir örtü uzatır. Bu sırada, Erol'un sol göğsünün altında yer alan yarayı fark eder. Bu yara, öğrencisinin Cemil ile ilgili gönderdiği görsel-işitsel ses kaydını dinlediği sahnede ilk kez gözüküyordu. Erol yarayı iyileştirme amacıyla bedenine aşı uygulamıştı. Cemil, yönetmen Kaplanoğlu'nun 'kalp gözü' ve 'hakikat' ile ilişkilendirdiği bu yarayı iyileştirmek için bir şey yapıp yapmadığını sorduğunda, Erol aşı

uyguladığını ve önemsiz bir lokal bulaşma olduğu yanıtını verir. Buna karşılık, bölgede bir önceki sene yüzbinlerce insanın BT63⁸⁹ kaynaklı anomaliler yüzünden yaşamını kaybettiği bilgisini alır. İkili söyleşirken, ansızın suda yüzen cesetlerle karşılaşılır (Görsel 4.65). Bu sırada, Cemil ayağa kalkar, Erol'un tüm itirazlarına karşın çapa ile kayığı deler ve ekler: "Size söylemiştim. Benimle yolculuğa dayanamazsınız". Kayık batır batmaz, gökte beliren bir cisim, suda canlı insan olup olmadığını saptamak için yüzeyi tarar (Görsel 4.66). Ölü taklidi yapan ikili, tehlikeyi atlatır ancak bu kez de suda ağlayan bir bebek sesi duyulur. Bebeği de alıp karaya çıkarlar ve yakında bulunan bir yerleşim yerinde konaklarlar. Öte yandan, Cemil'in kayığında taşıdığı tohumlar, toprak, çadır ve yanı sıra, temiz bir su kaynağında çoğaltılması tasarlanan, soyu tükenmiş bir alabalık türünün son örnekleri de zehirli sulara karışır. Gün geceye kavuştuğunda, Erol'a çadır, giysi ve uyku tulumu getiren Cemil, ona evine dönebileceği bir güzergâh tarif eder. Erol ise yolculuğu sürdürmeye isteklidir. Bunun üzerine, Cemil ikinci kez kendisiyle yolculuk edemeyeceğini söyler ancak Erol'un ısrarı karşısında, tek koşulla ikna olur: Erol, hiçbir şeye itiraz etmeyecektir.



Görsel 4.65. Suda yüzen ölü cesetler



Görsel 4.66. Tarayıcı

İkilinin süregiden yolculukları boyunca büsbütün zehirli topraklara, asit yağmurlarına ve yağmurun içindeki asitle reaksiyona girerek kendiliğinden alev alan sentetik gübreye tanıklık edilir (Görsel 4.67 ile 4.68). Cemil'in verdiği bilgilere göre tüm bitki ve hayvan türleri, hidroklorik asit ve dioksin⁹⁰ yüzünden yok olmuş, yeryüzünde ne kadar temiz toprak varsa kentlere taşınmıştır. Erol ise buna karşılık altı yıl kadar önce

⁸⁹“Bacillus thuringiensis [BT] endotoksini” (Grohmann & Mäde, 2009, s. 497) içeren “genetiği değiştirilmiş pirinç” (http-29). Endotoksin, “bakteri hücresinin içinde bulunan ve parçalandığında açığa çıkan toksin” anlamına gelir (http-30). Avrupa Birliği Komisyonu’nun, 2008 tarihinde aldığı karar uyarınca Çin menşeli GDO’lu pirinç ürünlerini, onay belgesi olmadan sınırdan sokmama kararı almasının (http-31) yanı sıra, Gıda Standartları Kurumu (FSA) da ilgili ürünlerin güvenilir olmadığını duyurmuştur (http-32).

⁹⁰Oldukça direşken, kimyasal bir çevre kirleticisi. Volkanik patlamalar ve orman yangınları gibi doğal süreçlerin sonucu olarak da ortaya çıkabilir ancak esas olarak endüstriyel süreçlerin yan ürünleridir. Çevrede yaygın olarak bulunur; oluşumu yerel olsa da, yayılımı küreseldir. Toprakta, tortularda ve gıdada, özellikle süt ürünleri, et, balık ve kabuklu deniz hayvanlarında bulunur. İnsanın dioksine maruz kalması da besin zinciri yoluyla olur. Zehirli olduğundan, üreme ve gelişim sorunlarına neden olabilir, bağışıklık sistemine zarar verebilir, hormonlara karışabilir ve kansere neden olabilir (http-33).

yaşanan bir kırimdan söz eder: Toprakta aniden üreyen bir nanobakteri –en küçük hücre duvarlı bakteri (Kajander ve Çiftçioglu, 1998, s. 8274)– nedeniyle tarlalardaki bütün ürünler kaybedilmiştir. Erol’un önerisi üzerine, karbonlama ve elektroliz yöntemleri yoluyla toprağın yarıdan fazlası yeniden ekilebilir hale getirilebilmiştir. Bunun üzerine, ikili arasında şu konuşma geçer:

Cemil: Yani dünyayı kurtardınız?

Erol: Evet, bir süreliğine.

Cemil: Ya kendinizi?

Erol: Terfi ettim. Daha iyi bir eve çıktım.

Cemil: Evinizden memnun musunuz?

Erol: Evet.

Cemil: Peki buralara niçin geldiniz?

Erol: Sizi arıyordum.

Cemil: Kendinizi arayın.



Görsel 4.67. ile 4.68. *Asit yağmurundan kaçış – Hurda bir otobüse sığınış*

“Ne zaman doğadaki bir şeye müdahale etsek, dönüştürmeye kalksak, aslında kendimizdeki bir şeyi de bozduk. Bir tohumun genetiğini değiştirince, insanın da içinde bir şeyi değiştirdiğimizi fark etmedik. Benliğimiz bunu görmeye engel oluyor”. Cemil’in bu sözleri, Erol tarafından anlaşılmaz. Anlamadığını söylediğinde ise Cemil’in karşılığı “Biliyorum” olur. “Ben de anlamıyordum”, der Cemil; “Ben de sizin gibiydim. Benliğimle (ego) yaşıyordum. Sonra ondan kurtulmak için elimden geleni yaptım. Ancak o zaman, varlığın tek vücut olduğunu, benim de o varlığın bir parçası olduğumu görmeye başladım”.

İkili, yolculuğun bir sonraki durağında Cemil’in yaşadığı mağaraya varır. Burada, temiz toprak bulunmaktadır. Cemil’in toprağı yüzüne sürdüğünü gören Erol, göğsündeki yarayı bu toprakla ovar. Zemini eşip temiz toprağı çuvallara koydukları anda, ikili arasında şu konuşma geçer:

Erol: Toprağımız var, keşke tohumumuz da olsaydı biraz.

Cemil: Ne tohumu olsaydı mesela?

Erol: Fark eder mi?

Cemil: Fark eder tabii. Yeryüzünde hiçbir şey kalmasa, insanı yaşatacak olan o tane nedir sizce?

Erol: Buğday tabii. Buğday ha? Cevap buğdaydı, değil mi?

Cemil: Ben bilmem, kızım bilir. Bir hakikat ehli, varlığın özü olan, buğday tanesine kazınmış çizgiden bahseder. Bu çizgi elif harfidir, hem ayıran hem birleştirendir.

Erol: Neyi ayırıyor?

Cemil: Dişiyle erkeği, Adem ile Havva'yı, ruhla bedeni. Buğdayın sırrı bu çizgide yatar. Bu aynı zamanda aşk çizgisidir. Yani her şeyi birleştiren çizgi. Kâinatta ne varsa, hepsi insanda da mevcut profesör. Ayrılık yok.

Erol: İnsanda her varlıktan bir nüve mi var diyorsunuz?

Cemil: Tüm kâinat insandır.

Erol: Öyleyse her şeyde de insandan bir parça var.

Cemil: İnsan parçacığı. “Canlı, cansız her şey ne yapıp edip insan olmak ister”, derdi üstadım.

Cemil ile Erol arasında geçen diyaloglara, Brian Thomas Swimme ve Mary Evelyn Tucker’ın eşdeğer sözleri ışığında bakalım:

Çağdaş bilimin en büyük keşfi, evrenin yalnızca bir yer değil, içine dalıp gittiğimiz, ait olduğumuz ve içinden doğduğumuz bir öykü olduğudur. Bu öykü, bize kim olduğumuzun derin bir biçimde farkına vardırın bir güce sahip. Samanyolu, nasıl bir galaksi biçiminde evrense ve orkideler bir çiçek biçimindeki evrense, biz de bir insan biçimindeki evreniz. Ve her ne zaman gece gökyüzüne bakıp evrenin muhteşem güzelliğini derinlemesine düşünmeye sürüklensek, aslına bakılırsa, kendi üzerine düşünen evren olup çıkarız (2011, s. 2).

Cemil ile Swimme ve Tucker’in sözlerinin, ilk bakışta örtüştüğü ve benzer iletiler sunduğu gözükür. Kültürel özgüllüklere ve farklılıklara karşın, insan olmaya ilişkin ortak deneyimlerin ve düşüncülerin olması, kuşkusuz şaşırtıcı değildir. Öte yandan, yönetmen Kaplanoğlu’nun Cemil’in aracılığıyla verdiği bu iletiler, bir yanda ekoloji yanlısı söyleme arka çıkarken, diğer yanda onu karmaşıklatacak ölçüde birtakım çelişkiler doğurur.

Bu tartışmaya, Kaplanoğlu’nun söylemsel izlemlerinin olumlu yönleriyle başlanmalıdır. Cemil ile Erol arasındaki ilk söyleşide, Cemil’in “Yani dünyayı kurtardınız?”, “Ya kendinizi?”, “Evinizden memnun musunuz?” ve “Kendinizi arayın” gibi söylemleri, egonun yoklandığı ilk aşama olarak dikkat çeker. Aslında kurtarılan bir dünya yoktur: İnsanın bozduğu işleyişe karşı ürettiği geçici çözümler, diğer deyişle ‘bozulanı (ya da bozduğunu) onarma’ anlayışı örtük olarak eleştirilir. Bu anlamda, ‘kendini kurtarma’ da geçersiz kılınır çünkü salt meta kazanımına ve edinimine bağlı bir yaşam, doğaya ve kendisine yabancılaşan insanı içinde bulunduğu duruma körleştirir –ki “Evinizden memnun musunuz?” sorusu, bu retoriği güçlendirir. Bu bağlamda, ‘ev’ yeni bir içerim kazanır. Ev, yalnızca içinde barınılan yapı olarak değil, aynı zamanda insanın

parçası olduğu yeryüzü olarak da düşünülebilir ve ekolojik yıkımın orta yerinde, sürdürülmesi olanaksız sahte mutluluğa dikkat çekilir.⁹¹ Buna çözüm, Cemil'in deyimiyle insanın kendini aramasıdır. Daha önce sözü edildiği üzere, Kaplanoğlu'nun yarayı Erol'un sol göğsünde açması, bu arayışı, filmin ideolojisine uygun düşecek şekilde gerekçelendirir ve doğaya, maddeye ve yaşama yönelik mekanikçi bakışın ters yüz edilmesini amaçlar. Cemil'in, doğal işleyişe yönelik yıkıcı insani müdahalelere, benliğe ve benmerkezciliğe yönelik eleştirileri ile insanın tekil konumunu sarsan, karşılıklı bağlara vurgu yapan sözleri de bu amaca hizmet eder.

Diğer taraftan, çelişkili söylemlerin başlangıç noktası da yine Erol'un yarası olur. Sol göğüste açılan yara, simgesel olarak İslami söyleme içkin 'kalp gözü ve hakikat'e gönderme yaparken, Erol'un yüreğinin varoluşu takdir etmeye mühürlü olması, doğrudan materyalist bakış açısına bağlanır. İnsan kaynaklı ekolojik krize yönelik eleştirel bir tutum geliştirilmeye çalışılsa da sorunlu insan davranışının temelinde itikat eksikliği olduğu sezdirilir. Böylelikle çevre yanlılığı, insanın yanı sıra insandışı varlıklar ile yeryüzünün kurtuluşu ve 'gerçek anlamda' bir ekolojik görüş, yaraya atfedilen bu yananamlar üzerinden tanımlanır. Cemil'in "Tüm kâinat insandır" söylemi, Swimme ve Tucker'ın söylemiyle benzeşse de "Canlı, cansız her şey ne yapıp edip insan olmak ister" söylemi, insandışı varlıkları insanmerkezci bir görüşle değerlendirme yoluna gider ve insanı varoluşun en üstüne yerleştiren hiyerarşik düzen söylemde yeniden üretilir. Dolayısıyla benmerkezciliğe karşı durulup varlığın tek vücut olduğu dile getirilse de, buğday tanesi üzerine kazınmış elif harfinin ayırırken birleştirdiği dişi ile erkek, Adem ile Havva, ruh ile beden gibi ikililerin yeniden kurulması yoluyla ikicil düzen pekiştirilir. 'Ayırırken birleştiren çizgi' yoluyla idealleştirilen bir varoluş tanımı yapılır ancak doğallaştırılan ve kanıksanan eşitsizlikler, bu ikicil kategorilerden kaynaklanır. Dolayısıyla 'tahakküm' olgusuna karşı savaşım yolu, filmin yeğlediği ideoloji çerçevesi içinde sınırlandırılır. Bütüncül olarak bakıldığında bu söylemler, insan türünü birincil konuma yerleştirerek varlıklar arası hiyerarşik düzeni yeniden üretmesi yönüyle türücü; diğer varlıkları, insan üzerinden değerlemesi yönüyle insanmerkezci ve varoluşu, karşıtlıklar üzerinden tanımlaması yönüyle ikicil içerimler taşır.

Erol'un şimdiki sınavı belli olmuştur: Çuvallara doldurulan toprak, yepyeni bir tarım alanı kurmak için önce gölün kıyısına, oradan da salla karşı kıyıya taşınacaktır.

⁹¹Dinsel bağlamda "geçişî dünyevi hayata ve zevklere" de gönderme yapar.

Geceye değin çalışmayı sürdüren Erol, uğraşı sırasında, karanlıkta yüzünü göremediği bir çocukla karşılaşır. Çocuk aç olduğunu söyler ve Erol'a yiyecek bulmak için yaşadığı köye gitmeyi önerir. Erol teklifi kabul eder çünkü kendisi de açtır. Tam yola koyulacakları sırada, çocuk kim olduğu bilinmeyen biri tarafından alıkonulur ve susturulur. Çocuğun başına ne geldiği; geldiyse, kim tarafından geldiği gösterilmez.



Görsel 4.69. Duvardaki gedik

Ertesi gün olur. Kuşku duyduğu Cemil'e, çocuğa ne olduğunu soran Erol, daha önce işittiği yanıtı alır: "Size benimle yolculuğa dayanamayacağınızı, en başta söylemiştim". Erol, soruyu yinelediğinde şu yanıtı alır: "Nefes mi buğday mı?". Cemil uzaklaşırken, Erol bir şeyin farkına varır: Göğsündeki acı dinmiş, yarası büyük ölçüde kapanmıştır. İlaçların iyileştiremediği yaranın, olağan dışı bir biçimde kapanması ise farklı okumalara olanak sağlar. İlk olarak, bu yara metaforik bir düzlemde işler. Doğaya yabancılaşma ile yara arasında bir ilişki kurulur ve doğal bir elemente temas eden yaranın kapanması yoluyla insan ile doğa birlikteliğinin ne denli vazgeçilemez olduğuna gönderme yapılır. İkincisinde ise 'bilime karşı doğa' ikiliğinin tinsel bir bağlamda işler kılındığı görülür. Bu anlayışa göre, modern tıp ve ilaçlar dolayısıyla bilimin iyi edemediği yara, doğaüstü bir nitelik yüklenen toprakla temas edince kapanır. Bu 'tanrısal dokunuş', keskin bir biçimde ussal alanın dışında tanımlanır ve sezgisellik, ussallığa üstün kılınır.

Yarasının iyileştiğini gören Erol, Cemil'in yeniden peşine düşer, özür diler ve son kez bağışlanır. İkilinin yollarının ayrılacağı son durak ise bir köy olur. Salgından kırılan, ölü beden kokusunun havaya sindiği, ağıt ve çığlıkların birbirine karıştığı köyün ahalisi, ikiliyi hoş karşılamadığı gibi, taşta tutar. Erol'un kaçıp bir duvarın arkasına gizlendiği sırada, Cemil'in duvardaki bir delikten içe baktığı görülür. Tüm bunlar olurken, apansızın Alice belirir. Yolculuğu boyunca Erol'u izleyen Alice, onu kente geri götürmek için geri gelmiştir. Alice, genetik kargaşanın son bulduğunu da müjdelir: Antarktika kökenli bir alg geninin hızlandırılmış biyolojik mutasyonu sayesinde tohumlama yeniden başlamıştır. Ancak Erol geri dönmeyecektir. Alice'i ardında bırakan Erol, Cemil'in

yanına varır. İnsanlar canlarına kast ederken, neden duvarı onarmaya çabaladığını sorduğunda Cemil gülümser ve oracıktan ayrılır: Bu son itiraz, ikilinin yollarını ayırır. Delikten içeriye süzen Erol, Cemil ile birlikte, dizi dizi ağaçlar arasında oturan iki çocuk görür. Erol ile Cemil bir süre göz göze gelir, Cemil uzaklaşır ve Erol, duvardaki gediği kapar (Görsel 4.69). Dayanağını, Kuran'ın Kehf suresinde anlatılan Musa ile Hızır'ın öyküsünden alan *Buğday*'in bu sahnesi, 77, 78 ve 82. ayetlere uygun olarak tasarlanmıştır. Çocukların durumu, 82. ayette şu şekilde aktarılır:

Duvara gelince o, şehirde iki yetim çocuğun idi; altında da onlara ait bir define vardı; babaları ise iyi bir adamdı. Rabbin istedi ki, o iki çocuk güçlü çağlarına erişsinler ve rabbinden bir rahmet olarak definelerini çıkarsınlar. Ben bunları kendiliğimden yapmadım. İşte, hakkında sabredemediğin şeylerin iç yüzü budur (http-34).

Ayette belirtilen define, film bağlamında 'orman'a yorulabilir çünkü bu orman, *Buğday*'in karanlık yeryüzü düşleminde izleyiciye gösterilen tek ormandır. Çocukların kim olduğu ise belirtilmez, izleyicinin düş gücüne bırakılır. Bununla birlikte, orman imgesi 'doğaya içkin eyleycilik ve sürerlik', çocuk imgesi ise 'gelecek kuşaklar' ile ilişkilendirildiğinde, insanlığın geleceğinin doğanın varoluşuna bağlandığı düşünülebilir. Ayrıca ormanı 'nefes', çocuğu ise 'umut' ile ilişkili okumak da olanaklıdır; bu iki imge yoluyla 'nefes alma', diğer deyişle 'yaşamı sürdürebilme' umudu geleceğe taşınır.

Erol mağaraya döndüğünde, beklenmedik bir şey olur: Önceki sahnelerde, Cemil'in karınca, çekirge, kuş ya da köstebek gibi hayvanların yaşayıp yaşamadığını anlamak için çeşitli güzergâhlara buğday taneleri yerleştirdiği görülmüştü. Bu sahnede Erol, Cemil'in mağaraya yakın bir kayanın yamacına yerleştirdiği üç tohumdan birinin eksildiğini fark eder. Çevresine dikkat kesilir, kıskaçlarına yüklediği buğdayla devinen bir karınca görür. Hayvanı izleyip yuvasını bulur ve bu yuvayı eştiğinde, yüzlerce tohuma denk gelir; bozulmamış, toprağın kuytusunda karıncalarca korunmuş buğday tanelerine (Görsel 4.70-4.72). Film, Cemil'in duymayı umduğu, Erol'un ağzından en sonunda çıkacak olan o sözcükle son bulur: 'Nefes'.



Görsel 4.70. Karınca



Görsel 4.71. Karınca yuvası



Görsel 4.72. "Nefes"

İslam öncesi ve sonrası Türk dünyasında ve geleneksel Anadolu kültüründe ‘üç’ rakamı önemli bir yer tutar (Yardımcı, 1998; Hirik, 2017). Film bağlamında ise üç, sırasıyla Cemil, Erol ve nefese/bilgeliğe gönderme yapar. Cemil’in gidişi, eksilen buğdayla simgelenir. Geriye iki buğday kalır: Varlığı buğdayla cisimleşen Erol ve Cemil’in ona bıraktığı, bilgeliği simgeleyen buğday taneciği.

Kaplanoğlu’nun, yakın çekimler aracılığıyla özneleştirdiği karınca ile buğday, Erol’un nefese ulaşmasında etkin bir rol üstlenir. Solucan ve termitlerle birlikte ‘ekosistem mühendisleri’ arasında yer alan karıncalar, sağlıklı bir ekosistemin göstergeleri arasında yer alır. T.C. Orman ve Su İşleri Bakanlığı nezdinde hazırlanan bir rapora göre, sağlıklı bir orman her metrekarede 500 orman karıncası bireyi içermelidir. Karıncalar toprağı taşır, toprak altında kurdukları koloniler toprağı havalandırmaya yarar ve kolonilerine taşıdıkları ölü hayvan bedenlerini ayrıştırmaları yoluyla toprağın fiziksel yapısını değiştirerek besin ve enerji akışını etkiler. Ormana ve ağaçlara zarar veren böcekleri tüketmeleri yönüyle orman bekçiliği görevini üstlenirler ve bitki tohumlarının dağılımını sağlarlar (Çakır ve Makineci, 2011, s. 48, 51; Avrupa Kırmızı Orman Karıncası *Formica pratensis* Tür Koruma Eylem Planı, 2013, s. 17).

Cemil’in “Yeryüzünde hiçbir şey kalmasa, insanı yaşatacak olan o tane nedir sizce?” diyerek Erol’a yönelttiği sorunun yanıtı olan buğday, yalnızca “ülkemizin değil birçok ülkenin temel besin kaynağı durumunda, stratejik bir üründür” (Atar, 2017, s. 9). Buğdayın, özellikle Türkiye bağlamında taşıdığı önem, Doğal Hayatı Koruma Vakfı (WWF Türkiye) ile Eti Burçak’ın katkılarıyla hazırlanan *Türkiye’nin Buğday Atlası* adlı raporda şu şekilde dile getirilir:

“Tahıl ambarı” olarak bilinen Anadolu toprakları bugün 23 yabani buğday türüne ve 400’den fazla kültüre alınmış buğday çeşidine ev sahipliği yapmaktadır. Türkiye yalnız buğday üretimi açısından değil genetik kaynaklar açısından da dünyada önemli bir yere sahiptir. Yukarı Mezopotamya olarak da bilinen ve Bereketli Hilal’in bir parçası olan Güneydoğu Anadolu bölgesi, buğdayın yeryüzünde ilk kez evcilleştirilip, dünyaya yayıldığı coğrafya olarak uygarlık tarihinde belirleyici olmuştur (Özberk vd., 2016, s. 5).

Kaplanoğlu’nun ekosistem mühendisi, ormanın ve toprağın bekçisi karıncaya emanet ettiği buğday taneciği, onun tarafından korunmuş ve bu ikisi, Erol’un doğaya, maddeye ve yaşama yönelik bakış açısının değişmesinde insandışı kurucu bileşenler olarak konumlandırılmıştır. İlk olarak Tara tarafından sorulan “Nefes mi Buğday mı?” sorusuna buğday yanıtını veren Erol, nefesin ‘kendini bilerek yaşamak’ olduğunu; o olmadan, buğdayın varlığının da bir öneminin kalmadığını öğrenmiştir.

4.3.8. Antroposenik manzaralar, öykülenen madde ve öz-benliğin kurtuluşu

Antroposen: Yunanca *ánthrōpos* [insan, kişi] sözcüğünden türetilen *anthropo-* (http-35) ile yine Yunanca *kainos* [yeni, yakın zamanlı] sözcüğünden türetilen ve jeolojik dönem adlarına ‘yakın dönem’ anlamı katan *-cene* (http-36) son ekinin birleştirilmesiyle oluşturulmuş sözcük. Türkçe deyimiyile ‘İnsan Çağı’.

Paul J. Crutzen ile Eugene F. Stoermer, insan eyleyimlerinin dünya ve atmosfer üzerinde gitgide artan küresel ölçekli etkileri göz önüne alındığında, bugünkü jeolojik çağ için ‘antroposen’ terimini kullanmayı önerirken, insanlığın jeoloji ve ekolojideki merkezi rolünü de vurgu yapar. Üstelik ellerinde, bu önermeyi güçlendirecek bulguları da vardır. İnsan ve hayvan nüfusu. Kentleşme. Fosil yakıt (petrol, kömür vb.) kullanımına bağlı kükürt dioksit salınımının görülmelik seviyelere ulaşması. İnsan-kaynaklı arazi dönüşümü. Azot [nitrogen] kullanımı ve karasal ekosistemlerde doğal olarak sabitlenenden daha fazla azotun, tarımda gübre olarak kullanılma amacıyla yapay olarak sabitlenmesi. Fosil yakıt tüketimi ve biyokütle⁹² patlamaları nedeniyle atmosfere salınan azot oksit kaynaklı fotokimyasal (duman) ozonun dünyanın geniş bölgelerinde oluşumu. Su tüketimi (insanlığın, erişilebilir tatlı su kaynaklarının yarısından fazlasını kullanması). İnsan kaynaklı soy tükenimi. Sera gazı salınımının kabul edilebilir eşiği aşması (iklimsel olarak önemli sera gazları arasında yer alan karbondioksitin %30, metanın ise %100’den fazla oranla artışı). İnsan kaynaklı zehirli madde salınımı. Kloroflorokarbon gaz salınımı nedeniyle ozon tabakasının delinmesi. Sulak kıyısız alan kaybı. Mekanik balıkçılık nedeniyle okyanus ekosistemlerinin zarar görmesi. İnsan kaynaklı etkilerin, göl çökeltilerinde [sediment] kalıntılar bırakan biyotik topluluklar tarafından belgelenmesi (Crutzen ve Stoermer, 2000, s. 17).

Tüm bu bulguların başına koyulabilecek niteleyici anahtar sözcük ‘artan’dır. Artan insan kaynaklı etkilerle ters orantılı olarak azalan ise yerküredir. Paul J. Crutzen, Will Steffen ve John R. McNeill, bu durumu şu tümceyle özetler: “Küresel ısınma ve çevreye yönelik insan kaynaklı diğer birçok değişiklik, yeryüzü çevresinin geleceğine ve bunun, yaşayabilir insan uygarlıklarını sürdürmek için gereken yararlıkları sağlama yeterliğine ilişkin kaygılara neden olmaktadır” (2007, s. 614).

Antroposen, günümüzde disiplinler ötesi tartışmaların odağında olup jeoloji açısından yapım aşamasında bir kavram olarak değerlendirilir (Aykanat, 2018, s. 39-40).

⁹²Biyokütle: (1) Belirli bir alan ya da hacimdeki organizmaların toplam miktarı veya ağırlığı. (2) Özellikle elektrik üretimi için elektrik santralinde yakıt olarak kullanılan organik madde (http-37).

Frank Oldfield vd.'nin terime yönelik çizdikleri kavramsal çerçeve, onu oluşturan belli başlı tartışma izleklerini ortaya koymasına yönüyle önem taşır. İlki, insan kaynaklı iklim değişikliği ile insanın yeryüzü sistemi üzerine türlü etkisinin, bizi insan eyleyiminin artık çevresel değişikliğe yol açan süreçlerin ayrılmaz bir parçası olduğunu kabul etmeye zorlaması. İkincisi, insan-doğa ikiliğinin, insan-çevre etkileşiminin işlevsel boyutlarını değerlendirmek için artık yeterli bir temel sağlayamaması. Üçüncüsü, yeryüzü sistemini salt insan yaşamına sunduğu katkı açısından değil, başlı başına kendisi için ele almak. Dördüncüsü, hem çevresel sistemlerin karmaşıklığının hem de insan nüfusunun karmaşıklığı, büyüklüğü ve türlü insan eyleminin, nedenler ile sonuçlar arasında basit, doğrusal bağlantılar kurmayı neredeyse olanaksız kılması. Son olarak, dünyayı hem olumlu hem olumsuz yönlerde değiştiren insanların yol açtığı olumsuz değişikliklerin, geleceğimiz adına olumlu olanlara ağır basmaması (Oldfield vd., 2014, s. 4-5). Peki *Buğday*'ın distopik evreni, bize ne türden antroposenik manzaralar sunar? İnsan ile insandışı bedenler, bize ne anlatır? Öykülenen maddenin eyleyliciliği, bizi neyi görmeye çağırır?

Filmin siyah-beyaz estetiğinin gizlediği en önemli bileşenin güneş olduğu açıktır. Öyle ki film boyunca, onun ne doğuşuna ne batışına ne de gökte asılı durduğuna tanıklık edilir. Bununla birlikte, anlatının gizli öznesi küresel ısınma ve iklim değişikliğidir. Küresel ısınma, bir yanda öykülenir, diğer yanda öyküler. Öykülenmesi, ona yol açan koşulları; öykülemesi ise ardıl çevresel yıkımı bize aktarır. Filmde, onu öyküleyen koşullar nasıl imgelenir? İklim döngüselliğinin bütünüyle yitirilmesi bunun en büyük kanıtıdır. İklim değişikliğinin ardındaki en büyük etken, sera gazları salınımındaki artıştır. *Buğday*'ın post-modern ve post-endüstriyel tekno-evreninde bu eşik çoktan aşılmıştır. Bu duruma eşlik eden iki etken daha bulunur: ormansızlaş(tır)ma ve sorunlu arazi kullanımı. Filmde bu durum, 'Terkedilmiş Doğa' ve 'Ölü Topraklar' adlandırmaları yoluyla simgesel ve gerçek olarak vücut bulur. Yanı sıra, zehirli topraklar ve sentetik gübre gibi bileşenler de bu imgelemin kurulmasında destekleyici bir rol üstlenir.

Öykülenen küresel ısınma neleri öyküler? Genetiği değiştirilmiş gıdaları... Toprağı arındırma çabalarını... Soyu tükenmiş türlerin tarihselliğini canlı tutma arzunu imleyen arşivlenen bitkileri, böcek koleksiyonlarını... Atmosfere salınan kükürt dioksit ve azot oksidin, buluttaki su damlacığı içinde çözünmesi sonucu oluşan asit yağmurlarını... Toprakta ansızın türeyen nanobakterileri... Salgınları... Biyo-erkil ekoloji-politiğin toplumsal, kültürel ve ekonomik olandan bağımsız düşünülmemeyeceği söylenmişti. Bu

bağlamda, baş gösteren diğer eşitsizlikler bütüncül imgelemi tamamlar: Biyolojik olanla teknolojik olan arasında bulanıklaşan sınırlar... Biyo-erkin, tahakküm aracına dönüştürdüğü bu protezler yoluyla biyolojik kaynaklara indirgediği insan ile insandışı bedenler... Açlığın, yoksulluğun yol açtığı toplumsal kargaşalar... Sınıfsal ayrımın cisim kazandığı devasa yapılar ile terkedilmiş kalıntıların, harabe binaların karşıtlığı...

Antroposenik yıkım içinde, özne olarak insanın konumu da ekolojik açıdan irdelenmelidir. Erol'un nefes ile simgelenen dönüşümü, görünüşte benmerkezciliğin terk edilip biyo-merkezci bir görünüm edinimi şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan, filme içkin ideolojinin biçimlendirdiği ekolojik söylemin birtakım muhafazakâr, erkek egemen ve insanmerkezci içerimleri bulunur. Ana karakterlere verilen adlar, eril dilin yapısal olarak kurulumunda işlev gösterir. 'Er' sözcüğüne ilişkin şu tanımlar bulunur: "(1) erkek; (2) işini iyi bilen, yetenekli kimse; (3) kahraman, yiğit; (4) rütbesi asker, nefer" (http-38). 'Er-', 'ol' ile birleştiğinde Erol adı oluşur. Filmde Erol karakteri, işinde yetkin bir birey olarak resmedilirken, daha önce söz edildiği üzere, usu öncelemesi, materyalist tutumu ve itikat eksikliği nedeniyle –filmde kurulan söyleme göre– 'insan-ı kâmil'⁹³ mertebesine uzak olarak konumlandırılır. Burada 'insan olmak', doğrudan 'erkeklik' ile ilişkilendirilir. Erol'un soyadı ile bu ilişki güçlendirilir: 'Erin', "ergen" anlamına gelir (http-40). Dolayısıyla Erol Erin'in yeterince olgun ve erişkin bir 'insan' (ve buradaki bağlamda 'erkek') ol(a)madığı ima edilir. Erol'un zıttı olan 'Cemil' "(1) güzel [erkek]; (2) tüm güzellikleri kendisinde toplayan [Tanrı]" anlamlarına gelir (http-41). Kendisine 'tanrısal bir kusursuzluk, yetkinlik ve bütünlük' atfedilen Cemil'in soyadı 'Akman' ise "bozulmamış, saf, temiz" anlamlarını taşır (http-42). Bu adlar ile buğday arasında da bir benzeşim kurulur. GDO'lu buğday Erol'un; özgün, korunmuş, bozulmamış buğday ise Cemil'in varlığını simgeler. Özünü yitiren madde ile özüne yabancılaşan Erol birbirinden farksız görülür. Buna karşın, yapısı bozulmamış madde ile 'akman' olan Cemil'e 'tanrısal' bir kusursuzluk bağışlanır.

Tıpkı Erol'un temiz toprağa temas eden yarasının iyileşmesi gibi, doğanın, insan kaynaklı onca yıkıma karşın kendisini her daim var edebiliyor oluşu, filmin sonunda olağanüstü bir durumla imgelenerek tinsel retorik güçlendirilir. Cemil'in, hiçbir insandışı canlının yaşamadığı zehirli topraklarda ansızın beliren karıncayı izlemesi ve en sonunda, yuvasını bulup korunmuş buğday tanelerine ulaşması, filmde doğaya atfedilen tinsellik

⁹³Kâmil: Yetkin, erişkin, eksiksiz, ağırbaşlı, mükemmel, olgun (http-39)

ile örtüşen, ‘olağanüstü’ bir olay olarak resmedilir –ki bu, Erol’un ‘nefes’ dediği andır. Burada, doğanın (insana karşı) kendi kendisini onarıp yeniden üretebilme gücüllüğünün sunumu iki şekilde anlaşılabilir. İlki, insanın doğanın ‘efendi’si olmadığına, doğaya içkin eyleyciliğin kendi istenci dışında var olduğuna yönelik anlayıştır. İkinci ise doğal işleyişin, insani eylemlerin olumsuz sonuçlarına karşı süreceği yönündeki bir anlayıştır. ‘Doğanın karşı konulamaz tinsel gücü(IIüğü)’ önermesinin sakıncası ise insana ekolojik krizdeki payını ve sorumluluklarını unutturacak ölçüde bir arınmaya, bir “eko-katharsis”e (Kääpä, 2013, s. 23) yol açma olasılığıdır. Nitekim bu anlayışa göre, doğa oradadır ve insan ne yaparsa yapsın, taşıdığı sonsuz gücüllük ile var olmayı sürdürecektir. Oysa doğanın ne sonsuz bir hammadde deposu olduğu ne de nedensellik ilkesinin ötesinde işlediği düşünülebilir. Dolayısıyla insani ‘etki’ye doğal bir ‘tepki’ olarak açıklanabilecek ekolojik krizin, ‘nedensellik ilkesi’ ile ‘insani sorumluluğu’ sınır dışı eden ‘aşkın’ bir söylem alanında çözüme kavuşturulması gerçekçi bir yaklaşım olarak görülmez.

Buğday’ın anlatısı, filmin ideolojisiyle uyumlu olarak Erol’un ‘nefes’ deyişiyle kapanır. Öte yandan, ilk bakışta umutvar bir tutum sergileyen bu kapanımın ucu, farklı yorumlamalara açıktır. Nefesin, ekolojik açıdan geleceğe taşınan umudun simgesi olarak başlı başına yaşamla ilişkisi olduğu düşünülebilir. Diğer taraftan, bu yaşam düşlemi, içinde birtakım çelişkiler barındırır. İlk olarak, nefes, filmde egonun ölümüne gönderme yapar. ‘Ben’e karşı savaşım alanı olarak belirlenen yer ise ‘kent-dışı’dır. Erol ile simgelenen kente ‘us, uygar, modern’, Cemil ile simgelenen doğaya ise ‘tin, ilkel, geleneksel’ gibi ikili karşıtlıklara dayalı değerler atfedilir –ki bu, doğanın Cemil ile özdeşleştirilen değerlerle tanımlandığını imler. Buna göre doğa, kentten kaçıp yeni bir düzen ve yaşam arzusunun gerçekleştirimi için sığınılan alandır. Buradaki sorun, ‘ben’den kaçışı izleyen sürecin, yine ‘bireycilik’ çerçevesinde tanımlanmasıdır. Toplum, toplumsal kurumlar ve bunlarla ilişkili tüm sorun ve eşitsizlikler, çözüme kavuşturmaya gereksinim duymaksızın geride bırakılır. Kentteki kısır döngü, verimsiz buğday başaklarının durumuyla benzeşir. Buna karşı, doğa ölü gözükse bile olağanüstülüklerle gebedir: Ansızın beliren bir karınca, toprağın altına gizlediği korunmuş buğday taneleri aracılığıyla yeni bir yaşamı müjdeleyebilir. Taşıdığı niteliklerle doğaya ve doğal olana daha yakın gösterilen Cemil’in temsil ettiği değerler olumlanır ve ekolojik kurtuluş, ancak onun gösterdiği yolla sağlanabilir. Kısacası, teknolojik modernizm ile simgelenen kente karşı doğa, muhafazakâr değerlerin yeniden kurulumunda ve sürdürülmesinde bir kaçış ve başlangıç noktası olarak tanımlanır.

Buğday'da kapitalist modernizme karşı doğa öne çıkarılır. Filmde, doğal ile insan yapımı çevreler arasındaki sınırlar belirsizdir; insanın etki etmediği çevre bulunmaz. Öte yandan, kentin karşısına konumlandırılan “Ölü Topraklar” ile “Terkedilmiş Doğa” yoluyla bu sınırlar keskinleştirilir. Kapitalist, modern ve teknoloji güdümlü kent kötücül olarak resmedilir. Filmin teknofobik tutumu, “teknoloji ve teknolojik yapıntıların kendi içlerinde bağlam ve kullanımdan bağımsız bir varlık ya da öze sahipmiş gibi görünmesine olanak verir” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 384) ve sorunun kaynağında yatan kötücül insan kullanımı ve istenci göz ardı edilir. Özgün dili İngilizce olan filmde, “Terkedilmiş Doğa” deyişi “Untended Nature” olarak geçer. ‘Untended’ sözcüğü “bakımsız, ilgi gösterilmeyen” anlamlarına gelir. Bu anlamlardan yola çıkıldığında, her ne kadar bakımsız da olsa, “Terkedilmiş Doğa”nın içinde hâlâ bir umudu barındırdığı sezdirilir. Bu umut, Ölü Topraklar'da denk gelinen karıncanın sakladığı buğday taneleriyle geçerlilik kazanır.

Sonuç olarak *Buğday*, örtük bir biçimde eleştiri getirdiği kapitalizmden kaynaklanan sorunlara ve eşitsizliklere karşı çözümü doğada görür ancak çözüm yolunu, sunduğu iletilerle karmaşıktırır. Ekolojik savaşı ve savunuyu, bireyci-tinsel bir çerçeve ile sınırlayan film, ‘aşkın’ ideolojik tutumu dışında kalan diğer konumlanmalara alan bırakmaz. Varoluşun bir bütün olduğu vurgulanarak insanmerkezciliğe karşı bir söylem geliştirilir ancak hem insanmerkezci hem de erkek egemen söylemi besleyen ikili karşıtlıkların yeniden üretilmesi yoluyla hiyerarşik düzen pekiştirilir. Eril us ile ilişkilendirilen ekolojik krize yönelik çözüm yine erkekten beklenir. Bir özne olarak kadın, bu söylem alanının tümüyle dışında bırakılır. Hem görsel hem de söylemsel izlemlerle dışlaştırılan doğa ise kadının yerini alır. Doğanın sürdürülebilirliği erkeğin eylemine bağlanır ve yeni bir düzenin kurulumu için elverişli koşullar yaratılır: Cemil’in ayrılışının ardından, belki de mağaradan taşınmış temiz topraklarla verimli tarım alanları oluşturulacak ve Erol’un bulduğu buğday tohumları, bizzat Erol tarafından ekilerek yeni bir düzen başlatılacaktır. Eleştiri getirdiği ideolojiden kaçınarak ‘bireysel özgürleşim’i önceleyen, kentte yürütülen ortaklığa dayalı ekolojik savaşı sonuçsuz bırakan ve taşıdığı olumsuz niteliklerle ‘mutlak kötü’ olduğu dolaylanan kentin yerine alması bir düzen öneren *Buğday*’ın tinsel umudunun, ekolojik kriz için bir ‘nefes’ olup olamayacağı, tüm bu gerekçelere bağlı olarak bulanık görünür.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde, elde edilen bulgular yorumlanmakta, gelecek çalışmalara yönelik öneriler sunulmaktadır.

5.1. Sonuçlar

Temelde, Batı düşününde ilerleme ve kalkınma ülkülerinin sorgulanması; doğa/kültür ikiliğinin sarsılmasının bir sonucu olarak etkisiz, edilgen ve süreduran olarak görülen maddeye, doğaya ve diğer insandışı varlıklara yönelik bakışın değişmesi ve ekolojik sorunların gitgide artması, 1960’lardan günümüze hız kazanan ekoloji yönelimli iletişim ve kültür çalışmalarının dayanaklarını oluşturur. İletişim ve medya çalışmaları özelinde, doğanın nasıl yapılandırıldığı ve algılandığı araştırılmış, farklı medyaların ekolojik boyutları ve etkileri tartışılmıştır. Kültür çalışmaları kapsamında ise göz ardı edildiği savunulan doğanın, kültürel yapıtlardaki görünümüne yönelik eleştirel bakış açıları sunulmuştur. Ekoeleştirel çalışmalar, ilk aşamasında doğanın göz ardı edilen varlığını tanımış, yazınsal yapıtlardaki yerini incelemiştir. İkinci aşamasında, ‘neyin doğal neyin inşa’ olduğu sorusundan yola çıkılarak araştırma kapsamı, doğal çevrelerin yanı sıra insan yapımı çevrelere, kent ekolojilerine ve çevresel adaletsizliklere doğru genişletilmiştir. Ekoeleştiri, son aşamasında ise ABD-İngiliz yazınına aşır tüm dünyaya yayılarak çok kültürlü, çok sesli ve çok biçimli bir kimlik kazanmıştır. Eko- ön ekli alt disiplinlerin en genci olan ekosinemaya ilişkin ilk çalışmalar, ekoeleştirelinin ilk dönemine benzer bir biçimde salt doğayı konu edinen film yapıtlarına odaklanmıştır. İlerleyen süreçlerde, farklı yaklaşımlarla çeşitlenen ekoeleştiri gibi, ekosinemanın kapsamı da genişlemiş, her filmin ekoeleştirel açıdan incelenebileceği görüşü ağırlık kazanmıştır. Bu çalışmanın alanyazınında, yalnızca ekoeleştiri ve ekosinema yazınına yer verilmeyip iletişim, medya ve kültür çalışmalarından da söz edilmiştir. Bunun bir nedeni, bunlar arasındaki tarihsel bağıntıları ortaya koymaktır. Bir diğeri ise sinemanın, bu alanların kesiştiği bir kavşak noktası olmasıdır: Sanatsal yönünün yanı sıra, sinema ayrıca bir iletişim aracıdır [medium]; filmse başlı başına kültürel bir metindir. Film, çevreye ve çevre sorunlarına ilişkin iletiler sunarken, dış gerçekliği dolayımlayarak bu sorunlara yönelik kültürel yapıları ve anlayışları etkileyen ve aynı zamanda bunlardan etkilenen bir metindir.

Elde edilen bulgular yorumlanmadan önce, çalışmanın “Tanımlar” bölümünde yer verilen çevre kavramını anımsamak, çevresel yıkıma nasıl bakılması gerektiğiyle ilgili ipuçları sunacaktır. Çevre, “canlıların yaşamları boyunca ilişkilerini sürdürdükleri ve

karşılıklı olarak etkileşim içinde bulundukları biyolojik, fiziksel, sosyal, ekonomik ve kültürel ortam[dır]" (Çevre Kanunu, 1983). Bu anlamda, "canlı yaşamını etkileyen tüm etmenler çevreyi oluşturan öğeler durumuna gelmektedir. Hem canlı (biyotik çevre) hem de cansız varlıklar (abiyotik), çevre kavramının içindedir" (Keleş, 2015, s. 19). Birçok çevre türü bulunmaktadır. 'Yapılı/yapay çevre', "insan elinden çıkmış" ve "kültürel" çevreyi; 'doğal çevre', "insanın oluşumuna katkıda bulunmadığı" çevreyi; 'toplumsal çevre' ise "kentsel ve kırsal çevre öğelerini kapsadığı gibi mahalle, kasaba, kent, anakent gibi farklı ölçeklerdeki yerleşim birimlerini" de içerebilen çevredir (Keleş, 2015, s. 19-20).

Bu çevre tanımından yola çıkıldığında, incelenen ilk film olan *Yurt*'un, çevreye yönelik yıkımı hem doğal hem de kültürel ve toplumsal boyutlarıyla açığa vurduğu görülür. Gümüşhane'deki yıkımın ilk görünümü, kentsel dokuyu oluşturan doğal ve kültürel/toplumsal varlıklarla ilgilidir. Kentte, tarihi yapılar kaderlerine terk edilmiş, insanın yol açtığı tahribata inatla direnen bazı eski cami minareleri ise 'mecburen' restore edilmiştir. Vadide kurulan şehrin, eski birkaç konağı hariç tüm silueti değişmiş, beton binalar şehri istila etmiştir. Harşit Deresi lağım gibi akmaktadır. Yüzyıllık elma bahçelerinin yerine çok katlı binalar dikilmiş, anıtsal ceviz ağaçları ise kesilip odun yapılmıştır. Kent merkezinin sokakları da arabalarla dolmuştur. *Yurt*'un başkarakteri Doğan ile iş arkadaşlarının dinlence amacıyla gittiği, insan elinin az değdiği gözükken doğa ile geri döndüğünde kısa süreliğine betimlenen kentsel çevre, filmde gösterilen diğer çevrelerdir. Kentsel çevre; trafiği, elektrik dolayımı ışıklandırmaları, sıkış tıkkış binaları ve gürültüsüyle doğal alana egemen olan kahve ile yeşil tonlardan ve dinginlikten uzak olarak resmedilir.

Filmde tanıklık edilen HES projeleri, akarsuları zapturapt altına alırken, bunun birtakım etkileri de gözler önüne serilir. Tartışmaya, öncelikle su sorunu ile başlamak gerekir. Hem insan hem de insandışı yaşamların sürdürülebilmesinde etkin ve vazgeçilemez bir rol oynayan suyun, doğrudan devlet eliyle ya da devlet destekli projeler aracılığıyla bir müşterek olmaktan çıkarılıp alınabilir-satılabilir bir metaya dönüştürülmesi, film dolayımıyla HES projelerine yöneltilen bir eleştiri göze çarpar. Yatakları değiştirilen ve kurulan baraj göllerine hapsedilen akarsuların yitimi, toprak-su-insan işbirliğinin sekteye uğramasına yol açarken, insan yaşamı için elzem olan tarımı ve üretimi olumsuz etkiler. Toprağın kuraklaşması ve doğal olarak verimsizleşmesi ise yalnızca insanın değil, insandışı yaşamların sürdürülebilirliğine de tehdit oluşturur. En

basitinden, otun bile bitmediği toprağın, küçük-büyükbaş hayvanlara sunabileceği alması bir besin kaynağı bulunmaz.

Suya yönelik insan kaynaklı etkiler, balık popülasyonunu da doğrudan etkilerken, kendi doğal ortamlarında barınamayan balıklar, insan eliyle kurulan baraj göllerinde ve balık çiftliklerinde yetiştirilmeye ve çoğaltılmaya tutsak edilir. Buradaki anahtar sözcük yine ‘kaynak’tır çünkü balığın kendine içkin varoluş biçimi ve doğal yaşam alanı tanınmaz, varlığı ise insan yaşamını idame ettirmeye yarayan bir kaynağa indirgenir. Her ne kadar besin zincirinin önemli bir parçası olarak görülse de, balığın doğal yaşam alanı olan suya yönelik müdahaleler, onun kendi ekosistemi içinde var olabilmesine engel oluşturur. Film, bu sorunlara ek olarak çarpık ve kaçak yapılaşmaların, yaylaların çehresini değiştirdiği bilgisini de sunar. Daha önce de belirtildiği üzere, Gümüşhane’deki yaylaların arazi kullanımı ve işlev değişimlerine yönelik bir çalışma; denetimsiz, yasa dışı yapılaşma, genişletilen yol ağı ve başarısız atık yönetimi gibi sorunların mera alanları ile su, yayla ve dağ ekosistemlerine zarar verdiğini saptamıştır (Somuncu vd., 2010).

Gümüşhane’de dağ ekosistemlerinin zarar görmesine yol açan diğer bir sorun ise madenciliktir. Gümüşhane, adını almış olduğu gümüşün yanı sıra altın, demir, bakır, manganez, kurşun, çinko, pirit, linyit kömürü, krom, mermer ve uranyum yatakları gibi önemli yer altı kaynaklarına sahiptir (Üçüncüoğlu ve Kömürlü, 2016, s. 98). Ayrıca ilde endüstriyel hammaddeler olarak çimento hammaddeleri, feldispat, kil, kaolen, kireçtaşı ve barit oluşumları da bulunur (http-43). Bu kaynaklara erişme amacıyla yürütülen madencilik ve film bağlamında, dağ tepesi madenciliği eyleyiminin yol açtığı yıkım, çoraklaşmış dağ manzaralarına ilişkin imgelerle gösterilir. Dağ tepesi madenciliği; zirvelerin yok olması, ormansızlaşma ve önemli ölçüde karbon ayakizi gibi sorunlara yol açarken (McQuaid, 2009), dağ ekosistemlerinin ilişki içinde olduğu su ekosistemlerine ve biyoçeşitliliğe de zarar verir (http-44).

Çevre sorunlarını, Gümüşhane üzerinden serimleyen *Yurt*’un yerelliğinin tersine, *Buğday*’ın ulusötesiliği, ekolojik krize yol açan birçok sorunu, özgül bir ulusun ya da uzamın bağlamından kopararak kıyamet sonrası distopik bir evren üzerinden imgeler. *Buğday*’ın post-modern, post-endüstriyel, teknolojiye doymuş evreninde küresel ısınma ve iklim değişikliği artık bir norm haline gelmiştir. Öyle ki kurtarılmış kent dışında kalan alanlar, Terkedilmiş Doğa ve Ölü Topraklar olarak ad kazanmıştır. Ormansızlaşma ve biyoçeşitliliğin neredeyse bütünüyle yok olması nedeniyle doğadan arta kalan, tek bir hayvan ya da bitki türünün bile yaşamadığı çorak arazilerdir. Soyu tükenmiş bitki ve

hayvan türlerinin son kalan örnekleri, artık yalnızca arşivlerde saklanan kalıtlardır. Topraklar dioksin, sentetik gübreler vb. kirleticiler, asit yağmurları ve ansızın türeyen nanobakteriler yüzünden büyük ölçüde verimsizleşmiştir. Topraklar gibi, su kaynakları da zehirlidir. Güneşin bile görülmediği, iklim değişikliğinin en üst seviyeye ulaştığı bir ortamda, elde kalan az miktardaki temiz topraktan ya da yapay iklim koşullarının yaratıldığı seralardan elde edilmeye çalışılan başta buğday olmak üzere genetiği değiştirilmiş tohumlar, bitkiler ve gıdalar, yaşamı sürdürmenin tek yolu olmuştur. Kültürel/toplumsal çevreye gelindiğinde, sınıfsal eşitsizliklere vurgu yapan fütüristik yapılar ile gettolardaki harabe binaların kentsel çevreyi; Ölü Topraklar'da bulunan terkedilmiş binalar, göçebe kamp alanları, mağaralar ve az sayıdaki köyün ise kırsal çevreyi oluşturduğu söylenebilir. Ayrıca Ölü Topraklar'da yazgılarına terk edilmiş, kadim kültürlerden kalan yazıtlar yalnızca Erol'un düşü yoluyla izleyiciye gösterilir.

Bursa'nın bir kasabasında geçen *Balık* da tıpkı *Yurt* gibi, çevresel yıkımı yerel bir düzlemde ele alır. Diğer iki filmle karşılaştırıldığında ise yöreyi etkileyen daha dar ölçekli sorunlara dikkat çekilir. Filmde, Kaya adlı erkeğin yol açtığı çevresel felaketin, Filiz adlı kadın karakterin ölümüne neden olması ve sonucunda, bir ailenin dağılması üzerinden kirlilik ve aşırı avlanma yüzünden durumu kötüleyen gölün, azalan balık popülasyonunun ve yüksek gerilim hatları nedeniyle yaşamlarını yitiren leyleklerin öyküsü anlatılır. Kırsal çevrelere odaklanan filmde, insan kültürü, görünürde doğa ile uyum içinde ve ona bağ(ım)lı olarak resmedilir ancak sözü edilen sorunlardan dolayı bu denge bozulur.

Üç film arasında birtakım benzerlikler ve ayrımlar bulunur. İnsan yapımı çevrelerin yanı sıra, insandışı doğa ve varlıklar, üç filmde de önemli yer tutarken, anlatılarda hem simgesel hem de gerçek anlamda işlerlik gösterirler. *Yurt* ile *Buğday*'da, birbirinden farklı çevre sorunları anlatı açımlandıkça belirginlik kazanırken, *Balık*'ta erkek karakterin yol açtığı çevre felaketi, anlatıyı doruğa ulaştırır. *Balık* ile *Buğday*, anlatı kapanımları noktasında benzeşir. Ana erkek karakterler, doğrudan ya da dolaylı olarak katkı sundukları çevre sorunlarında, kendilerine düşen payı kabul eder ve doğa ile uzlaşma yolunu seçer. *Yurt* ise bu anlamda daha belirsiz bir sonla noktlanır: Filmin erkek ana karakteri, dolaylı da olsa katkı sunduğu ancak rahatsızlığını da duyduğu çevre sorunlarına karşı hoşnutsuz olmanın ötesine geçemez. Bu saptalamalar, iki öncülü öne çıkarır: Erkek ve yabancılaşma.

Üç filmde de görünür olan doğaya yabancılaşma teması, çoğunlukla ana erkek karakterler üzerinden işlenir. *Yurt*'ta Doğan, bu şiddetli yabancılaşma duygusunun yol

açtığı kısır döngüden çıkış yolu bulamazken, *Balık*'ta Kaya, kendi neden olduğu çevresel felaketten dolayı eşi Filiz'in ölümüyle sonuçlanan olaydan ders çıkartmış gözükür. *Buğday*'da ise Cemil karakteri, Erol'un yabancılaşmasını saptayıp bu sorunu aşması için ona çözüm yolu gösteren erkek karakter olarak işlev kazanır. Erol, filmin öne çıkardığı retoriğe uygun olarak bir çözülme yaşar ve 'nefes' seçimiyle yabancılaşma duygusundan 'kurtarılır'. *Balık*'ta doğanın koruyuculuğuna soyunan ana kadın karakter Filiz ile *Buğday*'ın ana erkek karakterlerinden Cemil dışında, üç filmde de kadın-erkek gözetmeksizin çoğu yardımcı karakterin çevre sorunlarına genel anlamda duyarsız kaldığı görülür.



Görsel 4.73. *Dişil doğa imgeleri; sırasıyla Yurt ile Buğday*



Görsel 4.74. *Buğday: delik ve eril bakış*

Bununla birlikte, üç filmde de doğanın dişil olarak inşa edildiğine yönelik içerimler bulunur. *Balık*'ta, doğa savunucusunun başlı başına kadın karakter Filiz olması, doğa korunumunun kadına yüklenmesi ve eril yıkımdan etkilenenlerin kadın ile doğa olması bu düşünceye kanıt oluşturur. Bunun yanı sıra, Kaya'nın kayığına verdiği adın Filiz oluşu, erkeğin doğayla kurduğu ilişkinin kadın üzerinden tanımlandığını gösterir. *Yurt* ile *Buğday*'da ise dişil doğa imgeleri daha örtük yollarla pekiştirilir. Yabancılaşan erkek karakterlerin, ana karnındaki cenin gibi doğaya sığındıkları imgeler, bu görüşe dayanak oluşturur (Görsel 4.73). *Buğday*'da, Erol'un Cemil'e ulaşmak için kent dışında konumlandırılan doğaya geçişinde Alice'in bir köprü görevi üstlenmesi, tıpkı *Balık*'ta görüldüğü gibi, erkeğin doğayla kurduğu ilişkinin, doğaya yakın görülen kadın üzerinden tanımlanmasına örnek oluşturur. Ayrıca Erol'un üçüncü ve son itirazının ardından Cemil

ile yollarının ayrıldığı sahnede, duvardaki bir gedikten gözüken orman imgesi dişillliği çağrıştırır. Bu sahnede, eril bakış ile bakışın nesnesi haline gelen orman arasında bir aracı konumunda olan delik; kadına, kadın üzerinden de dişileştirilen doğaya atfedilen doğurganlığın, döngüsellüğün, canlılığın ve yenilenmenin simgesel bir karşılığı olarak okunabilir (Görsel 4.74). Filmlerdeki bu görsel ve/veya söylemsel izlemler, kadın ile doğa arasında varsayılan birlikteliğin ‘doğallaştırılmasına’ katkı sunarak bu anlayışı pekiştirir.

Filmlerde, ekolojik olanla iç içe geçen diğer politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel meselelerden de söz etmek gerekir. Üç filmde de neoliberal ekonomik politikalar ve kapitalizm örtük olarak eleştirilir. *Yurt*’ta, yer yer ana karakter Doğan’ın belleği yer yer ise yönetmen Özdemir’in sunduğu imgeler yoluyla geçmişin ve şimdinin Gümüşhane’si karşılaştırılır, kentte yaşanan insan kaynaklı çevresel dönüşümün olumsuz yönleri gözler önüne serilir. Doğrudan devlet eliyle ya da dolaylı olarak devletin desteğiyle yürütülen projelerin insan ile insandışı yaşamlara verdiği zararlar açığa vurulurken, anlatının belgesele öykündüğü sahneler ve Doğan’ın izlediği belgesel film aracılığıyla sunulan parçalı görüntüler, doğaya yönelik tahakkümün eleştirilmesine katkı sunar. *Yurt*, toplumsal ve kültürel olarak doğayla iç içe gözüken insanın, uyum içinde sürdürdüğü ilişkisinin bozulmasına, bu ikisi arasındaki karşılıklı bağların kopmasına odaklanır. Ayrıca doğal varlıkların metalaştırılması yoluyla kalkınma ülküsünün gerçekleştirilebileceğine yönelik düşünce de sorgulanır. Filmde, “yapacak bir şey yok” havası –ki çoğu karakter, bunu söylem ve tutumlarıyla açığa vurur– ağır basarken, patron, bu söylemin vücut bulduğu, mesleği gereği inşaatla (yıkma ve yeniden yapmak) yakın ilişkisi olan erkek karakter olarak öne çıkar. Filmde, doğanın politik bir içerim kazandığı diğer bir durum da terör olgusudur. Terörün yıkıcılığının, yalnızca insan yaşamını değil, insandışı doğa ile varlıkları da etkileyebileceği vurgulanır. Gümüşhane’nin dağlık alanlarına sızan terörün ve mayınların varlığını öğrendiğinde, “Dağ keçilerini düşünen yok” diyen Doğan’ın bu sözleri, filmdeki bu tutumu açıkça belli eder.

Tıpkı *Yurt* gibi, *Balık* da çevresel yıkımı yerel ölçekte ele alır. *Balık*’ta, doğa pahasına kalkınmayı önceleyen eril us, doğrudan Kaya –erkek– ile somutlaştırılır. Bununla ilişkili olarak, eril usun küçük ölçekte yol açtığı yıkımı, daha büyük resme dönük bir eleştiri olarak okumak da olanaklıdır. *Balık*’ta, göl ve balık gibi insandışı varlıklar, insan yaşamının sürdürülebilirliğinde büyük önem taşır. İnsan, kültürel ve toplumsal olarak kendisini besleyip sürdüren doğayla, görünüşte uyum içinde olsa da aşırı avlanma ve kirlilik sonucu durumu kötüleyen göle ve leylekleri öldüren yüksek gerilim hatlarına

çok da aldırış etmez. Kadın karakter Filiz, hem eşi Kaya'da hem de içinde yaşadığı topluluk arasında bilinç uyandırmaya çabalar ancak Kaya'nın daha çok balık avlayabilmek için göle zehirli kimyasal sıvı dökmesinin sonucunda, sallantıda olan denge hali daha da bozulur. Zehirli balıktan yiyen yöre halkından zehirlenenler olur, Filiz ise yaşamını yitirir. Doğayı kaynağa indirgeyen, mübadele edilebilir mallara dönüştüren ve getirim sağlayan eril us, Kaya karakteri dolayısıyla temsiliyet kazanırken, yerel çaplı bu olay, yapbozu oluşturan bir parça olarak bütüncül imgeye ilişkin ipucu sunar. Özetle kadına ve doğaya yönelik eril tahakküm, filmin temelindeki ana politik meseledir.

Buğday ise ekolojik kriz imgelemine oluşturan hemen her sorunu anlatısına konu eder. Çalışmanın başında da söz edildiği üzere, ekolojik kriz, “sayısız çevre sorununun bir araya gelerek” her birinin, “tarihin belli bir anında ortaya çıkması ve bu ana ait olması” anlamına gelir (Kovel, 2005, s. 36, 41). Kovel'in (2005, s. 146), “ekosferin kumaşının aşınması” olarak eğretiliği bu krizi oluşturan sorunlar arasında “biyoçeşitliliğin azalması, kirlilik, insan kaynaklı iklim değişikliği ve küresel ısınma” yer alır (Steger, 2013, s. 88-95). *Buğday*, ekolojik kriz yapbozunu oluşturan parçaların tümünü imgeleyerek yerelin ve ulusun ötesinde, geleceğin dünyasına ilişkin daha bütüncül, ancak kötümser bir taslak çizer. Erk, yeryüzünün tüm bileşenleriyle insan yapımı bir makineye dönüştürüldüğü *Buğday* evreninde yaşamın her alanına egemendir. İnsan ve insandışı bedenleri, biyolojik yeterlik ve yararlıklarına göre ayıklayan, birer kaynağa indirgeyen erkin ekonomi politik işlerliği, İleri Yaşam Teknolojileri adlı kurumun da simgelediği üzere, teknoloji güdümlü kapitalizm aracılığıyla sürdürülür. Öte yandan, erkin (ve dolayısıyla kapitalizmin) çelişkisi de onun gücünde ve egemenliğinde saklıdır. Teknoloji, erkin var olan sorunları çözmek için başvurduğu bir aygıt olarak işlev gösterse de, her çözüm yeni bir sorunu beraberinde getirir. Hem insan hem de insandışı yaşamları denetlemeye yönelik biyopolitikaların tıkandığı noktada salgınlar, gıda krizi ve ilişkili toplumsal kargaşalar baş gösterir. Fütüristik yapılarla yazgılarına terk edilmiş harabe binalar, merkez ile çevre [periphery] arasındaki gerilimi somutlaştırır. Sınıfsal ayrımları açığa vuran açlık, yoksulluk ve ötekileştirme gibi diğer sorunlar da eklendiğinde, kültür/erk ile doğa/yaşam arasındaki uçurumun ne denli derin olduğu ortaya çıkar.

Son olarak, filmlerin ekolojik bir umut aşılayıp aşılamadığına değinmek gerekir. Üç filmin de çevre sorunlarına duyarlı olduğunu öne sürmek yanlış olmaz. Öte yandan, filmlerin sunduğu ekolojik iletiler karmaşık bir düzlemde işler. *Yurt*, anlatısı içinde art arda serimlediği sorunları, bunlardan kaynaklı olarak doğaya yabancılaşan insanın

duyduğu rahatsızlığı ya da bunlara aldırış etmeyen diğer insanları sergilemenin ötesinde bir çözüm yolu önermez. *Balık*'ın, bu anlamda daha olumlayıcı bir tutum sergilediği düşünülebilir. Erkek karakter Kaya, yol açtığı çevre felaketinin sorumluluğunu üstlenir, yasal olarak cezasını çeker ve eyleminin yıkıcı sonuçlarından duyduğu pişmanlığı, filmin sonunda doğayla uzlaşarak gösterir. Ancak bu uzlaşının, Filiz'in ölümünün ardından gerçekleştiği göz önüne alınırsa, erkek ile doğa ilişkisinin etik bağlamda yeniden düşünülmesinin gerekliliği de ortaya çıkar. Ek olarak, *Balık*'ta çevresel sorunlara katkı sunan diğer insanların ekolojik bir bilinç kazanıp kazanmadığı bildirilmez.

Buğday'da ise ekolojik umuda ilişkin iletilerin birtakım karmaşık yönleri bulunur. Bunlardan ilki, teknolojiye yönelik kötümser tutumdur. Michael Ryan ve Douglas Kellner, 1970 ve 80'li yılların Hollywood filmlerine egemen olan muhafazakâr söylemi, teknofobi ve distopi kavramları üzerinden ele alır. Yazarlar, bu kavramların kolektifleşme ve modernliğe ilişkin dehşet verici imgeler yansıtmak için kullanıldığını, pek çok fantezi filminde rastlanan geleceğe kaçış temasının ise çoğu zaman geçmişe, daha geleneksel değerlerin hüküm sürdüğü bir dünyaya kaçışı ifade ettiğini belirtir (2010, s. 376-77). Fantezi, dünyaya ilişkin doğrulukçu bir yargının yerine özlem duyulan ideallere ve korku uyandıran beklentilere ilişkin imgeler koyarak bu yargıyı ikame etme yoluna gider (Ryan ve Kellner, 2010, s. 377). Ryan ve Kellner'e göre makinelere ya da teknolojiye duyulan korkuya ilişkin fantastik filmler, genellikle, özgürlük, bireycilik ve aile gibi toplumsal değerlerin evrik olumlamasını içerir. Bu filmlerde, yetmişli yıllarda 'doğal' toplumsal düzenlemeleri tehdit eden her şey teknoloji metaforuyla temsil edilir, bu tehditleri savuşturma çareleri olarak da genellikle, doğayla bağlantılı muhafazakâr değerler seferber edilir ve muhafazakâr bakış açısıyla teknoloji, doğaya karşı yapıntısallığı, kendiliğinden olana karşı mekanikliği, serbestliğe karşı düzenlenmiş olanı öne çıkarır (Ryan ve Kellner, 2010, s. 378, 380).

Yazarlar, bu savlarını George Lucas'ın *THX 1138* (1971) ve Michael Anderson'ın *Logan'ın Kaçışı* (1976) adlı filmleri üzerinden kanıtlamaya gider ve filmlerin bulunduğu ortak temayı, totaliter rejimin denetimi altındaki bireylerin birbirleriyle ikame edilebildiği, teknolojik açıdan doygun bir dünyaya karşı koyan asilerin kaçarak özgürleşmesi olarak belirler. 'Kötücüllük' atfedilen bu tekno-evrenden kaçılan yer ise doğadır. Karakterler, kitlenin herhangi bir parçası olmaktan özgürleşirken, kitle(sel konformizm) ve kolektiviteye karşı birey(sel özgürlük), yapıntısallık dünyaya karşı doğa, duyguya karşı us gibi terimler arasında uzlaşmaya kapalı, güçlü karşıtlıklar kurulur (Ryan

ve Kellner, 2010, s. 381-84). Sonuç olarak “teknoloji, muhafazakâr toplumsal kuramların sürekliliğini tehlikeye sokabilecek yeniden inşacı bir olasılığı metaforize eder” (Ryan ve Kellner, 2010, s. 389).

Buğday’da teknoloji, erk ve kapitalizm ile ilintili olarak kötücül bir anlam kazanır. Teknolojiyi, ekolojik krizin temeline yerleştiren film, onun olası yararlıklarını görmezden gelir ve doğrudan doğruya ‘suçlu’ olarak anlaşılabileceği yönünde bir tutum sergiler. Böylesi bir ileti, insana ekolojik krizdeki payını unutturacak ölçüde yanlış bir bilincin oluşmasına yol açabilir. Teknolojiyi, ‘insana karşı’ ya da ‘insanın ötesindeki dış tehdit’ olarak düşmanlaştırmak, onun insan yapımı olduğunu, asıl kötülüğün ise insan istencinden kaynaklandığını gölgeler.

İkincisi ise varoluşun kusursuz karmaşasının, dinsel söylenlerin beslediği düşsel bir M maddeciliğine indirgenmesidir. Filmde bu söylemin ikilikler üzerinden kurulduğu görülür. Ryan ve Kellner’in düşüncelerinden yola çıkıldığında, *Buğday*’da tinselliğin, ussallığın karşıtı olarak tanımlandığı göze çarpar. Ussallık alanı olarak tekno-modern kent, hemen her duygudan arındırılmış kötücül bir makine olarak betimlenirken, kent dışında kalan Ölü Topraklar ve Terkedilmiş Doğa, Cemil’in içinde bulunduğu ve Erol’un Cemil aracılığıyla kendisini aradığı bir tinsellik alanı olarak kurulur. Sezgisel olan, ne kadar etkisiz ve verimsiz gözükseler de, kent (ve aynı zamanda toplumsal olanın) dışında kalan bu alanlara mal edilir. Bu bağlamda doğa, en ölü haliyle bile kentten daha iyidir; eşitsizliklerin ve hiyerarşik düzenin metaforik karşılığı olan kentteki dikey yapılaşmanın tersine, doğada yatay bir eşlenme durumu bulunur. Dişilliği çağrıştıran duvardaki gedikten gözüken orman imgesi de bu düşüncüyü pekiştirir çünkü tüm çabalamalarına karşın, dayanaklı bir buğday tohumu yaratamayan insanın kurduğu tekno-kentin karşısına konumlandırılan doğa, bir ‘kendiliğindenlik’ alanı olarak tanımlanır ve ona içkin yenilenme gücü ve döngüsellik, bu imge yoluyla izleyene sezdirilir. Filmin kendi söylemiyle çelişmesi de burada başlar. Varoluşun tek vücut olduğu savunulurken, us/tin, kültür(insan)/doğa, kent/doğa, kadın/erkek gibi insanmerkezci, erkek egemen ve heteronormatif ikilikler yeniden üretilir. Ekolojik krize yönelik savaşımın, yeterince ayrıntılandırılmayan ve bütüncül anlamda temellendirilmeyen bir tinsellik çerçevesinde tanımlanması ile kurtuluşa, ‘ortaklık’tan öte ‘bireysellik’ ile erilebileceği dolaylanır. Bu, filmin sonuna doğru Cemil’in, kendisini kente geri götürmek üzere beliriveren Alice’i reddetmesiyle doğrulanır. Kent içinde erke karşı sürdürülen eylemlerin sonuçsuz bırakılması da bu ‘bireyci ekolojik kurtuluş’ anlayışına hizmet eder. İnsanı, insandışı

varlıkları ve doğayı kurtaracak tek yolun salt tinsel olandan geçtiği ima edilir ve bu ideolojinin dışında kalan muhalefet ve savaşım alanları göz ardı edilir. Bunlara ek olarak, erkeğin ekolojik krizdeki rolü (Erol) onaylanırken, kurtarıcı konumuna (Cemil) yine erkek yerleştirilir. Böylelikle ekolojik savaşımın, erkeğe karşı, ancak erkek tarafından yürütülebileceği ve kurulacak yeni düzenin de eril eyleycilik alanında geçerlik kazanabileceği dolaylanır. Son söz; *Yurt ve Balık* gibi, *Buğday*'da da kolektif bir ekolojik bilincin oluşmadığı görülür; bu bilinç, üç filmde de belirli ölçülerde tekil bireyler üzerinden tanımlanır.

5.2. Öneriler

Metinlerde, feminizmin kadının konumunu ve ataerkiyi, Marksist yaklaşımın kapitalist ekonomi politiği iğdiş ettiği gibi, ekoeleştirici de hem çevreyle ilgili sorunları ve insan-doğa ilişkisini hem de bunlarla ilişkili diğer eşitsizlikleri tartışmaya yarayan eleştirel bir yaklaşımdır. Çalışmanın “Yöntem” bölümünde de değinildiği üzere, ekoeleştiriciyi doğrudan bir yöntem olarak tanımlamanın birtakım güçlükleri bulunur. Bunun nedeni, yepyeni yaklaşımlarla zaman içinde varsillaşan ve genişlemeyi sürdüren ekoeleştirmenin disiplinler-ötesi bir alana evriliyor olmasıdır. Ekosinema ise “yapım aşamasında bir kavram[dır]” (Forns-Broggi, 2013, s. 86); kavram, 21. yüzyılın henüz başında tartışılmaya ve müzakere edilmeye başlamıştır. İlerleyen süreçlerde ise daha yerleşik bir tanıma ve belirleyici niteliklere kavuşacağı düşünülmektedir.

Günümüzde ekoeleştirici, hem insan yapımı hem de insandışı çevreyi, çevre sorunlarını, insanın yanı sıra insandışı varlıkları ve bunlar arasındaki ilişki kurma biçimlerini ve son olarak, ayrımcılığa yol açan, ilişkili tüm eşitsizlikleri irdeleyen, çok sesli ve biçimli bir yaklaşımlar bütünüdür. Sinemanın görsel-işitsel, özgül anlam yaratma olanaklarından yararlanan ekosinema ise ekoeleştirel kaygıları paylaştıran ve bunların izini filmlerde süren bir araştırma alanı olarak tanımlanabilir. Adı anılan disiplinlerin temel izlekleri doğa ile insandışının ontolojik varlıklarını göz ardı etmeden, metinlerde nasıl yapılandırıldıklarını araştırmak; insan (kültür)/doğa ikiliğinin altını oymak; kültürel yapıtlara salt insanmerkezci bir görüşle değil, aynı zamanda insandışını da hesaba katan daha ekolojik bir görüşle bakmak ve bu yapıtlar aracılığıyla ekolojik bir bilinç oluşturmaktır.

Bu çalışma, gerek ekoeleştirici ve ekosinema'nın, varsıl olduğu kadar esnek metodolojileri gerekse de metin çözümleme yönteminin, film metnine yönelik derinlikli bir okumayı talep etmesi nedeniyle üç filmle sınırlandırılmıştır. Çevrenin, 2000 sonrası

Türk sinemasının önemli bileşenlerinden biri olduğunu öne süren çalışma, filmlerin var olan eleştiri yöntemleri dışında ekolojik yaklaşımlar aracılığıyla da okunabileceğini (ve okunması gerektiğini), örnekleme alınan filmler üzerinden göstermeyi amaçlamıştır. Filmlerin okunmasında, ekoeleştiri ile ekosinemanın sunduğu, olabildiğince çok görme biçiminden yararlanılmıştır. Buradan hareketle, geleceğe dönük birtakım önerilerde bulunulmalıdır.

Çevrenin, Türk filmlerinde araştırılmasına yönelik çalışmaların, ekoeleştiri ile ekosinemanın sunduğu yaklaşımlardan yararlanılarak yaygınlaşması gerektiği düşünülmektedir. Bunun ilk gerekçesi, özellikle 2000 sonrası olmak üzere Türk sinemasının bu konuya ilişkin oldukça varsıl olanaklar sunduğuna yönelik kanıdır. İkincisi, bu konunun oldukça az çalışılmış olması, göz ardı edilmesi ya da bilinmemesidir. Üçüncü ve son gerekçe ise küresel çapta olduğu gibi, Türkiye’de de artan insan kaynaklı çevre sorunlarıdır. Filmlerin, bu sorunlara karşı nasıl bir tutum benimsediğini saptamak için film eleştirisinin sorumluluk alanının yeniden gözden geçirilmesi büyük önem taşımaktadır. Bir kez daha vurgulanmalıdır ki filmler, varsıl veri kaynaklarıdır ve sözü edilen sorunlara yönelik çalışmaların niceliksel ve niteliksel olarak artması yoluyla geniş bir bulgu havuzu oluşturulabilecektir. Bu havuz, Türk sineması bağlamında, aşağıda belirtilen bazı temel sorulara yanıt vermeye de olanak sağlayacaktır:

- Film, dış dünyanın gerçekliğiyle nasıl bağ kurar? Filmde, insan yapımı ve insandışı çevreler, gerçek ve simgesel anlamda nasıl kurulur, temsil edilir, işlerlik gösterir ve neler anlatır?
- Filmde, ne tür çevre sorunlarından söz edilir; bunlara yönelik nasıl bir söylem ve/veya tutum geliştirilir; ekolojik olanın toplumsal, kültürel, politik ve ekonomik içerimleri nelerdir?
- Filmde, çevre ile insan, insandışı ile insan ilişkileri nasıl yapılandırılır, sunulur ve bunların olumlu ve/veya olumsuz yönleri nelerdir?
- Film, ekolojik-pedagojik açıdan ne söyler? Film aracılığıyla ekolojik bilinç uyandırmak olanaklı mıdır?

Son olarak, filmlerin sunduğu ekolojik iletilerin ne ölçüde anlaşılabilirliğini, etki alanlarını ve ekolojik bir bilinç oluşturmadaki rollerini sınamak için izleyici araştırmalarına yönelmek, en az metin çözümlemesi kadar önemlidir. Ayrıca kaynaklarını

doğadan edinen sinema aracının, ekolojik ya da karbon ayakizinin⁹⁴ saptanmasına yönelik çalışmalar da sinema-ekoloji ilişkisinin bu yönünü açığa kavuşturmaya yardımcı olacaktır.



⁹⁴Ekolojik ayakizi: Bir şirketin ya da bir grup insanın yeryüzünde yarattığı ekolojik etki (http-45). Karbon ayakizi: Belirli bir kişi, kuruluş ya da topluluk faaliyetleri sonucu atmosfere salınan karbondioksit miktarı (http-46).

KAYNAKÇA

- Abbati, M. (2019). *Communicating the environment to save the planet: a journey into eco-communication*. Cham: Springer.
- Aberley, D. (1999). Interpreting bioregionalism: a story from many voices. V. M. Michael (Editör), *Bioregionalism* içinde (s. 13-42). London: Routledge.
- Adams, C. J. (2013). *Etin cinsel politikası: feminist-vejetaryen eleştirel kuram*. (Çev: G. Tezcan ve M. E. Boyacıoğlu). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Adamson, J. (2010). Environmental justice and third wave ecocritical approaches to literature and film. *Ecozon@*, 1 (1), 11-16. <http://ecozona.eu/article/view/313/284> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Adamson, J. and Slovic, S. (2009). Guest editors' introduction: the shoulders we stand on: an introduction to ethnicity and ecocriticism. *MELUS*, 34(2), 5-24. https://www.researchgate.net/publication/236759665_Guest_Editors'_Introduction_to_The_Shoulders_We_Stand_On_An_Introduction_to_Ethnicity_and_Ecocriticism (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Adamson, J., Evans, M. and Stein, R. (2002). Introduction: environmental justice politics, poetics, and pedagogy. J. Adamson, M. Evans and R. Stein (Editörler), *The environmental justice reader: politics, poetics, & pedagogy* içinde (s. 3-14). Tucson: The University of Arizona Press.
- Ağın Dönmez, B. (2015). *Posthuman ecologies in twenty-first century short animations*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Hacettepe University, Graduate School of Social Sciences.
- Akbulut, B. (2015). Paylaştığımız her şeyden kurduğumuz her şeye: müşterekler. J. Walljasper (Editör), *Müştereklerimiz: paylaştığımız her şey* içinde (s. 250-252). (Çev: T. Birkan, B. Cezar, Ö. Çelik, B. Doğan, Ö. D. Gürkan, S. Kılıç ve M. Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis.
- Akıllı, S. ve Şahiner, M. (2003). Yeşil bir bakış açısından edebiyat eleştirisi: eko-eleştiri. *Kırsal Çevre Yılığ* 2003, 7-15. <https://www.kirsalcevre.org.tr/KC/KCdoc.php?page=haber&doc=22> (Erişim Tarihi: 11.06.2019)
- Alaimo, S. (2008). Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature. S. Alaimo, and S. Hekman (Editörler), *Material feminisms* içinde (s. 237-264). Bloomington: Indiana University Press.
- Alaimo, S. (2010a). Material engagements: science studies and the environmental. *Ecozon@*, 1 (1), 69-74. <http://ecozona.eu/article/view/322/293> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Alaimo, S. (2010b). *Bodily natures: science, environment, and the material self*. Bloomington: Indiana University Press.

- Alaimo, S. (2018a). Trans-corporeality. R. Braidotti and M. Hlavajova (Editörler), *Posthuman glossary* içinde (s. 435-438). London: Bloomsbury Academic.
- Alaimo, S. (2018b). Material feminism in the anthropocene. C. Åsberg and R. Braidotti (Editörler), *A feminist companion to the posthumanities* içinde (s. 45-54). Cham: Springer.
- Alaimo, S. and Hekman, S. (2008). Introduction: emerging models of materiality in feminist theory. S. Alaimo, & S. Hekman (Editörler), *Material feminisms* içinde (s. 1-19). Bloomington: Indiana University Press.
- Alex, R. K. (2014). Introduction. R. K. Alex, S. S. Deborah and P. S. Sachindev (Editörler), *Culture and media: ecocritical explorations* içinde (s. 1-9). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Alex, R. K. and Deborah, S. S. (2016). Introduction: the ethics of relationships in social documentaries. R. K. Alex and S. S. Deborah (Editörler), *Ecodocumentaries: critical essays* içinde (s. 1-7). London: Palgrave Macmillan.
- Alexander, D. (2003). Review of the book nature of cities: ecocriticism and urban environments, by Bennett, M., & Teague, D.W. *Environments*, 31 (2), 99-100. <https://viurrspace.ca/bitstream/handle/10613/2735/Alexander.NatureOfCities.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (Erişim Tarihi: 06.01.2020)
- Allaby, M. (2000). *Basics of environmental science* (2. baskı). London: Routledge.
- Althusser, L. (2010). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (4. baskı). (Çev: A. Tümerterkin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Amiri, F. (2012). *Korku sinemasında doğa korkusu ve ideolojik temelleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Amorós, M. (2016). Kent mücadeleleri ve sınıf mücadelesi. A. Merrifield, A. Negri, A. Bayat, D. Harvey, L. Wacquant, M. Amorós ve S. Torlak (Yazarlar), *Mekân meselesi* (s. 129-137). (2. baskı). (Çev: S. Torlak ve Ö. Kulak). İstanbul: Tekin Yayınevi.
- Anand, D. (2016). *Surviving Progress*, modernity and making sense of the crisis in nature. R. K. Alex and S. S. Deborah (Editörler), *Ecodocumentaries: critical essays* içinde (s. 115-131). London: Palgrave Macmillan.
- Anderson, R. C. (1975). Ecocinema: a plan for preserving nature. *American Institute of Biological Sciences*, 25 (7). <http://www.jstor.org/stable/1297009> (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Arnold, J., Buell, L., Cohen, M. P., Dodd, E., Estok, S. C., Heise, U. K., Levin, J., Murphy, P. D., Parra, A., Slaymaker, W., Slovic, S., Sweet, T., Westling, L. (1999). Forum on literatures of the environment. *PMLA*, 114 (5), 1089-1104. <http://www.jstor.org/stable/463468> (Erişim Tarihi: 05.01.2020)

- Ary, D., Cheser Jacobs, L. and Sorensen, C. K. (2010). *Introduction to research in education* (8. baskı). Belmont, CA: Wadsworth Cengage Learning.
- Aşkan, H. (2019). *Ulusötesi sinema: kavramlar, yaklaşımlar ve film okumaları*. Ankara: Akademisyen Kitabevi.
- Atam, Z. (2010). “Yeni sinemanın” dört kurucu yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atar, B. (2017). Gıdamız buğdayın, geçmişten geleceğe yolculuğu. *Süleyman Demirel Üniversitesi Yalvaç Akademi Dergisi*, 2 (1), 1-12. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/376615> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- Avrupa Kırmızı Orman Karıncası *Formica pratensis* Tür Koruma Eylem Planı. (2013). <https://www.tarimorman.gov.tr/DKMP/Belgeler/dkmp/kutuphane/96.pdf> (Erişim Tarihi: 24.11.2020)
- Aydın, H. (2011). Gümüşhane ve Erzincan illerinde su kaynakları ve su ürünleri üretimi. *Erzincan Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 4 (1), 23-30. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/68399> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)
- Aydın, H. (2014). Gümüşhane ili su kaynakları ve su ürünleri sektörünün mevcut durumu. *Gümüşhane Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, 4(2), 176-182. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/84048> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)
- Aykanat, F. (2018). Antroposenik amnezya: antroposen çağı’nda insan kaynaklı çevresel dönüşümler ve değişen doğa imgesinin kültürel hafızamızda bıraktığı boşluklar. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (83), 37-54. <https://www.academia.edu> (Erişim Tarihi: 20.09.2020)
- Bainbridge, J. (2015a). Film: the seventh art. J. Bainbridge, N. Goc and E. Tynan (Editörler), *Media and journalism: new approaches to theory and practice* içinde (s. 125-143). (3. baskı). Melbourne: Oxford University Press.
- Bainbridge, J. (2015b). Tools 3: textual analysis and media research. J. Bainbridge, N. Goc and L. Tynan (Editörler), *Media and journalism: new approaches to theory and practice* içinde (s. 265-276). (3. baskı). Melbourne: Oxford University Press.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham: Duke University Press.
- Barad, K. (2012). “Matter feels, converses, suffers, desires, yearns and remembers”: interview with Karen Barad. R. Dolphijn and I. van der Tuin (Editörler), *New materialism: interviews & cartographies* içinde (s. 48-70). Ann Arbor: Open Humanities Press. <http://hdl.handle.net/2027/spo.11515701.0001.001> (Erişim Tarihi: 17.09.2020)

- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (52. baskı). (Çev: A. Lavers). New York: The Noonday Press.
- Barthes, R. (1996). *Camera lucida: fotoğraf üzerine düşünceler* (2. baskı). (Çev: R. Akçakaya). İstanbul: Altıkırkbeş.
- Baudrillard, J. (2018). *Simülakrlar ve simülasyon* (12. baskı). (Çev: O. Adanır). Ankara: Doğu Batı.
- Bayındır Goularas, G. (2012). 1923 Türk-Yunan nüfus mübadelesi ve günümüzde mübadil kimlik ve kültürlerinin yaşatılması. *Alternatif Politika*, 4 (2), 129-146. <http://alternatifpolitika.com/site/dosyalar/arsiv/11-Temmuz-2012/2.gokce-bayindir-goularas.pdf> (Erişim Tarihi: 19.07.2020)
- Bayrakdar, D. (2015). Önsöz. D. Bayrakdar (Editör), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 11: sinema ve yeni içinde* (s. 7-9). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (1996). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye'nin nüfusu (1500-1927)*. Ankara: Devlet İstatistik Enstitüsü Yayınları, 63'ten aktaran Bayındır Goularas, G. (2012). 1923 Türk-Yunan nüfus mübadelesi ve günümüzde mübadil kimlik ve kültürlerinin yaşatılması. *Alternatif Politika*, 4 (2), s. 129-146. <http://alternatifpolitika.com/site/dosyalar/arsiv/11-Temmuz-2012/2.gokce-bayindir-goularas.pdf> (Erişim Tarihi: 19.07.2020)
- Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: a political ecology of things*. Durham: Duke University Press.
- Bennett, M. and Teague, D. W. (1999). Urban ecocriticism: an introduction. M. Bennett and D. W. Teague (Editörler), *The nature of cities: ecocriticism and urban environments içinde* (s. 3-14). Tucson: University of Arizona Press.
- Berg, B. L. (2000). *Qualitative research methods for the social sciences* (4. baskı). Needham Heights, MA: Allyn & Bacon.
- Bergillos, I. (2020). Media life in the anthropocene. *Journal of Environmental Media*, 1 (1), 27-31. <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/jem/2020/00000001/00000001/art00004#> (Erişim Tarihi: 10.02.2020)
- Biehl, J. (1988). What is social ecofeminism?. *Green Perspectives*, 11, s. 1-8.'dan aktaran Merchant, C. (2005). *Radical ecology: the search for a livable world*. (2. baskı). New York: Routledge, s. 205-206.
- Birkeland, J. (1993). Ecofeminism: linking theory and practice. G. Gaard (Editör), *Ecofeminism: women, animals, nature içinde* (s. 13-59). Philadelphia: Temple University Press.
- Bohm, D. (2008 [1988]). Postmodern science and a postmodern world. C. Merchant (Editör), *Ecology: key concepts in critical theory içinde* (s. 387-395). Amherst, New York: Humanity Books.

- Bolter, J. D. (2016). Posthumanism. *The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy*, 1-8. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1002/9781118766804.wbiect220> (Erişim Tarihi: 30.11.2020)
- Bonitzer, P. (2011). *Kör alan ve dekadrajlar* (2. baskı). (Çev: İ. Yasar). İstanbul: Metis.
- Bora, T. (2016a). Sunuş. T. Bora (Editör), *İnşaat ya resulullah* içinde (s. 7-8). İstanbul: Birikim Kitapları.
- Bora, T. (2016b). Türk muhafazakârlığı ve inşaat şehveti: büyük olsun bizim olsun. T. Bora (Editör), *İnşaat ya resulullah* içinde (s. 9-15). İstanbul: Birikim Kitapları.
- Bordwell, D. ve Thompson, K. (2012). *Film sanatı: bir giriş* (2. baskı). (Çev: E. Yılmaz ve E. S. Onat). Ankara: De Ki.
- Bousé, D. (2000). *Wildlife films*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Bozak, N. (2012). *The cinematic footprint: lights, camera, natural resources*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Braidotti, R. (2013). *The posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, R. (2018). Posthuman critical theory. R. Braidotti and M. Hlavajova (Editörler), *Posthuman glossary* içinde (s. 339-342). London: Bloomsbury Academic.
- Brereton, P. (2005). *Hollywood utopia: ecology in contemporary American cinema*. Bristol: Intellect Books.
- Brereton, P. (2015). Cinema, ecology and environment. A. Hansen and R. Cox (Editörler), *The Routledge handbook of environment and communication* içinde (s. 258-269). Abingdon: Routledge.
- Brereton, P. (2016). *Environmental ethics and film*. Routledge E-books.
- Brereton, P. and Hong, C. P. (2013). Audience responses to environmental fiction and non-fiction films. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 4 (2). <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/iscc/2013/00000004/00000002/art00005?crawler=true> (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Buell, L. (1996). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture* (2. baskı). Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press.
- Buell, L. (2005). *The future of environmental criticism: environmental crisis and literary imagination*. Malden, MA : Blackwell Publishing.
- Buell, L., Heise, U. K. and Thornber, K. (2011). Literature and Environment. *Annual Review of Environment and Resources*, 36, 417-440. <https://www.annualreviews.org/doi/pdf/10.1146/annurev-environ-111109-144855> (Erişim Tarihi: 12.05.2020)

- Bulut, D. (2005). Çevre ve edebiyat: yeni bir yazın kuramı olarak ekoeleştiri. *Littera*, 17. http://www.littera.hacettepe.edu.tr/TURKCE/17_cilt/dilek.htm (Erişim Tarihi: 05.06.2019)
- Carlassare, E. (2000). Socialist and cultural ecofeminism: allies in resistance. *Ethics and the Environment*, 89-106. <https://www.jstor.org/stable/27766057> (Erişim Tarihi: 02.10.2020)
- Castells, M. (2006). *Enformasyon çağı: ekonomi, toplum ve kültür - 2. cilt: kimliğin gücü*. (Çev: E. Kılıç). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Chavis Jr., B. F. (1987). *Toxic wastes and race in the United States: a national report on the racial and socio-economic characteristics of communities with hazardous waste sites*. New York: United Church of Christ Commission for Racial Justice. <https://www.nrc.gov/docs/ML1310/ML13109A339.pdf> (Erişim Tarihi: 06.01.2020)
- Chris, C. (2006). *Watching wildlife*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Chu, K.-w. (2016). Ecocinema. *Journal of Chinese Cinemas*, 10 (1). <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17508061.2016.1142728> (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: a natural history - a study of modern despotism, its antecedents, and its literary diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- Cokinos, C. (1994). What is ecocriticism?, *Defining Ecocritical Theory and Practice: Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting*'de sunulan bildiri. https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf (Erişim Tarihi: 08.02.2020)
- Coole, D. and Frost, S. (2010). Introducing the new materialisms. D. Coole and S. Frost (Editörler), *New materialisms: ontology, agency, and politics* içinde (s. 1-43). Durham: Duke University Press.
- Corbett, J. B. (2006). *Communicating nature: how we create and understand environmental messages*. Washington, DC: Island Press.
- Cottle, S. (1994). Mediating the environment: modalities of tv news. A. Hansen (Editör), *The mass media and environmental issues* içinde (s. 107-133). Leicester: Leicester University Press.
- Cox, R. (2007). Nature's "crisis disciplines": does environmental communication have an ethical duty? *Environmental Communication*, 1 (1), 5-20. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17524030701333948?journalCode=renc20> (Erişim Tarihi: 18.02.2020)
- Cox, R. and Depoe, S. (2015). Emergence and growth of the "field" of environmental communication. A. Hansen and R. Cox (Editörler), *The Routledge handbook of environment and communication* içinde (s. 13-25). Abingdon: Routledge.

- Cracknell, J. (1994). Issue arenas, pressure groups and environmental agendas. A. Hansen (Editör), *The mass media and environmental issues* içinde (s. 3-21). Leicester: Leicester University Press.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design: choosing among five approaches* (2. baskı). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Cronon, W. [Editör] (1995). *Uncommon ground: rethinking the human place in nature*. New York: W.W. Norton.
- Crutzen, P. J. and Stoermer, E. F. (2000). The “anthropocene”. *IGBP Newsletter*, 41, 17-18.
<http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf> (Erişim Tarihi: 11.05.2019)
- Cubitt, S. (2005). *Eco media*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Cubitt, S. (2013). Everybody knows this is nowhere: data visualization and ecocriticism. S. Rust, S. Monani and S. Cubitt (Editörler), *Ecocinema theory and practice* içinde (s. 279-296). New York: Routledge.
- Culloty, E. and Brereton, P. (2017). Eco-film and the audience: making ecological sense of national cultural narratives. *Applied Environmental Education & Communication*, 16 (3), 139-148.
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1533015X.2017.1322011> (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Cuomo, C. J. (1998). *Feminism and ecological communities: an ethic of flourishing*. London: Routledge.
- Çakır, M. ve Makineci, E. (2011). Toprak faunası: sınıflandırılması ve besin ağındaki yeri. *Forestist*, 61 (2), 43-55. <https://www.forestist.org/en/soil-fauna-classification-and-status-in-soil-food-web-16351> (Erişim Tarihi: 25.11.2020)
- Çalışkan, M. A. (24 Kasım 2017). Musa’nın hakikati Kabil’in novus vita’sı. *Türk Sinema Araştırmaları*,
<https://www.tsa.org.tr/tr/yazi/yazidetay/376/musa%E2%80%99nin-hakikati-kabil%E2%80%99in-novus-vita%E2%80%99si> (Erişim Tarihi: 14.11.2020)
- Çay, M. (2020). *Animation and ecocriticism: Hayao Miyazaki - rediscovering the balance*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Bilgi University, Institute of Social Sciences.
- Çiçekoğlu, F. (2015). *Şehrin itirazı: Gezi direnişi öncesi İstanbul filmlerinde isyan eşiği*. İstanbul: Metis.
- Çiçekoğlu, F. (2019). *İsyankâr şehir: Gezi sonrası İstanbul filmlerinde mahrem - isyan*. İstanbul: Metis.
- Çevre Kanunu. (1983). <https://www.mevzuat.gov.tr/MevzuatMetin/1.5.2872.pdf> (Erişim tarihi: 18.07.2019)

- D'eaubonne, F. (2008). The time for ecofeminism. C. Merchant (Editör), *Ecology: key concepts in critical theory* içinde (s. 201-214). (2. baskı). (Çev: R. Hottell). Amherst, New York: Humanity Books.
- Dados, N. and Connell, R. (2012). The global south. *Contexts*, 11 (1), 12–13. <https://doi.org/10.1177/1536504212436479>
- Daldal, A. (2015). Ulusal sinema kavramı ve yeni “Türk sineması” üzerine. D. Bayrakdar (Editör), *Türk film araştırmalarında yeni yönelimler 11: sinema ve yeni* içinde (s. 13-29). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Dana, S. T. (1969). Strengthening environmental communications. *Environmental Education*, 1 (1), 13-14. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00139254.1969.10801470> (Erişim Tarihi: 15.03.2020)
- de Castro, I. T. (2013). Dimensions of humanity in *Earthlings* (2005) and *Encounters at the End of the World* (2007). P. Kääpä and T. Gustafsson (Editörler), *Transnational ecocinema: film culture in an era of ecological transformation* içinde (s. 101-115). Bristol: Intellect.
- Dean, T. K. (1994). What Is Eco-Criticism?, *Defining Ecocritical Theory and Practice: Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting*’de sunulan bildirir. https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf (Erişim Tarihi: 08.02.2020)
- Demirtaş, M. B. (2018). Nefes mi buğday mı? *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*, (e9), 5-21. [http://sekans.org/docs/e-sayilar/2018-e9/SEKANS_e9_01a_COZUMLEME_NefesMiBugdayMi\(Demirtas\).pdf](http://sekans.org/docs/e-sayilar/2018-e9/SEKANS_e9_01a_COZUMLEME_NefesMiBugdayMi(Demirtas).pdf) (Erişim Tarihi: 30.11.2020)
- Dindar, G. (2012). Derin ekoloji hareketi ve ekoeleştiri: bir garip şair Orhan Veli. S. Oppermann (Editör), *Ekoeleştiri: çevre ve edebiyat* içinde (s. 59-92). Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Dowd, D. F. (2006). *Kapitalizm ve kapitalizmin iktisadı: eleştirel bir tarih*. (Çev: C. Gerçek). İstanbul: Yordam Kitap.
- Döndüren, Ö. (2015). *Gediz Nehri Havzası’nda leylek (ciconia ciconia l., 1758) popülasyonunun tespiti, popülasyon değişimlerinin ve popülasyonu etkileyen etmenlerin belirlenmesi ile türün göç dinamikleri üzerine araştırmalar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Drengson, A. (2008). Introduction – the life and work of Arne Naess: an appreciative overview by Alan Drengson. A. Naess, A. Drengson and B. Devall (Editörler), *Ecology of wisdom: writings by Arne Naess* içinde (s. 3-41). Berkeley: Counterpoint.
- Duruel Erkiç, S. (2014). *Türk sinemasında tarih ve bellek*. Ankara: De Ki.

- Egan, M. (2007). *Barry Commoner and the science of survival: the remaking of American environmentalism*. Cambridge: The MIT Press.
- Ergun, P. (2011). Bebekleri dünyaya leyleklerin getirdiğine dair inancın Türk mitolojisindeki kökleri üzerine. *Millî Folklor*, 12 (89), 133-146. <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=89&Sayfa=130> (Erişim Tarihi: 11.10.2020)
- Estok, S. (2010). Reading ecophobia: a manifesto. *Ecozon@*, 1 (1), 75-79. <http://ecozona.eu/article/view/323/294> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Estok, S. C. (2009). Theorizing in a space of ambivalent openness: ecocriticism and ecophobia. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 16 (2), 203-225. https://www.academia.edu/344661/Theorizing_In_a_Space_of_Ambivalent_Openness_Ecocriticism_and_Ecophobia (Erişim Tarihi: 07.01.2020)
- Estok, S. C. (2016). Ecomedia and ecophobia. *Neohelicon*, 43, 127-145. <https://link.springer.com/content/pdf/10.1007/s11059-016-0335-z.pdf> (Erişim Tarihi: 21.10.2019)
- Evernden, N. (1996). Beyond ecology: self, place, and the pathetic fallacy. C. Glotfelty and H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. 92-104). Athens: The University of Georgia Press.
- Fairclough, N. (2003). *Analysing discourse: textual analysis for social research*. London: Routledge.
- Fincher, W. (2015). Logocentrism. *The Blackwell Encyclopedia of Sociology*, 1-2. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781405165518.wbeosl055.pub2> (Erişim Tarihi: 20.09.2020)
- Flys Junquera, C. and Goodbody, A. (2010). Editorial. *Ecozon@*, 1 (1), 1-3. <http://ecozona.eu/article/view/311/282> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Forns-Broggi, R. (2013). Ecocinema and ‘good life’ in Latin America. P. Kääpä and T. Gustafsson (Editörler), *Transnational ecocinema: film culture in an era of ecological transformation* içinde (s. 85-100). Bristol: Intellect..
- Foucault, M. (2002). *Toplumu savunmak gerekir*. (Çev: Ş. Aktaş). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Foucault, M. (2012). *İktidarın gözü: seçme yazılar 4* (3. baskı). (Çev: I. Ergüden). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Freud, S. ([1920] 2011). *A general introduction to psychoanalysis*. (Çev: G. S. Hall). New York: Horace Liveright. <http://www.gutenberg.org/files/38219/38219-h/38219-h.htm> (Erişim Tarihi: 01.11.2020)
- Freud, S. (1961). *Beyond the pleasure principle*. (Çev: J. Strachey). New York: W. W. Norton & Company.

- Fromm, H. (2013). Ecocriticism at twenty-five. *The Hudson Review*, 66 (1), 196-208. <https://www.jstor.org/stable/43488692?seq=1> (Erişim Tarihi: 02.01.2020)
- Fuentes, A. (2010). Naturalcultural encounters in Bali: monkeys, temples, tourists, and ethnoprimateology. *Cultural Anthropology*, 25 (4), 600-624. <https://anthrosource.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1548-1360.2010.01071.x> (Erişim Tarihi: 28.04.2020)
- Fürsich, E. (2009). In defense of textual analysis: restoring a challenged method for journalism and media studies. *Journalism Studies*, 10 (2), 238-252. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14616700802374050> (Erişim Tarihi: 20.04.2020)
- Gaard, G. (2010a). New directions for ecofeminism: toward a more feminist ecocriticism. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 17 (4), 643-665. <https://academic.oup.com/isle/article-abstract/17/4/643/761037?redirectedFrom=fulltext> (Erişim Tarihi: 29.06.2020)
- Gaard, G. (2010b). Strategies for a cross-cultural ecofeminist literary criticism. *Ecozon@*, 1 (1), 47-52. <http://ecozona.eu/article/view/319/290> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Gaard, G. (2017). *Critical ecofeminism*. London: Lexington Books.
- Gaard, G. and Murphy, P. D. (1998). Introduction. G. Gaard and P. D. Murphy (Editörler), *Ecofeminist literary criticism: theory, interpretation, pedagogy* içinde (s. 1-13). Urbana: University of Illinois Press.
- Gaard, G., Estok, S. C. and Oppermann, S. (2013). Introduction. G. Gaard, S. C. Estok and S. Oppermann (Editörler), *International perspectives in feminist ecocriticism* içinde (s. 1-16). New York: Routledge.
- Garrard, G. (2010). Ecocriticism as a contribution to consilient knowledge. *Ecozon@*, 1 (1), 22-26. <http://ecozona.eu/article/view/315/286> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2. baskı). London: Routledge.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri: ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar*. (Çev: E. Genç). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Glottfelty, C. (1996). Introduction: literary studies in an age of environmental crisis. C. Glottfelty and H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. xv-xxxvii). Athens: The University of Georgia Press.
- Glottfelty, C. (2010). Ecozon@ with love. *Ecozon@*, 1 (1), 41-46. <http://ecozona.eu/article/view/318/289> (Erişim Tarihi: 08.01.2020)
- Grohmann, L. And Mäde, D. (2009). Detection of genetically modified rice: collaborative validation study of a construct-specific real-time PCR method for detection of transgenic Bt rice. *Eur Food Res Technol*, 228, 497-500. <https://link.springer.com/article/10.1007/s00217-008-0964-1#citeas> (Erişim Tarihi: 20.11.2020)

- Güvendağ, G. (2019). *Ekoeleştirel süreç ilişkisel film inceleme yöntemi ile "Ayı Kardeş" ve "Pom Poko" çizgi filmlerinin analizi, çağrılmayan insan uygulama filmi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Hageman, A. (2013). Ecocinema and ideology: do ecocritics dream of a clockwork green? S. Rust, S. Monani and S. Cubitt (Editörler), *Ecocinema theory and practice* içinde (s. 63-86). New York: Routledge.
- Hansen, A. (1994). Introduction. A. Hansen (Editör), *The mass media and environmental issues* içinde (s. xv-xxii). Leicester: Leicester University Press.
- Hansen, A. (2011). Communication, media and environment: towards reconnecting research on the production, content and social implications of environmental communication. *International Communication Gazette*, 73 (1-2), 7-25. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1748048510386739> (Erişim Tarihi: 10.03.2020)
- Hansen, A. (2015). Communication, media and the social construction of the environment. A. Hansen and R. Cox (Editörler), *The Routledge handbook of environment and communication* içinde (s. 26-38). Abingdon: Routledge.
- Hansen, A. and Cox, R. (2015). Introduction: environment and communication. A. Hansen and R. Cox (Editörler), *The Routledge handbook of environment and communication* içinde (s. 1-10). Abingdon: Routledge.
- Haraway, D. J. (2016). *Manifestly Haraway*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Hartley, J. (2002). *Communication, cultural and media studies: the key concepts*. London: Routledge.
- Harvey, D. (1996). *Justice, nature and the geography of difference*. Oxford: Blackwell.
- Harvey, D. (2008). *Umut mekânları*. (Çev: Z. Gambetti). İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin durumu: kültürel değişimin kökenleri* (5. baskı). (Çev: S. Savran). İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (2013). *Asi şehirler: şehir hakkından kentsel devrime doğru*. (Çev: A. D. Temiz). İstanbul: Metis.
- Harvey, D. (2015). *On yedi çelişki ve kapitalizmin sonu*. (Çev: E. Soğancılar). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Heise, U. K. (2006). The hitchhiker's guide to ecocriticism. *PMLA*, 121(2), 503-516. https://www.academia.edu/1947125/The_Hitchhikers_Guide_to_Ecocriticism (Erişim Tarihi: 27.07.2019)
- Heise, U. K. (2008). *Sense of place and sense of planet: the environmental imagination of the global*. New York: Oxford University Press.

- Hekman, S. (2008). Constructing the ballast: an ontology for feminism. S. Alaimo and S. Hekman (Editörler), *Material feminisms* içinde (s. 85-119). Bloomington: Indiana University Press.
- Herndl, C. G. and Brown, S. C. (1996). Introduction: rhetorical criticism and the environment. C. G. Herndl and S. C. Brown (Editörler), *Green culture: environmental rhetoric in contemporary America* içinde (s. 3-20). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Hinchliffe, S. (2001). Book Review: The nature of cities: ecocriticism and urban environments. *Progress in Human Geography*, 25 (4), 665–667. <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/030913250102500415?journalCode=phgb> (Erişim Tarihi: 06.01.2020)
- Hirik, E. (2017). Türk dünyası atasözlerinde sayılar ve anlam alanları. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5 (1), 223-241. https://www.researchgate.net/publication/316348515_Turk_Dunyasi_Atasozlerinde_Sayilar_ve_Anlam_Alanlari (Erişim Tarihi: 22.11.2020)
- Hochman, J. (1998). *Green cultural studies: nature in film, novel, and theory*. Moscow: The University of Idaho Press.
- Howarth, W. (1996). Some principles of ecocriticism. C. Glotfelty and H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. 69-91). Athens: University of Georgia Press.
- Ingram, D. (2008). *Green screen: environmentalism and Hollywood cinema* (5. baskı). Exeter: University of Exeter Press.
- Ingram, D. (2013). The aesthetics and ethics of eco-film criticism. S. Rust, S. Monani and S. Cubitt (Editörler), *Ecocinema theory and practice* içinde (s. 43-61). New York: Routledge.
- Ingram, D. (2014). Emotion and affect in eco-films: cognitive and phenomenological approaches. A. Weik von Mossner (Editör), *Moving environments: affect, emotion, ecology, and film* içinde (s. 23-39). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Iovino, S. (2018). (Material) ecocriticism. R. Braidotti and M. Hlavajova (Editörler), *Posthuman glossary* içinde (s. 112-115). London: Bloomsbury Academic.
- Iovino, S. and Oppermann, S. (2012a). Theorizing material ecocriticism: a diptych. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 19 (3), 448-475. <https://academic.oup.com/isle/article-abstract/19/3/448/687320?redirectedFrom=fulltext> (Erişim Tarihi: 27.10.2020)
- Iovino, S. and Oppermann, S. (2012b). Material ecocriticism: materiality, agency, and models of narrativity. *Ecozon@*, 3 (1), 75-91. <https://ecozona.eu/article/view/452/477> (Erişim Tarihi: 27.10.2020)

- Iovino, S. and Oppermann, S. (2014). Introduction: stories come to matter. S. Iovino and S. Oppermann (Editörler), *Material ecocriticism* içinde (s. 1-17). Bloomington: Indiana University Press.
- Ivakhiv, A. (1997). Ecocultural critical theory and ecocultural studies: contexts and research directions, *Cultures and Environments: On Cultural Environmental Studies*'de sunulan bildiri. http://www.uvm.edu/~aivakhiv/eco_cult.htm (Erişim Tarihi: 18.11.2019)
- Ivakhiv, A. (2008a). Green film criticism and its futures. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 15 (2), 1-28. https://www.researchgate.net/publication/249295039_Green_Film_Criticism_and_Its_Futures (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Ivakhiv, A. (2008b). Stirring the geopolitical unconscious: towards a Jamesonian ecocriticism. *New Formations*, 64, 98-109. https://www.academia.edu/332158/Stirring_the_Geopolitical_Unconscious_Towards_a_Jamesonian_Ecocriticism adresinden (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Ivakhiv, A. (2009). *Green cultural studies*. <https://blog.uvm.edu/aivakhiv/2009/02/26/green-cultural-studies/> (Erişim Tarihi: 30.04.2020)
- Ivakhiv, A. (2011). The anthrobiogeomorphic machine: stalking the zone of cinema. *Film-Philosophy*, 15 (1). <https://www.euppublishing.com/doi/abs/10.3366/film.2011.0007> (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Ivakhiv, A. (2012). Teaching ecocriticism and cinema. G. Garrard (Editör), *Teaching ecocriticism and green cultural studies* içinde (s. 144-155). London: Palgrave Macmillan.
- Ivakhiv, A. (2013a). *Ecologies of the moving image: cinema, affect, nature*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Ivakhiv, A. (2013b). An ecophilosophy of the moving image: cinema as anthrobiogeomorphic machine. S. Rust, S. Monani and S. Cubitt (Editörler), *Ecocinema theory and practice* içinde (s. 87-105). New York: Routledge.
- Jacobi, J. (1988). Symbols in an individual analysis. C. G. Jung (Editör), *Man and his symbols* içinde (s. 272-303). (11. baskı). New York: Anchor Press Doubleday.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (2. baskı). (Çev: Z. Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis.
- Jupp, V. (2006). *The sage dictionary of social research methods*. London: SAGE Publications.
- Jurin, R. R., Roush, D. and Danter, J. (2010). *Environmental communication: skills and principles for natural resource managers, scientists, and engineers* (2. baskı). Dordrecht: Springer.

- Kääpä, P. (2013a). Transnational approaches to ecocinema: charting an expansive field. P. Kääpä and T. Gustafsson (Editörler), *Transnational ecocinema: film culture in an era of ecological transformation* içinde (s. 21-43). Bristol: Intellect.
- Kääpä, P. (2013b). Understanding the audiences of ecocinema. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 4 (2), 107-111. <https://www.ingentaconnect.com/content/intellect/iscc/2013/00000004/00000002/art00001;jsessionid=1rtl6f6arh1kq.x-ic-live-02#> (Erişim Tarihi: 10.09.2019)
- Kääpä, P. (2014). *Ecology and contemporary Nordic cinemas: from nation-building to ecocosmopolitanism*. London: Bloomsbury Publishing.
- Kääpä, P. (2016). Transnational perspectives on land ethics: *Elemental and Not My Land*. R. K. Alex and S. S. Deborah (Editörler), *Ecodocumentaries: critical essays* içinde (s. 33-50). London: Palgrave Macmillan.
- Kääpä, P. and Gustafsson, T. (2013). Introduction: transnational ecocinema in an age of ecological transformation. P. Kääpä and T. Gustafsson (Editörler), *Transnational ecocinema: film culture in an era of ecological transformation* içinde (s. 3-20). Bristol: Intellect.
- Kajander, E. O. and Çiftçioglu, N. (1998). Nanobacteria: an alternative mechanism for pathogenic intra- and extracellular calcification and stone formation. *Proc. Natl. Acad. Sci.*, 95 (14), 8274-8279. <https://www.pnas.org/content/pnas/95/14/8274.full.pdf> (Erişim Tarihi: 18.11.2020)
- Kalkışım, Ö. ve Özdemir, M. (2012). *Pestil ve köme teknolojisi*. Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi. http://kutuphane.gumushane.edu.tr/media/uploads/kutuphane/files/pestil_kome.pdf (Erişim Tarihi: 19.07.2020)
- Karadoğan, A. (2010). Sanat sineması: tartışmalar ve eğilimler. A. Karadoğan (Editör), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde (s. 1-20). Ankara: De Ki.
- Karadoğan, A. (2018). *Modernist estetik: Türkiye'de sanat sineması tarihine giriş (1896-2000)*. Ankara: De Ki.
- Keleş, R. (2015). *100 soruda çevre: çevre sorunları ve çevre politikası* (2. baskı). İzmir: Yakın Kitabevi Yayınları.
- Keleş, R. (2016). Çevre ve siyaset. R. Keleş (Editör), *İnsan çevre toplum* içinde (s. 303-341). (3. baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kocagöz, U. (2015). Dereler özgür olacak. J. Walljasper (Editör), *Müştereklerimiz: paylaştığımız her şey* içinde (s. 256-258). (Çev: T. Birkan, B. Cezar, Ö. Çelik, B. Doğan, Ö. D. Gürkan, S. Kılıç ve M. Gürsoy Sökmen). İstanbul: Metis.
- Kocaman, E. ve Sayılı, M. (2014). Gümüşhane ilinde gökkuşağı alabalık işletmelerinin ekonomik analizi. *Anadolu Tarım Bilimleri Dergisi*, 29 (1), 36-45.

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/187827> (Erişim Tarihi: 15.07.2020)

- Kovel, J. (2005). *Doğanın düşmanı: kapitalizmin sonu mu, dünyanın sonu mu?* (Çev: G. Koca). İstanbul: Metis.
- Köse, H. ve İpek, Ö. (Editörler). (2016). *Gözdeki kıymık: yeni Türkiye sinemasında madun ve maduniyet imgeleri*. İstanbul: Metis.
- Kuhn, A. and Westwell, G. (2012). *A dictionary of film studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Küçükhemek, M. (2018). Buğday filminde ruhsal gelişim sembolü olarak daire (mandala). *Mahalle Mektebi*, 100-106. https://www.academia.edu/37401436/Bu%C4%9Fday_Filminde_Ruhsal_Geli%C5%9Fim_Sembol%C3%BC_Olarak_Daire_Mandala_2018_ (Erişim Tarihi: 30.11.2020)
- Larsen, P. (1991). Media contents: textual analysis of fictional media content. K. B. Jensen and N. W. Jankowski (Editörler), *A handbook of qualitative methodologies for mass communication research* içinde (s. 121-134). London: Routledge.
- Legler, G. T. (1997). Ecofeminist literary criticism. K. J. Warren (Editör), *Ecofeminism: women, culture, nature* içinde (s. 227-238). Bloomington: Indiana University Press.
- Lockyer, S. (2008). Textual analysis. L. M. Given (Editör), *The Sage encyclopedia of qualitative research methods* içinde (s. 865-866). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Love, G. A. (1996). Revaluing nature: toward an ecological criticism. C. Glotfelty and H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. 225-240). Athens: The University of Georgia Press.
- Lu, S. H. (2009). Introduction: cinema, ecology, modernity. S. H. Lu and J. Mi (Editörler), *Chinese ecocinema: in the age of environmental challenge* içinde (s. 1-14). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Lynch, T., Glotfelty, C. and Armbruster, K. (2012). Introduction. T. Lynch, C. Glotfelty and K. Armbruster (Editörler), *The bioregional imagination: literature, ecology, and place* içinde (s. 1-29). Athens: The University of Georgia Press.
- Macdonald, S. (2001). *The garden in the machine: a field to independent films about place*. Berkeley: University of California.
- Macdonald, S. (2004). Toward an eco-cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 11 (2), 107-132. <http://www.jstor.org/stable/44086296> (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Macdonald, S. (2013). The ecocinema experience. S. Rust, S. Monani and S. Cubitt (Editörler), *Ecocinema theory and practice* içinde (s. 17-41). New York: Routledge.

- Macdonald, S. (2016). Panorama: three ecocinematic territories. H. Zapf (Editör), *Handbook of ecocriticism and cultural ecology* içinde (s. 621-643). Berlin: De Gruyter.
- Malone, N., & Ovenden, K. (2017). Natureculture. *The International Encyclopedia of Primatology*, 1-2.
<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/pdf/10.1002/9781119179313.wbprim0135>
(Erişim Tarihi: 28.04.2020)
- Marshall, I. (1994). The ecocritical heritage, *Defining Ecocritical Theory and Practice: Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting*'de sunulan bildiri. https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf (Erişim Tarihi: 08.02.2020)
- Maxwell, R. and Miller, T. (2012). *Greening the media*. New York: Oxford University Press.
- Mazel, D. (2001). Introduction. D. Mazel (Editör), *A century of early ecocriticism* içinde (s. 1-19). Athens: The University of Georgia Press.
- McGinnis, M. V. (1999). A rehearsal to bioregionalism. M. V. McGinnis (Editör), *Bioregionalism* içinde (s. 1-9). London: Routledge.
- McKee, A. (2003). *Textual analysis: a beginner's guide*. London: SAGE Publications.
- McQuaid, J. (20 Temmuz 2009). Mountaintop mining legacy: destroying Appalachia's streams.
https://e360.yale.edu/features/mountaintop_mining_legacy_destroying_appalachian_streams#:~:text=Of%20all%20the%20environmental%20problems,the%20workings%20of%20mountain%20ecosystems. (Erişim tarihi: 11.10.2020)
- Meeker, J. W. (1996). The comic mode. C. Glotfelty and H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. 155-169). Athens: The University of Georgia Press.
- Mengi, A. (2016). 2000'li yıllarda Türkiye'de kentsel ve çevresel politikalara ilişkin sorunlar. R. Keleş (Editör), *İnsan çevre toplum* içinde (s. 373-398). (3. baskı). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Merchant, C. (1996). *Earthcare: women and the environment*. New York: Routledge.
- Merchant, C. (2003). *Reinventing eden: the fate of nature in western culture*. New York: Routledge.
- Merchant, C. (2005). *Radical ecology: the search for a livable world* (2. baskı). New York: Routledge.
- Mies, M. and Shiva, V. (2014). *Ecofeminism* (2. baskı). New York: Zed Books.
- Miles, K. (2018). Ecofeminism. *Encyclopædia Britannica*.
<https://www.britannica.com/topic/ecofeminism> (Erişim Tarihi: 02.10.2020)

- Minster, M. (2010). The rhetoric of ascent in *An Inconvenient Truth* and *Everything's Cool*. P. Willoquet-Maricondi (Editör), *Framing the world: explorations in ecocriticism and film* içinde (s. 25-42). Charlottesville: University of Virginia Press.
- Mitman, G. (2009). *Reel nature: America's romance with wildlife on film*. Seattle: University of Washington Press.
- Moore, E. E. (2017). *Landscape and the environment in Hollywood film: the green machine*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Mortimer-Sandilands, C. (2010). Whose there is there, there?: queer directions and ecocritical orientations. *Ecozon@*, 1 (1), 63-69. <http://ecozona.eu/article/view/321/292> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Murphy, P. D. (2000). *Farther afield in the study of nature-oriented literature*. Charlottesville: The University Press of Virginia.
- Murphy, P. D. (2010). Tiltting for windmills: climate change, websites, and ecocritical pedagogy. *Ecozon@*, 1 (1), 35-40. <http://ecozona.eu/article/view/317/288> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Murray, R. L. and Heumann, J. K. (2009). *Ecology and popular film: cinema on the edge*. New York: State University of New York Press.
- Murray, R. L. and Heumann, J. K. (2011). *That's all folks?: ecocritical readings of American animated features*. Lincoln: University of Nebraska.
- Murray, R. L. and Heumann, J. K. (2012). *Gunfight at the eco-coral: western cinema and the environment*. Oklahoma: University of Oklahoma Press.
- Murray, R. L. and Heumann, J. K. (2014). *Film and everyday eco-disasters*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Murray, R. L. and Heumann, J. K. (2016). *Monstrous nature: environment and horror on the big screen*. Lincoln: University of Nebraska.
- Murray, R. L. and Heumann, J. K. (2018). *Ecocinema and the city*. New York: Routledge.
- Næss, A. (1999). The shallow and the deep, long- range ecology movements: a summary. N. Witoszek and A. Brennan (Editörler), *Philosophical dialogues: Arne Næss and the progress of ecophilosophy* içinde (s. 3-7). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Naess, A. (2001). The environmental crisis and the deep ecological movement. A. Naess ve D. Rothenberg (Editörler), *Ecology, community, and lifestyle: outline of an ecosophy* içinde (s. 23-34). (9. baskı). (Çev: D. Rothenberg). Cambridge: Cambridge University Press.
- Naess, A. (2008 [1973]). The shallow and the deep, long- range ecology movement: a summary. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 16 (1-4), 95-100.

<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00201747308601682> (Erişim Tarihi: 21.09.2019)

- Naess, A. (2008). The basics of the deep ecology movement. A. Naess, A. Drengson and B. Devall (Editörler), *Ecology of wisdom: writings by Arne Naess* içinde (s. 105-119). Berkeley: Counterpoint.
- Næss, A. and Sessions, G. (1999). The deep ecology platform. N. Witoszek and A. Brennan (Editörler), *Philosophical dialogues: Arne Næss and the progress of ecophilosophy* içinde (s. 8). Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Neimanis, A. (2018). Material feminisms. R. Braidotti and M. Hlavajova (Editörler), *Posthuman Glossary* içinde (s. 242-244). London: Bloomsbury Academic.
- Nithiyendran, R. M. (2016). Phallogocentrism and phallogocentrism. *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*, 1-3. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781118663219.wbegss211> (Erişim Tarihi: 20.09.2020)
- Numanoğlu, Ö. (10 Haziran 2020). İnsan ve leylek: bin yıllık dostluk. *Atlas*, <https://www.atlasdergisi.com/kesfet/doga-cografya-haberleri/insan-ve-leylek-bin-yillik-dostluk.html> (Erişim tarihi: 11.10.2020)
- Oldfield, F., Barnosky, A. D., Dearing, J., Fischer-Kowalski, M., McNeill, J., Steffen, W. and Zalasiewicz, J. (2014). The anthropocene review: its significance, implications and the rationale for a new transdisciplinary journal. *The Anthropocene Review*, 1 (1), 3-7. <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/2053019613500445> (Erişim Tarihi: 03.08.2020)
- Oppermann, S. (2006). Theorizing ecocriticism: toward a postmodern ecocritical practice. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, 13 (2), 103-128. https://www.academia.edu/234380/Theorizing_Ecocriticism_Toward_a_Postmodern_Ecocritical_Practice (Erişim Tarihi: 09.01.2020)
- Oppermann, S. (2010). The rhizomatic trajectory of ecocriticism. *Ecozon@*, 1 (1), 17-21. <http://ecozona.eu/article/view/314/285> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Oppermann, S. (2011). Ecocriticism's theoretical discontents. *Mosaic*, 44 (2), 153-169. https://www.researchgate.net/publication/236830201_Ecocriticism%27s_Theoretical_Discontents (Erişim Tarihi: 05.01.2020)
- Oppermann, S. (2012). Ekoeleştiri: çevre ve edebiyat çalışmalarının dünü ve bugünü. S. Oppermann (Editör), *Ekoeleştiri: çevre ve edebiyat* içinde (s. 9-57). Ankara: Phoenix.
- Oppermann, S. (2013a). Feminist ecocriticism: the new ecofeminist settlement. *Feminismo/s*, 22, 65-88. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/39793/1/Feminismos_22_06.pdf (Erişim Tarihi: 06.09.2020)

- Oppermann, S. (2013b). A posthumanist direction in ecocritical trajectory. G. Gaard, S. C. Estok and S. Oppermann (Editörler), *International perspectives in feminist ecocriticism* içinde (s. 19-36). New York: Routledge.
- Oppermann, S. (2014). From ecological postmodernism to material ecocriticism: creative materiality and narrative agency. S. Iovino and S. Oppermann (Editörler), *Material ecocriticism* içinde (s. 21-35). Bloomington: Indiana University Press.
- Oppermann, S. (2018a). Ecomaterialism. R. Braidotti and M. Hlavajova (Editörler), *Posthuman glossary* içinde (s. 120-123). London: Bloomsbury Academic.
- Oppermann, S. (2018b). Storied matter. R. Braidotti and M. Hlavajova (Editörler), *Posthuman glossary* içinde (s. 411-414). London: Bloomsbury Academic.
- Özberk, İ., Atay, S., Altay, F., Cabi, E., Özkan, H. ve Atlı, A. (2016). *Türkiye'nin buğday atlası*. İstanbul: WWF-Türkiye (Doğal Hayatı Koruma Vakfı). http://awsassets.wwftr.panda.org/downloads/turkiye_nin_buday_atlas_web.pdf (Erişim Tarihi: 22.11.2020)
- Özdemir, C. (2015). *Muhaliif söylem biçimi olarak "çevre" temalı filmler: Rüya Arzu Köksal sineması üzerine bir inceleme*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Maltepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Parham, J. (2015). *Green media and popular culture: an introduction*. London: Palgrave Macmillan.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods* (3. baskı). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Peeples, J. (2015). Discourse/rhetorical analysis approaches to environment, media, and communication. A. Hansen and R. Cox (Editörler), *The Routledge handbook of environment and communication* içinde (s. 39-48). Abingdon: Routledge.
- Pezzullo, P. C. (2017). Environment. <https://oxfordre.com/communication/view/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-575> (Erişim Tarihi: 12.03.2020)
- Pezzullo, P. C. and Cox, R. (2018). *Environmental Communication and the Public Sphere* (5. baskı). Thousand Oaks, California: SAGE Publications, Inc.
- Pick, A. and Narraway, G. (2013). Introduction: intersecting ecology and film. A. Pick and G. Narraway (Editörler), *Screening nature: cinema beyond the human* içinde (s. 1-18). New York: Berghahn Books.
- Plumwood, V. (1993). *Feminism and the mastery of nature*. London: Routledge.
- Plumwood, V. (1997). Androcentrism and anthropocentrism: parallels and politics. K. J. Warren (Editör), *Ecofeminism: women, culture, nature* içinde (s. 327-355). Bloomington: Indiana University Press.

- Plumwood, V. (2008). Ecosocial feminism as a general theory of oppression. C. Merchant (Editör), *Ecology: key concepts in critical theory* içinde (s. 223-235). (2. baskı). Amherst, New York: Humanity Books.
- Priest, S. (2015). Mapping media's role in environmental thought and action. A. Hansen and R. Cox (Editörler), *The Routledge handbook of environment and communication* içinde (s. 301-311). Abingdon: Routledge.
- Principles of environmental justice. (2008 [1991]). *Ecology: key concepts in critical theory*. (Ed: Carolyn Merchant). Amherst, N. Y.: Humanity Books, s. 407-409
- Puleo, A. H. (2017). What is ecofeminism? *Quaderns de la Mediterrània*, 25, 27-34. https://www.iemed.org/observatori/arees-danalisi/arxiu-adjunts/quaderns-de-la-mediterrania/qm25/what_is_ecofeminism_Alicia_H_Puleo_QM25_en.pdf (Erişim Tarihi: 20.04.2020).
- Punnett, I. C. (2018). *Toward a theory of true crime narratives a textual analysis*. New York: Routledge.
- Reading, N. C. and Sperandio, V. (2006). Quorum sensing: the many languages of bacteria. *FEMS Microbiology Letters*, 254 (1), 1-11. <https://academic.oup.com/femsle/article/254/1/1/640226> (Erişim Tarihi: 15.11.2020)
- Reed, T. V. (2002). Toward an environmental justice ecocriticism. J. Adamson, M. Evans and R. Stein (Editörler), *The environmental justice reader: politics, poetics, & pedagogy* içinde (s. 145-162). Tucson: The University of Arizona Press.
- Rey Torrijos, E. (2013). Ecofeminist visions: recent developments and their contribution to the future of feminism. *Feminismo/s*, 22, 17-46. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/39790/1/Feminismos_22_03.pdf (Erişim Tarihi: 06.09.2020)
- Rine, A. (2010). Phallus/phallocentrism. *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory*, 1-4. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781444337839.wbelctv2p002> adresinden (Erişim Tarihi: 21.09.2020)
- Rosendale, S. (2002). Introduction: extending ecocriticism. S. Rosendale (Editör), *The greening of literary scholarship: literature, theory, and the environment* içinde (s. xv-xxix). Iowa City: University of Iowa Press.
- Rueckert, W. (1996). Literature and ecology: an experiment in ecocriticism. C. Glotfelty and H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. 105-123). Athens: The University of Georgia Press.
- Rust, S. and Monani, S. (2013). Introduction: cuts to dissolves-defining and situating ecocinema studies. S. Rust, S. Monani and S. Cubitt (Editörler), *Ecocinema theory and practice* içinde (s. 1-13). New York: Routledge.

- Rust, S., Monani, S. and Cubitt, S. (2016). Introduction: ecologies of media. S. Rust, S. Monani and S. Cubitt (Editörler), *Ecomedia: key issues* içinde (s. 1-14). London: Routledge.
- Ryan, M. ve Kellner, D. (2010). *Politik kamera: çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası* (2. Baskı). (Çev: E. Özsayar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Salleh, A. K. (2008). The ecofeminist connection. C. Merchant (Editör), *Ecology: key concepts in critical theory* içinde (s. 215-221). (2. baskı). Amherst, New York: Humanity Books.
- Sayrak, İ. (2019). *Reha Erdem sinemasına ekoeleştirel bir açıdan bakış: doğa ve kültür dikotomisinin çözümlenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Schauder, S. and Bassler, B. L. (2001). The languages of bacteria. *Genes & Development*, 15, 1468-1480. <http://genesdev.cshlp.org/content/15/12/1468.full.pdf> (Erişim Tarihi: 17.11.2020)
- Schoenfeld, C. A. (1968). Environmental education and the university. *Educational Record*, 309-310'dan aktaran What's new about environmental education?. (1969). *Environmental Education*, 1(1), s. 1.
- Serter, S. S. (Editör). (2016). *Yeni kadrılar: Türkiye'de sinema*. Ankara: De Ki.
- Shiva, V. ([1988] 2008). Development, ecology, and women. C. Merchant (Editör), *Ecology: key concepts in critical theory* içinde (s. 293-300). (2. baskı). Amherst, New York: Humanity Books.
- Shriver-Rice, M. and Vaughan, H. (2020). What is environmental media studies? *Journal of Environmental Media*, 1 (1), 3-13. https://www.academia.edu/41958235/What_is_Environmental_Media_Studies (Erişim Tarihi: 08.03.2020)
- Silahtaroglu, S. (30 Mayıs 2017). Bir makamdır çan!. *Antalya Ekspres*, <http://antalyaekspres.com.tr/roportaj/haber/bir-makamdir-can/94428> (Erişim tarihi: 18.06.2020)
- Slovic, S. (2010). The third wave of ecocriticism: north American reflections on the current phase of the discipline. *Ecozon@*, 1 (1). <http://ecozona.eu/article/view/312/283> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Slovic, S. (1994). Ecocriticism: storytelling, values, communication, contact, *Defining Ecocritical Theory and Practice: Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting*'de sunulan bildiri. https://www.asle.org/wp-content/uploads/ASLE_Primer_DefiningEcocrit.pdf (Erişim Tarihi: 08.02.2020)
- Snyder, G. (1990). *The practice of the wildlife*. San Francisco: North Point Press.
- Somuncu, M., Akpınar, N., Kurum, E., Çabuk Kaya, N. ve Özelçi Ecerel, T. (2010). Gümüşhane ili yaylalarındaki arazi kullanımı ve işlev değişiminin değerlendirilmesi: Kazıkbeli ve Alistire yaylaları örneği. *Ankara Üniversitesi*

Çevrebilimleri Dergisi, 2 (2), 107-127.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/565498> (Erişim Tarihi: 23.07.2020)

- Sönmez, S. (2015). *Filmlerle hatırlamak: toplumsal travmaların sinemada temsil edilişi*. İstanbul: Metis.
- Stapp, W. B. (1969). The concept of environmental education. *Environmental Education*, 1 (1), 30-31.
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00139254.1969.10801479> (Erişim Tarihi: 15.03.2020)
- Steffen, W., Crutzen, P. J. and McNeill, J. R. (2007). The anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature? *AMBIO: A Journal of the Human Environment*, 36 (8), 614-621.
https://www.researchgate.net/publication/5610815_The_Anthropocene_Are_Humans_Now_Overwhelming_the_Great_Forces_of_Nature (Erişim Tarihi: 11.05.2019)
- Steger, M. B. (2013). *Globalization: a very short introduction* (3. baskı). Oxford: Oxford University Press.
- Stein, R. (2004). Introduction. R. Stein (Editör), *New perspectives on environmental justice: gender, sexuality, and activism* içinde (s. 1-17). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Stein, R. (2010). Sexual/environmental justice and ecocriticism of the new century. *Ecozon@*, 1 (1), 103-107. <http://ecozona.eu/article/view/328/302> (Erişim Tarihi: 10.01.2020)
- Sturgeon, N. (1997). *Ecofeminist natures: race, gender, feminist theory, and political action*. New York: Routledge.
- Sturgeon, N. (2009). *Environmentalism in popular culture: gender, race, sexuality, and the politics of the natural*. Tuscon: The University of Arizona Press.
- Suner, A. (2006). *Hayalet ev: yeni Türk sinemasında aidiyet, kimlik ve bellek*. İstanbul: Metis.
- Swimme, B. T. and Tucker, M. E. (2011). *Journey of the universe*. New Haven: Yale University Press.
- Şanlıer, S. (2018). Yok oluşun tam ortasında; *Buğday*. Semih Kaplanoğlu'yla Söyleşi. *Tohum Dergisi*. <https://www.tohumdergisi.com/2018/03/21/1133/> (Erişim Tarihi: 02.08.2020)
- Şen, A. (2016). *Popüler sinemada ekoeleştiri: "Avatar" ve "Açlık Oyunları"*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Şen, S. (2019). *Gemideki hayalet: Türk sinemasında Kürtlüğün ve Türklüğün kuruluşu*. İstanbul: Metis.

- Thayer, Jr., R. L. (2003). *LifePlace: bioregional thought and practice*. Berkeley: University of California Press.
- Tokmak, S. (2015). Girizgah. *Suret*, 6, 31-32.
- Tong, C. (2013). Ecocinema for all: reassembling the audience. *Interactions: Studies in Communication & Culture*, 4 (2), 113-128. https://www.academia.edu/10493852/Ecocinema_for_All_Reassembling_the_Audience (Erişim Tarihi: 01.01.2018)
- Tong, R. (2014). *Feminist thought: a more comprehensive introduction* (4. baskı). Colorado: Westview Press.
- Uluçakar, M. (2018). Türkiye’de çevre politikaları: sürdürülebilir kalkınma için eksik halkayı tamamlamak. B. Hergüner ve E. Kalkan (Editörler), *Türkiye’de siyasi partilerin çevre sorunlarına yaklaşımları* içinde (s. 63-99). Ankara: Nobel Yayın.
- Üçüncüoğlu, A. G. ve Kömürlü, E. (2016). Osmanlı dönemi Gümüşhane ili madencilik tarihine genel bir bakış. *MT Bilimsel*, 9, 97-104. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/366515> (Erişim Tarihi: 20.06.2020)
- Vakoch, D. A. (2014). Introduction: a different story. D. A. Vakoch (Editör), *Feminist ecocriticism: environment, women, and literature* içinde (s. 1-12). Lanham, Maryland: Lexington Books.
- Vaughan, H. (2019). *Hollywood’s dirtiest secret: the hidden environmental costs of the movies*. New York: Columbia University Press.
- Verchick, R. (2004). Feminist theory and environmental justice. R. Stein (Editör), *New perspectives on environmental justice: gender, sexuality, and activism* içinde (s. 63-77). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Wallace, K. R. and Armbruster, K. (2001). Introduction: why go beyond nature writing, and where to? K. R. Wallace and K. Armbruster (Editörler), *Beyond nature writing: expanding the boundaries of ecocriticism* içinde (s. 1-25). Charlottesville: University Press of Virginia.
- Wallerstein, I. (2000). *Bildiğimiz dünyanın sonu: yirmi birinci yüzyıl için sosyal bilim*. (Çev: T. Birkan). İstanbul: Metis.
- Warren, K. J. (1987) Feminism and ecology. *Environmental Review*, 9 (1), s. 3–20 ’dan aktaran Tong, Rosemarie. (2014). *Feminist thought: a more comprehensive introduction*. (4th edition). Colorado: Westview Press, s. 260.
- Warren, K. J. (1990). The power and promise of ecological feminism. *Environmental Ethics*, 12, s. 125-146’den aktaran Warren, K. J., Cheney, J. (1991). Ecological feminism and ecosystem ecology. *Hypatia*, 6 (1), s. 179-197. <https://www.jstor.org/stable/3810040?seq=1> (Erişim Tarihi: 14.06.2020)
- Warren, K. J. (1997a). Introduction. K. J. Warren (Editör), *Ecofeminism: women, culture, nature* içinde (s. xi- xvi). Bloomington: Indiana University Press.

- Warren, K. J. (1997b). Taking empirical data seriously: an ecofeminist philosophical perspective. K. J. Warren (Editör), *Ecofeminism: women, culture, nature* içinde (s. 3-20). Bloomington: Indiana University Press.
- Warren, K. J. and Cheney, J. (1991). Ecological feminism and ecosystem ecology. *Hypatia*, 6 (1), 179-197. <http://www.jstor.org/stable/3810040> (Erişim Tarihi: 14.06.2020)
- Weik von Mossner, A. (2014a). Introduction: ecocritical film studies and the effects of affect, emotion, and cognition. A. Weik von Mossner (Editör), *Moving environments: affect, emotion, ecology, and film* içinde (s. 1-19). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Weik von Mossner, A. (2014b). Emotions of consequence? Viewing eco-documentaries from a cognitive perspective. A. Weik von Mossner (Editör), *Moving environments: affect, emotion, ecology, and film* içinde (s. 41-59). Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- What's new about environmental education?. (1969). *Environmental Education*, 1 (1), 1-4. 03 15, 2020 tarihinde <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00139254.1969.10801466?journalCode=vjee19> adresinden alındı
- White, JR., L. (1996). The historical roots of our ecologic crisis. C. Glotfelty and H. Fromm (Editörler), *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology* içinde (s. 3-14). Athens: The University of Georgia Press.
- Whitley, D. (2012). *The idea of nature in Disney animation: from Snow White to WALL-E*. Surrey: Ashgate.
- Williams, R. (2005). *Culture and materialism: selected essays* (2. baskı). London: Verso.
- Williams, R. (2012). *Anahtar sözcükler: kültür ve toplumun sözvarlığı* (5. baskı). (Çev: S. Kılıç). İstanbul: İletişim.
- Willoquet-Maricondi, P. (2010a). Introduction: from literary to cinematic ecocriticism. P. Willoquet-Maricondi (Editör), *Framing the world: explorations in ecocriticism and film* içinde (s. 1-22). Charlottesville: University of Virginia Press.
- Willoquet-Maricondi, P. (2010b). Shifting paradigms: from environmentalist films to ecocinema. P. Willoquet-Maricondi (Editör), *Framing the world: explorations in ecocriticism and film* içinde (s. 43-61). Charlottesville: University of Virginia Press.
- Wolfe, C. (2010). *What is posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Yardımcı, M. (1998). Geleneksel kültürümüzde ve âşıkların dilinde sayılar, *Çukurova Halk Edebiyatı Sempozyumu*'nda sunulan bildirisi. http://turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozyum/semp_3/yardimci.pdf (Erişim Tarihi: 22.11.2020)

İnternet Kaynakları

- http-1: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 18.07.2018)
- http-2: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ecology> (Erişim tarihi: 18.07.2018)
- http-3: <https://www.lexico.com/definition/habitat> (Erişim tarihi: 18.07.2018)
- http-4: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 18.07.2018)
- http-5: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 18.07.2018)
- http-6: http://www.enviropaedia.com/topic/default.php?topic_id=75 (Erişim tarihi: 18.07.2018)
- http-7: https://www.lexico.com/definition/tent_pole (Erişim tarihi: 23.09.2019)
- http-8: <https://www.lexico.com/definition/animate> (Erişim tarihi: 12.11.2019)
- http-9: <http://www.sinematurk.com/kisi/1829-muzaffer-ozdemir> (Erişim tarihi: 10.06.2020)
- http-10: <https://ankarasinemadernegi.org/directors/muzaffer-ozdemir/> (Erişim tarihi: 10.06.2020)
- http-11: <https://exploringyourmind.com/the-forest-test-and-its-place-in-psychoanalysis/> (Erişim tarihi: 14.06.2020)
- http-12: <https://nigde.ktb.gov.tr/TR-74413/cancilik.html> (Erişim tarihi: 18.06.2020)
- http-13: <https://www.haberler.com/120-yillik-deden-kalma-is-yerinde-71-yildir-11493430-haberi/> (Erişim tarihi: 18.06.2020)
- http-14: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 18.06.2020)
- http-15: <https://www.haberturk.com/gumushane-haberleri/72522580-daglardan-gelen-sifa-kaynagi-kusburnugumushanenin-onemli-tarim-urunlerinden-biri-olan> (Erişim tarihi: 20.06.2020)
- http-16: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095804630> (Erişim tarihi: 22.06.2020)
- http-17: <http://www.encyclo.co.uk/local/20164> (Erişim tarihi: 22.06.2020)
- http-18: <https://www.lexico.com/definition/naturism> (Erişim tarihi: 30.09.2020)
- http-19: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/essentialism> (Erişim tarihi: 30.09.2020)
- http-20: <https://www.lexico.com/definition/biologism> (Erişim tarihi: 30.09.2020)
- http-21: <https://www.britannica.com/topic/logos> (Erişim tarihi: 08.10.2020)
- http-22: <https://www.lexico.com/definition/autoinducer> (Erişim tarihi: 17.11.2020)

- http-23: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim tarihi: 20.11.2020)
- http-24: <https://www.lexico.com/definition/totalize> (Erişim tarihi: 21.11.2020)
- http-25: <https://www.lexico.com/definition/utopia> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-26: <https://www.lexico.com/definition/untended> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-27: <https://biblehub.com/hebrew/8652.htm> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-28: <https://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?t=kjv&strongs=h8652> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-29: <https://bch.cbd.int/database/record.shtml?documentid=106014> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-30: <https://www.lexico.com/definition/endotoxin> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-31: https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/en/IP_08_219 (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-32: <https://www.gmfreeze.org/press-releases/illegal-gm-rice-unsafe-says-fsa/> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-33: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/dioxins-and-their-effects-on-human-health> (Erişim Tarihi: 21.11.2020)
- http-34: <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/sure/18-kehf-suresi> (Erişim Tarihi: 23.11.2020)
- http-35: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/anthropo-> (Erişim Tarihi: 23.11.2020)
- http-36: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/-cene> (Erişim Tarihi: 23.11.2020)
- http-37: <https://www.lexico.com/definition/biomass> (Erişim Tarihi: 24.11.2020)
- http-38: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 24.11.2020)
- http-39: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 24.11.2020)
- http-40: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 24.11.2020)
- http-41: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 24.11.2020)
- http-42: <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi: 24.11.2020)
- http-43: http://www.mta.gov.tr/v3.0/sayfalar/bilgi-merkezi/maden_potansiyel_2010/Gumushane_Madenler.pdf (Erişim Tarihi: 20.06.2020)
- http-44: <https://appvoices.org/end-mountaintop-removal/ecology/> (Erişim Tarihi: 20.06.2020)

http-45: http://www.enviropaedia.com/topic/default.php?topic_id=68 (Erişim Tarihi: 01.12.2020)

http-46: https://www.lexico.com/definition/carbon_footprint (Erişim Tarihi: 01.12.2020)

Filmler

İncesu, S. (Yapımcı), & Özdemir, M. (Yönetmen). (2011). Yurt [Film]. Türkiye: Tutya Film.

Kaplanoğlu, S., Öperli, N. (Yapımcı), & Kaplanoğlu, S. (Yönetmen). (2017). Buğday [Film]. Türkiye, Almanya, Fransa, İsveç, Katar: Kaplan Film, Heimatfilm, Sophie Dulac Productions, The Chimney Pot, Film i Väst.

Zaim, D. (Yapımcı ve Yönetmen). (2014). Balık [Film]. Türkiye: Marathon Film, Yeşil Film.

ÖZGEÇMİŞ

Adı-Soyadı : Çağrı YILMAZ

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim ve Mesleki Geçmişi:

- 2005, Hacı Hatice Bayraktar Lisesi (Süper Lise Programı).
- 2010, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Programı.
- 2015, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Yüksek Lisans Programı.
- 2010-2011 Ücretli İngilizce Öğretmeni, Medine Tayfur Sökmen Lisesi (İlk dönem), Ülkü Bora Ortaokulu (İkinci dönem).
- 2011-2013 İngilizce Öğretmeni, Eskişehir Amerikan Kültür Yabancı Dil Kursları.
- 2013-2014 Araştırma Görevlisi, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi.
- 2014-2021 Araştırma Görevlisi, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi.

Yayınları ve/veya Bilimsel Faaliyetleri:

- Yılmaz, Ç. (2019). Know your meme, mine is caps!: caps phenomenon in Turkey. A. Atay ve M. U. D'Silva (Editörler), *Mediated intercultural communication in a digital age* içinde (167-184). New York: Routledge
- Dağtaş, E., Aydın, N. ve Yılmaz, Ç. (2018). Sinemanın ekonomi politiği: 2016 yılı verileri üzerine bir değerlendirme. *TRT Akademi*, 3 (5), 186-218.
- Yılmaz, Ç. (2017). İnternet-ortamlı mem çalışmaları: uluslararası alanyazına bir bakış ve Türkiye'deki olanaklar. *Global Media Journal Turkish Edition*, 8 (15), 182-207.
- Yılmaz, Ç. (2016). 2000'ler Türkiye'sine bir bakış: Çekmeköy Underground. S. S. Serter (Editör), *Yeni kadrıklar: Türkiye'de sinema* içinde (s. 79-96). İstanbul: De Ki.

- Yılmaz, Ç. ve Özdemir, K. (2015). Reproduction of masculine language through caps. *International Conference on Knowledge Politics in Gender and Women's Studies*, Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi, s. 218-226.

